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

Цзя Сино

К ВОПРОСУ ОБ ОБЩИХ ИДЕЯХ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА НАЧАЛА XX ВЕКА И МУЗЫКИ СОВРЕМЕННЫХ АВТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ КОМПОЗИТОРА Н. ПОПОВА) 8

Чжан Юй, Тимофеев Александр Александрович

ТРАДИЦИОННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 15

Ян Нань

СПЕЦИФИКА И СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ОБРАБОТОК И ТРАНСКРИПЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 22

Лю Юнсюй

ИССЛЕДОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ 31

Ли Синьсюй

ИЗУЧЕНИЕ ПУТЕЙ СОВМЕСТНОГО ПРОИЗВОДСТВА РОССИЙСКО-КИТАЙСКИХ КИНОПРОЕКТОВ 38

Наводничая София Георгиевна

РУССКАЯ НАРОДНАЯ СКАЗКА И ЕЕ ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ 45

Мелехова Ксения Александровна

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД МОНГОЛЬСКИХ ХУДОЖНИКОВ XX ВЕКА: АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В СТИЛЕ «МОНГОЛ ЗУРАГ» ИЗ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА 54

Шэн Миньчжи, Робинов Олег Юрьевич

СИМВОЛИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА И РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ, ОТРАЖЕННЫЕ В СЮЖЕТАХ ВОСЬМИ БЕССМЕРТНЫХ ИЗ ДАОССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА 65

Сун Ицзинь

СИМФОНИЧЕСКАЯ КАРТИНА «ЗАЧАРОВАННОЕ ЦАРСТВО» Н. ЧЕРЕПНИНА: К ВОПРОСУ ТРАКТОВКИ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА О ЖАР-ПТИЦЕ 79

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Мухина Алина Владимировна, Шепшелёва Ольга Владимировна

«ХОР – ЭТО МОЯ ЖИЗНЬ»(К ЮБИЛЕЮ ПРОФЕССОРА МГИК КРУГОВОЙ ЕЛЕНЫ МАКСОВНЫ) 86

Каприн Дмитрий Александрович

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА: ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «В НОЧИ… СНЫ И БЫЛОЕ» 92

У Лонинсян

АНАЛИЗ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ П.И. ЧАЙКОВСКОГО: ОТ ЛИРИЧЕСКИХ АРИЙ К ДРАМАТИЧЕСКИМ НОМЕРАМ 99

Ефименко Татьяна Ивановна

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ОСВОЕНИЯ КАМЕРНОГО ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА Р. ВАГНЕРА В КОНТЕКСТЕ ЦИВИЛИЗАЦИОННОГО ПОДХОДА 105

Дун Синьюань

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ОСВОЕНИЯ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ Л. БЕТХОВЕНА 112

Чжан Бойя

ЦИКЛЫ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА В ШКОЛЬНОМ КУРСЕ МУЗЫКИ КНР 119

Волкова Наталья Геннадьевна

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ № 1 АЛЕКСАНДРА ГРЕЧАНИНОВА: ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО РЕТРОСПЕКТИВИЗМА 128

Сунь Юй

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ОТЗВУКИ СЕВЕРА» Г. Г. ОКУНЕВА: ХУДОЖЕСТВЕННО-ИДЕЙНЫЕ КОНСТАНТЫ И ОСОБЕННОСТИ ПРЕЗЕНТАЦИИ КИТАЙСКОЙ АУДИТОРИИ 134

Чупахин Сергей Анатольевич

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ РУССКОЙ ДУХОВНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АНАТОЛИЯ КУСЯКОВА 142

Ян Вэньюй

ТВОРЧЕСТВО ВАДИМА РЕПИНА В КИТАЕ: ЭВОЛЮЦИЯ РЕПЕРТУАРА И АНАЛИЗ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ 153

Чжао Исюань

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П.И. ЧАЙКОВСКОГО В МЕТОДИЧЕСКИХ РАЗРАБОТКАХ КИТАЙСКИХ АВТОРОВ 162

Сюй Жун

ВАЛЬСОВОСТЬ КАК ЭЛЕМЕНТ ЖАНРОВОЙ САТИРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ШОСТАКОВИЧА 168

Ли Синьюй

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ХОРА В ОПЕРЕ-СКАЗКЕ Ц.А. КЮИ «КРАСНАЯ ШАПОЧКА» 176

Чжу Юнкан

РОЛЬ КОМПОЗИТОРА ЧЖАО ЦЗИПИНА В КИТАЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ И ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ЕГО КИНОМУЗЫКИ *185*

Алиева Зарема Эбазеровна

ВИРТУОЗНО-РОМАНТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ И ИМПРОВИЗАЦИОННОСТЬ ШТРИХОВОЙ ПАЛИТРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ НИККОЛО ПАГАНИНИ *196*

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Ян Цзиньяо

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ У СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В ВУЗАХ КИТАЯ НА МАТЕРИАЛЕ НАРОДНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ *204*

Елизова Наталия Александровна

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ У СТАРШЕКЛАССНИКОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ *213*

Цуй Цзямэн

ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ФОРТЕПИАНО В ВУЗАХ КНР *220*

Со Цин

ПРОЯВЛЕНИЕ СТИЛЕВОГО АУТЕНТИЗМА В СОВРЕМЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ И ДИРИЖЕРСКОМ ИСКУССТВЕ *226*

Ван Чжихань

ЛИЧНОСТНЫЙ ПОДХОД В ФОРМИРОВАНИИ ГОТОВНОСТИ К ТВОРЧЕСКОЙ САМОРЕАЛИЗАЦИИ ПЕДАГОГА-ВОКАЛИСТА *234*

Чуменко Алексей Леонидович

ГРАФИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА КАК ЧАСТЬ РУССКОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА, ЕЁ МЕСТО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ *242*

Блюдникова Анна Михайловна

ФАКТОР МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ В ПОДГОТОВКЕ КИТАЙСКИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В РОССИЙСКИХ ВУЗАХ *253*

Ван Вань

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ОСВОЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КРУПНОЙ ФОРМЫ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ КИТАЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ *259*

Алиева Эмма Шамильевна

НАЦИОНАЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ ЭСТРАДНЫХ ВОКАЛИСТОВ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИЙ ОСЕТИНСКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА *265*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Сидоров Дмитрий Сергеевич

ПРИНЦИПЫ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ВООРУЖЕННЫХ СИЛАХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ 272

Рапацкая Людмила Александровна, Кузнецова Софья Тахировна

СОВЕТСКАЯ ВОЕННАЯ ПЕСНЯ В КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ 278

Цянь Кунь

ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА БУДУЩЕГО ВОКАЛИСТА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗАХ КИТАЯ 286

Бай Лу

КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ 294

Панова Наталья Геннадьевна

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ В ВУЗЕ КАК ФАКТОР СПЛОЧЕНИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ И СТУДЕНТОВ 303

Зарипова Лилия Ренатовна

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ У БАКАЛАВРОВ ТВОРЧЕСКОГО ПРОФИЛЯ 309

Ильичёв Валентин Васильевич, Лобанчук Валерия Денисовна

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АКТИВИЗАЦИИ АУДИТОРИИ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ДЕЙСТВА 317

Кузнецова Зоя Александровна, Труханова Александра Геннадиевна

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ 323

Го Юйсюань

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ОБУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННОМУ АККОМПАНЕМЕНТУ В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ КИТАЯ 330

Лань Ян

ОСВОЕНИЕ ИСКУССТВА ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КЛАССЕ ВОКАЛА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД 336

Лю Чжунцзянь

К ВОПРОСУ О РОЛИ КОНЦЕРТНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК НЕОТЪЕМЛЕМОЙ ЧАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ В ВУЗАХ КИТАЯ 342

Ильичёв Валентин Васильевич, Лобанчук Валерия Денисовна

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ В ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ 347

Малащенко Валерий Олегович, Антонова Марина Александровна, Князева Галина Львовна, Белоконь Игорь Андреевич

ПРИМЕНЕНИЕ ВИРТУАЛЬНЫХ ПЛАГИНОВ В ПРАКТИКЕ КЛАВИШНОГО ЭЛЕКТРОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА 352

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Цзя Сино
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: tszya.sino@bk.ru

Jia Xinuo
Postgraduate student
Herzen State Pedagogical University

К ВОПРОСУ ОБ ОБЩИХ ИДЕЯХ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА НАЧАЛА XX ВЕКА И МУЗЫКИ СОВРЕМЕННЫХ АВТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ КОМПОЗИТОРА Н. ПОПОВА)

Аннотация. Феноменом русских композиторов-авангардистов первой волны является в первую очередь то, что они, благодаря своему синтетическому типу мышления, неординарному интеллекту и способностям, «расслышали» перспективы развития музыкального искусства как минимум на столетие вперед. Своими экспериментами авторы по сути предрекли многое из того, что развивалось в XX веке и начале XXI. Поэтому принято считать, что эпоха русских композиторов-авангардистов начала прошлого столетия носит характер «недосказанности» и реализация идей ее творцов наблюдается в современном искусстве. Отдельные новаторские установки композиторов стали инструментом формирования нового типа мышления. Резкий обрыв развития авангардного творчества в первой трети прошлого века поставил своеобразное троеточие в истории этого музыкального течения. В статье рассмотрено направление творчества композитора Н. Попова, схожее в потребности с творцами начала прошлого века обнаружить «иной звук» и новое музыкально-философское чувствование эпохи.

Ключевые слова: русский музыкальный авангард, композитор Н. Попов, новый звук, традиции, новации, символизм.

ON THE QUESTION OF THE GENERAL IDEAS OF THE RUSSIAN MUSICAL AVANT-GARDE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY AND THE MUSIC OF MODERN AUTHORS (USING THE EXAMPLE OF COMPOSER N. POPOV)

Annotation. The phenomenon of Russian avant-garde composers of the first wave is primarily that, thanks to their synthetic type of thinking, extraordinary intelligence and abilities, they "heard" the prospects for the development of musical art for at least a century ahead. With their experiments, the authors essentially predicted much of what developed in the twentieth century and the beginning of the 21st century. Therefore, it is generally believed that the era of Russian avant-garde composers of the beginning of the last century has the character of "understatement" and the realization of the ideas of its creators is observed in modern art. Individual innovative installations of the composers have become a tool for the formation of a new type of thinking. The abrupt break in the development of avant-garde creativity in the first third of the last century set a kind of triple dot in the history of this musical trend. The article examines the direction of composer N. Popov's creativity, which is similar in need to the creators

of the beginning of the last century to discover a "different sound" and a new musical and philosophical feeling of the era.

Keywords: Russian musical avant-garde, composer N. Popov, new sound, traditions, innovations, symbolism.

Культурная Россия в конце XIX – начале XX в. была своеобразным «бурлящим котлом», в котором возникали авангардные течения во многих сферах искусства. Но если имена русских поэтов и художников, принадлежащих к данному течению, на слуху у современников, то имена композиторов только в последние два десятилетия стали привлекать внимание музыкальных слушателей и исследователей. Авангард в первые годы становления советской власти (за исключением нескольких самых первых лет) пользовался официальной поддержкой. Надо сказать, что в начале им было по пути: и те, и другие «сбрасывали с парохода современности» устаревшие житейские каноны и художественные образцы. Но далее их пути разошлись: авангард перешел от левых манифестов к «богоискательству» и «богостроительству», а окончательное утверждение атеизма в стране явилось одной из причин его дальнейшего гонения.

Для того, чтобы правильно понимать русский музыкальный авангард, революционность его музыкальных идей и эстетических воззрений, попытаться разгадать уникальную способность композиторов этого течения претворять «будущее» в условиях, когда страна находилась в состоянии гигантского историко-политического шторма, необходимо обратиться к пониманию символизма. Он стал фактически концептуальной базой, на которой развивалось мировоззрение музыкальных творцов этого времени.

Символизм — литературно-художественное течение, возникшее в России в конце девятнадцатого века. Его истоки связаны с теорией дуалистического мировоззрения, которое встречается в литературе В. Соловьева, А. Хомякова, Ф. Достоевского и др. Русские философы-символисты понимали музыку как «иной мир» (Фоминенко, 2022). Ими подчеркивалось, что именно художественное сознание, формируемое посредством музыки, устанавливает духовную связь между миром «явным» и другим — «неявным». По мнению символистов, задача музыкантов и композиторов состоит в том, чтобы вызывать духовное откровение у человека путем погружения в иную реальность посредством воображения.

Выдающимся русским композитором, наиболее ярко отождествляющим себя с символизмом, являлся А. Н. Скрябин (1872-1915 гг.). Элемент мистики, присутствующий в его творчестве, был направлен на необходимость формирования интуитивных прозрений у человека посредством *нового звучания музыки*. В этой канве целый ряд композиторов устремился к переосмыслению звука. К поиску его принципиально новой природы. Они понимали звук ни как составную часть музыкального произведения, а своего рода «материал» или (по утверждению Михаила Друскина) «вещество», рождающее, подобно цвету в живописи и букве в поэзии, иное полотно музыки. Оно должно было быть лишенным противопоставления консонанса и диссонанса, выходящим за пределы равномерного темперированного строя, утвердившегося со времен Баха.

Первым, кто провозгласил начало эпохи нового звука был Н.И. Кульбин (1868-1917 гг.). Являясь художником, именно он выдвинул по-настоящему прорывные идеи в музыке. Система мировоззренческих взглядов Н.И. Кульбина произрастала в целом из концепции синкретического видения искусства, основанной на наличии глубоких символов, выражающих единство всего сущего. В своей статье о свободной музыке (Восточные элементы в музыкальной теории русского авангарда: о «свободной музыке» Н.И. Кульбина, 2017.) он напоминает о том, что одним из главных вопросов творчества А.Н. Скрябина являлось соотношение и взаимосвязь звука и цвета. Н.И. Кульбин

подчеркивает, что это является магистральной линией и его личного творчества (направление «цветная музыка»). Кроме всего им описывались собственные пути, по которым может пойти новое искусство, чтобы вырваться из ограничений традиционной тональности и расширить свой художественный спектр звучания.

В качестве российских первопроходцев в области «нового звука» необходимо отметить Артура Лурье. Из-за нескольких экспериментальных фортепианных пьес на западе его считали пионером русского футуризма. Ранние опусы композитора относятся к 1912-му, 1913-му, 1914-му годам. Они отразили его одновременный интерес к творчеству А.Н. Скрябина и Дебюсси. В 1913 году Лурье выступил с прелюдом для рояля высшего хроматизма. Это стало одним из провозвестий новой системы композиции с двенадцатью тонами, которая потом как додекафония расцвела в творчестве немецкого и русского авангарда.

Кроме этого, самобытными композиторами, развивающими идеи А.Н. Скрябина, являлись Н. Рославец (1881 – 1944), М. Матюшин (1861 – 1934), Н. Обухов (1892 – 1954), И. Вышнеградский (1893 – 1979 гг.) и др. Все они, в той или иной мере приблизили новации современного музыкально-композиторского творчества, связанного с мультимедиа, шумовой музыкой, электроакустикой, созданием музыкально-цифровых инструментов и др.

Мастерами авангарда второй волны так же осуществлялись поиски новых музыкальных пространств путем привлечения электроники и «звуков окружающей среды» (предметов, природы, человеческих действий и механики). Последние выступали во взаимосвязи с другими направлениями авангардной музыки.

В наше время наблюдаются отдельные прорывы в этой области. Но, авторы, работающие в этом направлении сегодня, настолько разные (Н. Попов, А. Хубеев, Д. Курляндский, А. Наджаров и др.), что не приходится говорить о «нечто общем» в их искусстве. С. Уваров отмечет это как «саму по себе их общую черту» (Уваров С., 2019). Отталкиваясь от специфики творчества отдельных композиторов, возможно выявление некоторых параллелей и сравнений с достижениями ранних авангардистов, что поможет приблизиться к пониманию их связи.

Кардинальное устремление к новому отличает Научно-творческий центр электроакустической музыки (ЦЭАМ), созданный еще И. Кефалиди и находящийся на сегодняшний день под управлением композитора Николая Попова. Именно о нем пойдет сегодня речь.

Сам он не считает себя ярым противником всего «классического», сам композитор уточняет: «Я просто хочу донести студентам, что мир музыки значительно шире, чем тот мир, который преподносится в консерваторском образовании» и призывает выйти за рамки трехсотлетней истории достижений музыкального искусства» (Пеунов, 2019). Композитор указывает на факт нашего нахождения в иной эпохе – «эре электричества», но в тоже время констатирует факт того, что музыку оцениваем до сих пор с позиции нахождения в «эпохе огня». Отношение к электричеству и технологии исключительно с позиции пользователя Н. Попов считает однобоким. Данный элемент технологического прогресса по его мнению — это новые художественные возможности.

Вообще роль электричества в музыкальном авангарде становится понятной за счёт обращения к самым его разным интеллектуальным контекстам в культуре начала XX века. Это и помогает понять работы современного композитора Н. Попова и его глубокой связи с ранним авангардом, так как символ электричества тесно связан с его первой волной. Это две плоскости, пересекающиеся и накладывающиеся друг на друга во множестве философских, мировоззренческих и эстетических точек.

Электричество являлось темой множества работ художественного, литературного, музыкального авангарда (которые, как было сказано выше, связаны друг с другом).

Тема «электрического» конкретно в музыке начала XX в том числе напрямую сопряжена по причине особого внимания футуристов к электричеству и в начале прошлого столетия оно было синоним терминам «прогресс», «технология», «изобретение», «скорость» и др.

Электричество – это природный феномен, который служит источником массы полезных изобретений. Современная жизнь невозможна без этих изобретений, но это не заставляет нас напряжённо размышлять над философско-мировоззренческой природой электричества. Между тем, для людей начала XX века электричество было чем-то совершенно иным. Это была прежде всего некая витальная, «жизнедающая» энергия, которая пронизывала всю Вселенную, объединяла человека и космос, придавала форму идеям и являлась источником для бесконечных размышлений.

Это была своего рода «философия» и «мировоззрение» творцов новой эпохи. Интеллектуальный контекст для такого представления об электричестве создавали новейшие открытия, новомодные теории и различные изобретения. С одной стороны, в точном естествознании развивались научные представления об электричестве. С другой стороны, в оккультных течениях, в теософии, антропософии, некоторых философских эзотерических учениях электричество также играло очень большую роль.

В физике конца XIX и начала XX века происходит целый ряд открытий, которые меняют представление о том, как устроена Вселенная. Во-первых, подтверждается гипотеза о существовании электромагнитных волн. Вскоре возникнет радио. Открывают существование рентгеновского излучения.

Во-вторых, отчасти в результате наблюдения за рентгеновским излучением открывают радиацию. А в 1897 году происходит открытие, которое действительно потрясает умы. Это открытие электрона, которое представляет собой одновременно и частицу, и волну. На фоне новейших открытий в физике развивается стремительно и представление об электрической природе жизненной силы.

Новая наука электрофизиология, которая возникает в рамках физиологии, благодаря развитию новых высокочувствительных приборов (электроскопа и струнного гальванометра), приходит к окончательному убеждению в том, что человеческая жизнь имеет электрическую природу. Устанавливается электрическая природа работы мозга, нервов, мышц. Гальванизирующая сила электричества является источником целого ряда медицинских изобретений, которые применяют в разных областях.

Кроме того, психиатры в этот момент окончательно убеждаются в том, что и на самом деле наши душевные движения, имеющие рефлективную природу, имеют на самом деле не просто рефлективную, а электрическую природу, и таким образом укрепляется представление об электрической природе души. Это открытие стало важнейшей составляющая *веры в электричество* в начале XX века.

Представление об электрической теории, об электрической природе души в соотнесении к закону сохранения энергии заставляет исследователей того времени прийти к самому очевидному выводу: мы не можем умереть, потому что душа, представляющая собой энергию, не может деться «никуда». Следовательно, после смерти мы обращаемся во что-то, мы еще точно не знаем, что. Именно в это время возникает русская философия общего дела Николая Фёдорова.

Без представлений об электрической природе души мы не поймём целого ряда ключевых футуристических музыкальных произведений того времени. В это время творцы-авангардисты мечтают о создании нового человеческого типа, у которого будут уничтожены моральные ограничения, отравляющие неистощимую жизненную энергию,

единственные прерыватели нашего могучего физиологического электричества. Верят в возможность несчётного числа человеческих трансформаций.

Человек, благодаря которому русские футуристы узнали все об электричестве — это Николай Иванович Кульбин. Являясь прежде всего крупнейшим психиатром и главным врачом главного штаба, с электрофизиологическими опытами он сталкивался именно в своей повседневной работе. Кроме того, он был совершенно неутомимый популяризатор футуризма. И только за 1913 год прочёл в России сорок лекций о теории футуризма, где, как писали ядовитые корреспонденты, нашлось место и теософии, и трамваям, и пятнам на солнце, и необходимости в постоянном самоусовершенствовании.

Здесь необходимо обратить внимание на то, что в выступлении Маринетти в Петербурге (его пригласил Кульбин) 1 февраля 1914 года развивались идеи о том, что все изобретения, которыми мы пользуемся, влияют не только на ускорение ритма жизни, но и на человеческую психику. Человек, который пользовался телефоном, не равен человеку, который никогда не пользовался телефоном. Маринетти утверждал, что благодаря этим изменениям происходят необратимые изменения в человеческой психике, и человек будущего будет не равен тому человеку, который не знал данных электрических изобретений. То есть он говорил, по сути, о том, что человек будущего будет равен тем самым великим посвящённым или медиумом, и он достигнет этого не путём мучительных упражнений, а просто путём непрерывного использования разных электрических приборов.

Но до его выступления была вымощена серьезная мировоззренческая основа для футуризма силами русских художников, поэтов и композиторов.

Возвращаясь к творчеству Н. Попова, стоит отметить, что как раз ключевой задачей композитора, считает он, является создание некой музыкальной формы, которая *работает со временем*. Авторы музыки могут создавать музыкальные миры, которые могут замедлять или расширять его. В этом смысле, считает он, композитор становится тем, кто управляет временем. Погружение в них воссоздаёт совершенно иной процесс музыкального формообразования. В убеждениях Николая Попова прослеживается четкая позиция об отсутствии ограничений материала звучания современной музыки — это может быть любое явление, событие, предмет физического пространства: от шума городской улицы или технологичной установки до панциря черепахи.

В.Н. Холопова в своей работе, посвященной феномену его творчества, видит в этом явную отсылку к русским композиторам-авангардистам начала прошлого века: «Такая позиция говорит о значительном продвижении музыкального материала вперед, о новом периоде звучания и восприятия музыкального искусства, демонстрирующем ход его развития в XXI веке. Но здесь выявляется и очевидная арка к давним русским же авторам - поискам и открытиям в течениях футуризма, брюитизма, дадаизма около ста лет назад: «Анти-Симфония» Е. Голышева (1919), «Симфония гудков» А. Авраамова (1922), «Стальной скок» С. Прокофьева (1927), «Завод. Музыка машин» А. Мосолова (1928, из несостоявшегося балета «Сталь»)» (Холопова В.Н., 2019, с.10.).

Отсюда в творчестве композитора «Music Machine» (обработка «Завода» А. Мосолова для ансамбля, электроники и видео); «Factory» – обработка «Фабрики» С. Прокофьева из балета «Стальной скок» для ансамбля, электроники и видео.

Н. Попов кроме всего является членом Союза художников России и серьезно увлекается живописью, что тоже «роднит» его с ранними авангардистами. Первоначально у композитора возник интерес к взаимосвязи визуального и аудиального через контекст использования мультимедиа, «Live Video» и т.д., что привело его к аналоговому письму. Композитор в рамках работы ЦЭАМ имеет плотное взаимодействие с художником Давидом Ру. С ним создаются невероятные перформансы не только в России, но и в

зарубежном («День длиннее года», «Электроакустическая импровизация», «(N) on – sto (P)» и др.

Характерной особенностью Н. Попова является то, что он одновременно выступает на сцене в нескольких ипостасях: как композитор, исполнитель и импровизатор. В условиях пандемии Covid-19 наблюдалось тотальное отсутствие живых концертов. Это создало условие для экспериментов в области электроакустической импровизации. Ранее композитор относился к этому скептически, так как считал, что любой процесс создания музыки должен сопровождаться конкретным целеполаганием и созданием какого-либо объективного результата. Ситуация, связанная с изменением социокультурных условий, вызванных эпидемией, заставила Н. Попова переосмыслить это. Найти внутри себя новый элемент композиторского творчества, который он назвал как «работа с музыкальным материалом в реальном времени». По сути, композиция, которая создавалась в таких условиях, одновременно являлась художественным и исполнительским актом творения *нового пространства*.

Найденный новый элемент работы стал очень интересен автору, ведь в традиционном понимании импровизационной музыки такие задачи не ставятся. Зайдя на эту неизведанную территорию творчества, Н. Попов осознал значимость всех, кто работает в этом акте. По его мнению, человек, эстетически не понимающий композиционные принципы построения материала, не может участвовать в этом. Он будет играть что угодно, не зная, что сейчас вообще необходимо воспроизводить.

Его открытием стало понимание того факта, что, не слыша, как модифицируется материал в процессе электроакустической импровизации, невозможно создание этого *принципиально нового музыкального пространства*. Уникальное явление электроакустической импровизации требует созвучную мировоззренческую канву всех ее участников. Иначе невозможно создание единого художественного образа произведения.

Мировоззрение Н. Попова включает в себя диалектику «новоизобретенного, современного» и «глубинного, древнего». Вдохновение и полет его творческой мысли происходит на основе философских концептов понимания Космоса и Вселенной. Темы небесных объектов и явлений отражены в опере «Curiosity», «NGC-300», «Nibiru 20/13», «Interferometer» и др. Космизм, в творчестве Попова предстает как оригинальная система взглядов на стыке музыки, технологий и философии. Им создается авторская концепция звукового измерения мира, ведь со времен А.Н. Скрябина и всех авангардистов первой волны, стоит вопрос преодоления границ физических возможностей человека посредством «нового звука» с целью вхождения в единый резонанс с космическим духом. Его невозможно почувствовать в условиях обыденного сосуществования.

На примере творчества Н. Попова в линии поиска *общего* в творчестве композиторов-авангардистов и современных авторов, наблюдается продвижение музыкально-теоретического материала вперед.

Виток поиска *нового звука* демонстрируется им уже в первой трети XXI века. На сегодняшний день задача исследователей состоит в том, чтобы в условиях значительный социокультурных трансформаций с наибольшей полнотой осмыслить проявление авангардных традиций начала прошлого столетия в современной музыке. Выявить их связь с особенностями исторического развития страны. Изучить проявление в творчестве актуальных композиторов, дать как индивидуальную, так и обобщающую оценку. Ведь именно отдаление от русского музыкального авангарда начала XX века более чем на столетие по-новому высвечивает многогранность и богатство его идей (Воробьев И. С., Синайская А. Е., 2007, с.12).

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьев И. С., Синайская А. Е. Композиторы русского авангарда. Очерки. – СПБ: «Композитор – Санкт-Петербург», 2007. 160 с.
2. Пеунов В.Д. Баян в мультимедийном творчестве композитора Николая Попова // Музыкальное образование и наука. 2019. №2 (11). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/bayan-v-multimediynom-tvorchestve kompozitora-nikolaya-popova (дата обращения: 05.12.2024).
3. Такахаси К. Восточные элементы в музыкальной теории русского авангарда: о «свободной музыке» Н. Кульбина // Вестник музыкальной науки. 2017. №3 (17). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vostochnye-elementy-v-muzykalnoy-teorii-russkogo-avangarda-o-svobodnoy-muzyke-n-kulbina (дата обращения: 29.10.2024).
4. Фоминенко Ю. А. Особенности понимания мистерии в философской мысли русских символистов // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2022. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-ponimaniya-misterii-v-filosofskoy-mysli-russkih-simvolistov (дата обращения: 18.08.2024).
5. Холопова В.Н. Композитор Николай Попов. - М.: ООО «ПКЦ Альтекс». 2019. - 52 с.

REFERENCES

1. Vorob'ev I. S., Sinaiskaya A. E. Kompozitory russkogo avangarda. Ocherki. – SPB: «Kompozitor – Sankt-Peterburg», 2007. 160 p.
2. Peunov V.D. Bayan v mul'timediinom tvorchestve kompozitora Nikolaya Popova // Muzykal'noe obrazovanie i nauka. 2019. №2 (11). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/bayan-v-multimediynom-tvorchestve kompozitora-nikolaya-popova (data obrashcheniya: 05.12.2024).
3. Takakhasi K. Vostochnye elementy v muzykal'noi teorii russkogo avangarda: o «svobodnoi muzyke» N. Kul'bina // Vestnik muzykal'noi nauki. 2017. №3 (17). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vostochnye-elementy-v-muzykalnoy-teorii-russkogo-avangarda-o-svobodnoy-muzyke-n-kulbina (data obrashcheniya: 29.10.2024).
4. Fominenko Yu. A. Osobennosti ponimaniya misterii v filosofskoi mysli russkikh simvolistov // Vestnik LGU im. A.S. Pushkina. 2022. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-ponimaniya-misterii-v-filosofskoy-mysli-russkih-simvolistov (data obrashcheniya: 18.08.2024).
5. Kholopova V.N. Kompozitor Nikolai Popov. - M.: OOO «PKTs Al'teks». 2019. - 52 p.

Чжан Юй
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: yu.zhang980816@gmail.com
Тимофеев Александр Александрович
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: almazikov@yandex.ru

Zhang Yu
Postgraduate student
Herzen State Pedagogica University
Timofeev Alexander A.
Candidate of Art History, Associate Professor
Herzen State Pedagogical University

ТРАДИЦИОННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. В этом исследовании рассматривается использование и значение традиционных китайских музыкальных искусств в сочинениях современных китайских композиторов. В статье анализируется, как способствовать наследованию и инновациям традиционной китайской культуры путем интеграции традиционных музыкальных элементов и современных композиционных техник. В центре внимания - композиторы Чжао Цзипин и Го Вэньцзин, которые умело соединили в своих произведениях народную музыку, оперную музыку и этнические инструменты, создав музыкальные произведения с уникальным этническим стилем и современными художественными. В статье также исследуется творческая философия этих композиторов и их вклад в модернизацию и интернационализацию китайской музыки.

Ключевые слова: традиционная китайская музыка, современные композиторы, элементы народной музыки, модернизация китайской музыки, слияние традиций и современности, китайское музыкальное искусство.

TRADITIONAL CHINESE MUSICAL ART IN THE WORKS OF CONTEMPORARY CHINESE COMPOSERS

Abstract. This study explores the use and significance of traditional Chinese music and art in the compositions of contemporary Chinese composers. It analyses how the integration of traditional music elements and modern compositional techniques can promote the inheritance and innovation of traditional Chinese culture. The focus is on the representative composers Zhao Jiping and Guo Wenjing, who have skillfully combined folk music, opera music and ethnic musical instruments in their works to create music with a unique ethnic style and contemporary artistic value. The article also discusses the creative concepts of these composers and their contributions to the modernization and internationalization of Chinese music.

Keywords: traditional Chinese music, modern composers, elements of folk music, modernization of Chinese music, fusion of traditions and modernity, Chinese musical art.

История китайской музыки длинна, как река, и имеет долгую и величественную историю. Ее происхождение можно проследить с древних времен, когда музыка была тесно связана с ритуалами и использовалась как средство мольбы о благословении и выражения восхищения. В книге Шицзин[1] (в до н.э) записана легенда о том, как Линг - Лун[2] создал музыкальные инструменты и по приказу императора Ди Ку начал обучать музыке народ, что свидетельствует насколько важную роль играла музыка уже в это время. Истории о ЛингЛун и ДиКу, хотя и являются мифологическими, отражают то значение, которое придавалось музыке и музыкальным инструментам в древнем Китае, а также наблюдение и понимание людьми природных звуков. В традиционной китайской культуре музыка - это не только вид искусства, но и важное средство выражения философских идей и космологии. (Сыма Цянь. Ши цзи. Юэ шу)

С развитием истории каждая династия имела свой собственный уникальный стиль музыки, а музыка периодов Ся, Шан и Чжоу была тесно интегрирована с ритуалами, образуя систему обрядов и музыки, которая обслуживала этот обряд. Музыкальные инструменты, такие как куранты и колокольчики, широко использовались в ритуалах и придворных церемониях. Во времена династий Цинь и Хань музыка постепенно распространялась от придворной к народной. В период правления династия Хань (206 до н.э.-220 н.э.) было собрано и записано больше количество произведений народной музыки, которые сформировали «Поэзию Юэфу»[3]. Буддийская музыка возникла после введения буддизма во времена династий Вэй, Цзинь и Север-Юг, а культурный обмен между Северными и Южными династиями привел к разнообразию музыкальных стилей. Династия Тан была золотым веком китайской музыки: как придворная, так и народная музыка достигла высокого уровня развития, и танская музыка оказала влияние на соседние страны через Шелковый путь. Городская культура династии Сун способствовала секуляризации, то есть музыке звучала не только во время обрядов музыки т.е. А разноплановые оперы династии Юань и юаньские оперы стали важными формами театра и музыки. Куньцю[4] и Пекинская опера возникли и расцвели во времена династий Мин и Цин, став представителями традиционного китайского театра. (Лау, Ф, 2008, Музыка в Китае, с.5)

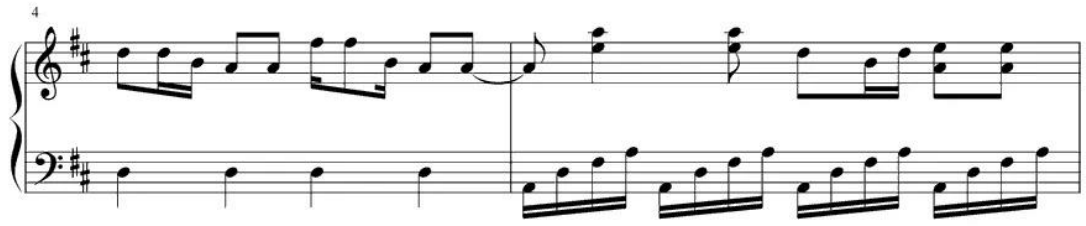
Начиная с XX века, китайская музыка испытывает влияние Запада, и традиционная китайская музыка взаимодействует с европейской музыкой XX века. Национальное музыкальное движение способствует сохранению традиций в музыке и в то же время стремится развивать эти традиции в условиях современной музыкальной культуры сохранению традиционной музыки. Современные композиторы включают китайские элементы в новую музыку. Например, «Песня хорошего человека» Чжао Цзипина и опера Го Вэньцзина «Рикша» - это музыкальные произведения, которые являются не только продуктом развлечения, но и отражением духа времени.

«Песня хороших людей» - это тематическая песня, написанная Чжао Цзипином для телесериала «Речные заводи», снятого Центральным телевидением Китая. Снятый по одноименному роману, одному из четырех великих классических китайских романов, телесериал «Речные заводи» рассказывает историю древнего Китая, где группа героических воинов собралась на горе Ляншань в конце правления династии Северная Сун, чтобы восстать против тогдашнего правительства. Сочиняя песню, Чжао Цзипин стремился показать героический дух и братство героев романа через музыку, а также надеялся, что песня будет широко распространена и станет знаковой классикой для широкой аудитории. В песню ловко вплетены разнообразные элементы традиционной китайской музыки и искусства, так что песня не только обладает заразительностью современной поп-музыки, но и сохраняет глубокий этнический характер. Мелодическая структура простая и яркая, с характерным ритмом, и эта мелодическая особенность

находится под сильным влиянием народной музыки северного Китая. Северные народные песни обычно характеризуются высоким настроением и смелостью, и эти качества в полной мере воплощены в «Песне хорошего человека». (Риз Х. Глава о музыке к фильмам，2016，с.13)

В музыкальном тексте песни применяется более свободный и живой ритмический рисунок: основная мелодия имеет характерный ритм, а использование синкопированных и апподжиатурных ритмов усиливает динамику песни. В нем также есть несколько неравномерных переходов ритма - прием, который делает темп более гибким и создает атмосферную атмосферу, подобно бравурным шагам героев Ляншань в пьесе. Например, распространенный в произведении синкопированный ритм подчеркивает ощущение прыгучести и жесткости ритма, делая мелодию более яркой и мощной.

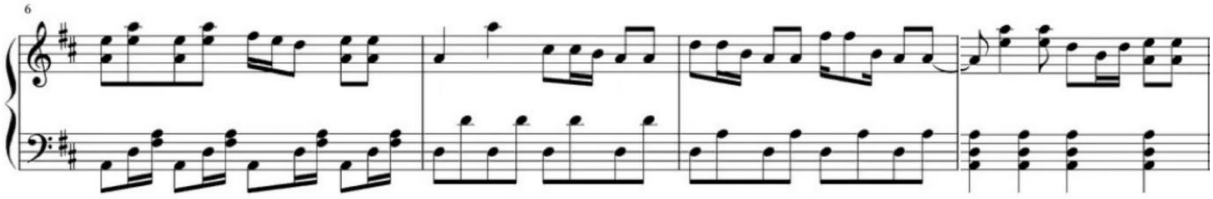
Пример 1. в тт.4–5



Стаккато в первом и втором делают мелодию ритмичной.

Мелодически «Песня хорошего человека» использует традиционную китайскую пентатоническую гамму (гун, шан, цзюэ, чжи, юй), подчеркивая особенности китайской национальной музыки. Вся песня построена вокруг пентатонической гаммы, с широким диапазоном, но не сложной, и плавной понятной мелодией, которая подходит для публичного пения. Восходящие и нисходящие паттерны мелодии полны силы, часто достигая кульминации в восходящей мелодии в конце, отражают бесстрашие героев Лян Шань, которые «осмеливаются быть первыми в мире». Использование пентатонических гамм делает мелодию этнической, и более привычной для китайской аудитории, что усиливает народный стиль произведения.

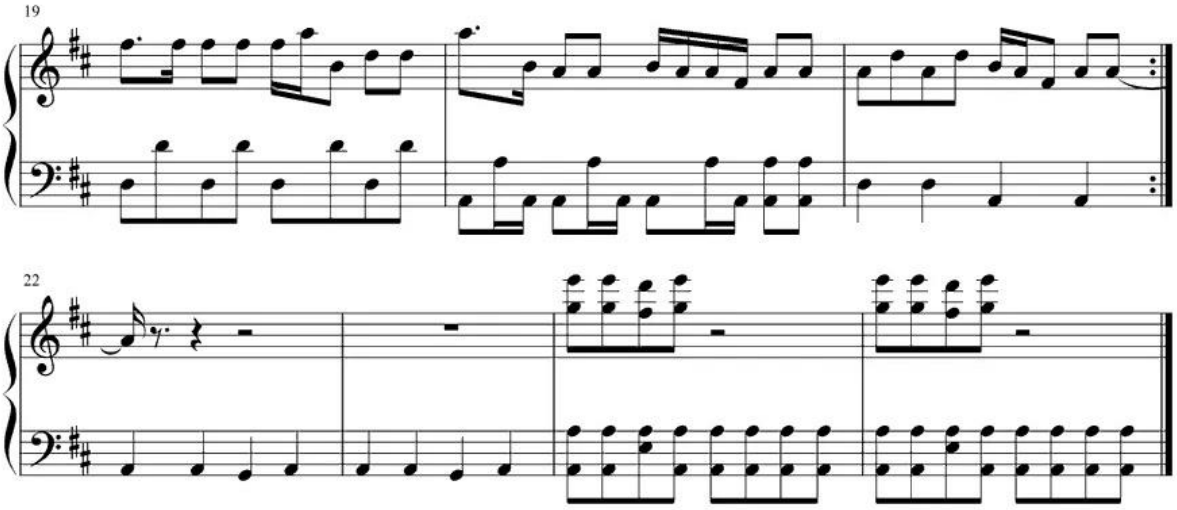
Пример 2. в тт.6–9



В этом отрывке распределение нот в пентатонической гамме показывает тембровые характеристики традиционной китайской музыки.

Слова и мелодия «Песня хорошего человека» передают дух братства и храбрости, например, такие слова: «Когда приходит время нанести удар, вы наносите удар, и вы проходите через Девять Штатов с огнем и ветром», в этой лирике подчеркивается смелый и бесстрашный характер героев, а мелодия сочетается здесь с четким ритмом, создавая энергичный восходящий импульс. В конце четкий ритм восьмых нот и регулярность нот придают песне торжественность и праздничность, наводя на мысль о сильной вере в верность и праведность.

Пример 3. в тт.19-25



Опера Го Вэньцзина «Рикша», написанная по роману известного китайского писателя Лао Шэ «Рикша», является одним из важных произведений современной китайской оперы. Роман рассказывает историю главного героя СянЦы, трудолюбивого и добросердечного рикши, который вынашивает простую мечту о собственном автомобиле, но в конечном итоге терпит постоянные разочарования и огорчения. СянЦы снова и снова гонится за своей мечтой, но неоднократно терпит неудачу из-за социальных обстоятельств и личного выбора, и в конце концов становится праздным и добровольно деградирующим человеком. Этот роман, написанный в 1936 году показывал беспомощность, боль рабочих низшего класса и темную сторону старого общества. В музыке, созданной для постановки оперы по этому роману,автор,сочетая современную музыку с элементами традиционной оперы,воссоздает социальный ландшафт Пекина 1930х годов. Опера представляет собой музыкальную смесь этнических элементов и современных техник, не только полную напряжения, но и тонко передающую психологические изменения персонажей.

Го Вэньцзин использует в своей опере современные композиционные приемы, но также включает в себя большое количество традиционных китайских музыкальных элементов. Он использует традиционные инструменты и пентатоническую гамму, чтобы создать тональность с китайским колоритом, и добавляет народную настройку к мелодическим линиям, чтобы создать сильное ощущение китайского региона. Она полна драматического напряжения в ритме и мелодии, особенно когда выражает внутренние конфликты и эмоциональные колебания Сянцзы, часто используя неровные удары и ритмические сдвиги, чтобы усилить ощущение тревоги и печали. Он также добавил традиционные инструменты, такие как эрху и флейта, сделав музыку более аутентичной и трогательной в передаче особенностей пекинского фольклора. Что касается инструментовки, то она не только обладает насыщенным симфоническим звучанием, но и содержит в себе мягкость и утонченность традиционных китайских музыкальных инструментов, образуя уникальную музыкальную текстуру. (Тиан К, 2005, с.6)

Адаптированная в оперу, «Рикша» использует традиционные оперные техники в создании характеров и исполнении, например, сочетание декламации и пения, что делает эмоциональное выражение персонажей более тонким и соответствующим эстетике китайской аудитории. В своем творчестве Го Вэньцзин использовал структуру и драматическое напряжение западной музыки в том числе РЭП, но при этом сохранил оперное очарование в вокальной обработке. В вокальном оформлении стихотворных

текстов особое внимание уделяется ритмическому чувству рифмы, которое подходит для выражения речевого ритма и экспрессии китайских текстов. В опере «Рикша» Го Вэньцзин не только выражает трагедию личной судьбы, но и разоблачает угнетение рабочими низшего класса со стороны старого общества и выражает свое критическое отношение к социальной несправедливости, выражает беспокойство и сочувствие к судьбе низшего класса. (Ли, Су Хун. Музыкальное искусство Китая, 2016.)

Успешная как в музыкальном выражении, так и в тематическом замысле, «Рикша» вырвалась за рамки традиционной китайской оперной формы и завоевала большое внимание на международной сцене. Эта опера - не только музыкальное произведение, но и социальная картина старого Пекина, глубоко отражающая понимание и интерпретацию национальной культуры современными китайскими композиторами.

Как композиторы, представляющие современную китайскую музыку, Чжао Цзипин и Го Вэньцзин имеют свои отличительные черты в музыкальном творчестве, но разделяют схожие стремления в продвижении модернизации и интернационализации китайской музыки. Их композиторская философия находится под сильным влиянием традиционной китайской культуры, но при этом они открыты для восприятия современных западных музыкальных техник. Произведения этих двух композиторов не только получили широкое признание внутри страны, но и завоевали большое внимание на международном уровне, сыграв важную роль в модернизации и международном развитии китайской музыки.

Композиторская философия Чжао Цзипина сосредоточена на том, чтобы взять за основу произведение традиционной культуры и выразить национальный дух и народные эмоции через музыку. Он уделяет особое внимание тому, чтобы черпать вдохновение в местной народной музыке, и выступает за интеграцию элементов этнической музыки в современную музыкальную композицию, создавая произведения с ярко выраженными этническими чертами. Музыкальные произведения Чжао Цзипина часто представлены в простом, интимном стиле, способном тронуть сердце слушателя, особенно в музыке для кино и телевидения и этнических симфониях. (Шитова, А. С. 2017) Его шедевры, такие как «Big Red Lanterns Hanging High» и тематическая песня сериала «Речные заводи», «Песня хорошего человека», очень естественно сочетают в себе традиции и современность благодаря богатым национальный мелодиям и сильным эмоциональным выражениям. Он умело использует гаммы, традиционные инструменты и региональные мелодии, смешивая суть традиционной музыки с современными музыкальными техниками, чтобы создать музыкальные произведения с уникальным китайским колоритом. Такое сочетание национального стиля и современных композиционных техник не только способствует модернизации китайской музыки, но и делает произведения более доступными на международном уровне. Достижения Чжао Цзипина в области музыки для кино и телевидения заложили основу для выхода китайской музыки на международную сцену. Его работы не только полюбились отечественной аудитории, но и привлекли внимание международной музыкальной индустрии благодаря своим искренним эмоциям и уникальным стилям, и стали частью китайской культуры, распространяющейся за рубежом.

Творения Го Вэньцзина более разнообразны, а его стиль более современный и авангардный. Он искусен в деконструкции и воссоздании традиционных музыкальных элементов и смело использует современные композиционные приемы, такие как диссонирующие интервалы, свободные ритмы и экстремальные диапазоны в своих работах, чтобы выразить сложные эмоции и внутренние миры. (Луо Юн, 2020, с.15) Его композиционная философия заключается в том, чтобы нарушить традиционные формальные ограничения, сочетая культурные символы из традиционной музыки с современными музыкальными концепциями, чтобы создать произведения, полные

драматизма и воздействия. Среди его шедевров - опера «Рикша» и симфония «Печальная полая гора», которые выражают гуманистический дух китайского общества с помощью глубоких тем и драматической музыки. Благодаря новаторской обработке народной музыки и авангардному звуковому дизайну, он предложил новые способы выражения китайской музыки. Эти эксперименты не только способствуют развитию китайского музыкального творчества, но и делают произведения более доступными и понятными для международного музыкального сообщества. (Чжоу Лун, 2009, с.32) Го Вэньцзин переосмысливает традиционную китайскую музыкальную культуру с уникальной точки зрения, придавая ей новое значение для нашего времени. Через свою музыку он исследует более глубокий подтекст традиционной культуры и создает уникальный «современный китайский звук», позволяя международной аудитории ощутить современную природу и культурную глубину китайской музыки, а также повышая международное признание китайской музыки.

Заключение

В статье подробно рассматривается творческая философия современных китайских композиторов Чжао Цзипина и Го Вэньцзина, а также их вклад в модернизацию и интернационализацию китайской музыки. В статье отмечается, что Чжао Цзипин посвятил себя соединению национальных эмоций с элементами народной музыки в своих композициях, формированию музыкальных произведений с богатой китайской спецификой в своем простом и трогательном стиле, а также расширению влияния китайской музыки на международной арене через музыку для кино и телевидения и другие формы. Го Вэньцзин, с другой стороны, фокусируется на деконструкции и реструктуризации традиционных музыкальных символов с помощью авангардных композиционных техник, давая новую жизнь традиционной музыке, чтобы выразить глубокие социальные и гуманистические темы.

Произведения Чжао Цзипина отличаются интимностью и национальным стилем, а Го Вэньцзин делает акцент на современности и экспериментах, что привнесло новаторские краски в китайскую музыку. В статье утверждается, что их композиции не только способствовали модернизации китайской музыки, но и внесли значительный вклад в распространение и признание китайской музыки на международной арене.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Шицзи - Книга музыки» - одна из важнейших глав «Шицзи», в которой описывается теория древнекитайской музыки, музыкальные инструменты, музыкальная система и ритуальная культура.

2. ЛингЛун - древнекитайская легендарная личность, считающаяся одним из основателей китайской музыки. Согласно легенде, он изобрел традиционные китайские музыкальные инструменты по приказу ХуанДи и сформулировал самую раннюю систему тональных ритмов.

3. Юэфу (кит. трад. 樂府, упр. 乐府, пиньинь , буквально: «музыкальная палата») – жанр традиционной китайской лирической поэзии, возникший в эпоху Хань (206 до н. э. – 220 н. э.) под влиянием придворной «Музыкальной Палаты».

4. Куньцю (Кун-опера) - это вид традиционной китайской оперы, которая считается «прародительницей всех китайских опер». Она зародилась в Куньшане, провинция Цзянсу, Китай, и достигла зрелости в середине эпохи династии Мин, что делает ее одним из старейших и наиболее влиятельных видов китайской оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кондрашова, Е. А. Традиционная китайская музыка в современном китайском искусстве // Музыкальная академия. 2014.
2. Ло, Юн. Элементы народной музыки в творчестве китайских композиторов XX–XXI веков // Китайская музыка: традиции и современность. 2020.
3. Ли, Су Хун. "Анализ музыки оперы Го Вэньцзина Лотерея" // Музыкальное искусство Китая, 2016.
4. Сыма Цянь. Исторические записки. Ши цзи. Книга о музыке / Пер. В. Таскина. Москва: Наука, 1987.
5. Тянь, Цин. Путь модернизации китайской традиционной музыки // Музыкальное искусство. 2005.
6. Чжоу, Лун. Сочетание элементов народной музыки с языком современной музыки — о положении китайских композиторов на международной музыкальной сцене // Китайская музыка. 2009.
7. Шитова, А. С. Интеграция традиционного и современного в китайской музыке XX века // Музыка и время. 2017.
8. Ян, Яньди. Культурная идентичность современных китайских композиторов и музыкальное творчество // Исследование музыки. 2010.
9. Lau F. Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture. Oxford: Oxford University Press, 2008.
10. Rees H. The Oxford Handbook of Chinese Cinemas, Chapter on Film Music. New York: Oxford University Press, 2016.
11. Yang Y. D. Cultural Identity and Musical Creation in Contemporary Chinese Composers // Asian Music. 2019. Vol. 50, No. 2.

REFERENCES

1. Kondrashova, E. A. Traditional Chinese Music in Contemporary Chinese Art // Musical Academy. 2014.
2. Luo, Yun. Folk Music Elements in the Works of Chinese Composers of the 20th–21st Centuries // Chinese Music: Traditions and Modernity. 2020.
3. Li, Su Hong. ‘Analysing the music of Guo Wenjing's opera Lottery’ // Musical Art of China, 2016.
4. Sima, Qian. Records of the Grand Historian. Book of Music (Shi ji: Yue shu) / Trans. by V. Taskin. — Moscow: Nauka, 1987.
5. Tian, Qing. The Modernization Path of Chinese Traditional Music // Musical Art. 2005.
6. Yang, Yandi. Cultural Identity and Musical Creation in Contemporary Chinese Composers // Music Research. 2010.
7. Zhou, Long. Combination of Folk Music Elements with the Language of Modern Music: On the Position of Chinese Composers in the International Music Scene // Chinese Musicology. 2009.
8. Shitova, A. S. Integration of Traditional and Modern in Chinese Music of the 20th Century // Music and Time. 2017.
9. Lau, F. Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture. — Oxford: Oxford University Press, 2008.
10. Rees, H. The Oxford Handbook of Chinese Cinemas, Chapter on Film Music. — New York: Oxford University Press, 2016.
11. Yang, Y. D. Cultural Identity and Musical Creation in Contemporary Chinese Composers // Asian Music. 2019. Vol. 50, No. 2.

Ян Нань
аспирант
ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»
e-mail: 793683310@qq.com

Yan Nan
postgraduate student
Russian State Specialized Academy of Arts

СПЕЦИФИКА И СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ОБРАБОТОК И ТРАНСКРИПЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. Обработки, аранжировки и транскрипции народных мелодий в композиторской практике являются способами воплощения и развития образного содержания фольклорных источников. Несмотря на свой относительно молодой возраст, фортепианное творчество китайских композиторов, действительно, очень объемное, разножанровое, со свойственными восточной музыке характерными признаками. Осуществляя анализ этого наследия, особое внимание привлекает тенденция, которая приобрела значительную интенсивность в фортепианном творчестве композиторов Китая с начала его становления и на протяжении всего XX в. тяготение к созданию композиций в жанрах аранжировок, обработок и транскрипций. Цель статьи – представить российским исследователям основные направления аранжировок, обработок и транскрипций китайской музыки для фортепиано. Задачи исследования: определить репертуарный круг музыкальных первоисточников для их дальнейшего использования в композиторском фортепианном творчестве; раскрыть основные этапы развития жанра аранжировок, обработок и транскрипций; показать их значимость для современной китайской культуры. В качестве основного автором делается вывод о необходимости систематизации, создании каталога, большого корпуса накопленных аранжировок, обработок и транскрипций для фортепиано с целью их использования в исполнительском творчестве и образовательном процессе.

Ключевые слова: фортепиано, аранжировка, обработка, транскрипция, китайская музыкальная культура.

SPECIFICITY AND SYSTEMATIZATION OF ARRANGEMENTS AND TRANSCRIPTIONS IN THE WORKS OF CHINESE COMPOSERS

Abstract. Arrangements, arrangements and transcriptions of folk melodies in the practice of composition are the ways of embodiment and development of the figurative content of folklore sources. Despite its relatively young age, the piano works of Chinese composers are indeed very voluminous, multi-genre, with characteristic features inherent in oriental music. Carrying out the analysis of this heritage, special attention is drawn to the tendency that has acquired significant intensity in the piano works of Chinese composers since the beginning of its formation and throughout the twentieth century - the gravitation towards creating compositions in the genres of arrangements, arrangements and transcriptions. The purpose of the article is to present to Russian researchers the main directions of arrangements, arrangements and transcriptions of Chinese music for piano. Research objectives: to determine the repertoire of musical sources for their further use in composers' piano works; to reveal the main stages of development of the genre of arrangements, processing and transcriptions; to show their

significance for modern Chinese culture. As the main conclusion, the author makes about the necessity of systematization – creation of a catalog – of a large corpus of accumulated arrangements, processing and transcriptions for piano for the purpose of their use in performing creativity and the educational process.

Keywords: piano, arrangement, processing, transcription, Chinese musical culture.

Активное обращение к национальному песенному и инструментальному (фольклорному и авторскому) репертуару средствами фортепиано составляет важный сегмент творчества для большинства китайских композиторов. Также следует отметить их внимание (хотя значительно меньшее) к использованию музыкального материала из классического мирового наследия.

Создание значительного количества аранжировок, обработок и транскрипций связано, прежде всего, с большой приверженностью китайских композиторов своему национальному искусству, а также со спецификой факторов исторического становления и развития фортепианного искусства Китая. В то время, когда европейское фортепианное композиторское творчество уже было высокоразвитым искусством с формировавшимися на протяжении нескольких веков традициями, техниками и стилями, в китайской музыкальной культуре становление этих процессов обозначилось только в начале XX века.

Доминирующие тенденции обращения к народным песням и традиционной инструментальной музыке, а также лучших авторских образцов национальных мелодий сразу получили большое распространение в фортепианном творчестве композиторов Китая и непрерывно продолжают развиваться до наших дней. С самого начала это придало композиторам возможность полноценно и с удовольствием работать над произведениями, их целью стала не обычная гармонизация любимых мелодий, а раскрытие, словно «скрытых запасов» собственного потенциала, неиспользованных граней своего таланта, которые начали «конвертироваться» в нечто чрезвычайно ценное, особенное, уникальное.

Неразрывная связь творчества китайских композиторов со своими национальными музыкальными традициями проявилась в аспектах жанрового, формотворческого, ладового, тембрового и метроритмического мышления. Тенденция к созданию значительного количества фортепианных аранжировок, обработок и транскрипций, созданных на материале образцов национальной музыки, указывает на глубинное стремление композиторов во всевозможных формах воспевать любовь к своей культуре и пропагандировать национальное музыкальное искусство. Следует также упомянуть и появление отдельных фортепианных сочинений в конце XX века, материалом для которых стали самые известные и часто исполняемые в Китае произведения европейских композиторов. Приоритетными при этом оставалась музыка барокко и романтизма. Среди таких образцов – фортепианная соната ми минор (№8) для скрипки и баса А. Корелли, взятая как образец композитором Инь Чжи Фа (Yin Zhi Fa, (р. 1954), вокальные дуэты В.А. Моцарта в музыке Чэнь Пэй Сюня (Chen Pei Xun, (1922 – 2006), вокальные дуэты из опер Стефано Ланди и Клаудио Монтеверди, дуэт Татьяны и Ольги из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин», использованные Хуан Ань Лунем (Huang An Lun, (р. 1949). Все упомянутые фортепианные транскрипции и аранжировки появились на рубеже 1980-х – 1990-х годов.

Среди лучших образцов творческой обработки народных песен – аранжировка Ван Цзяньчжуна (Wang Jian Zhong, (1933 – 2016) песни «Облако, преследующее месяц» (1932), которое считается одним из самых удачных ранних образцов; концертная пьеса «Ланьхуахуа» (транскрипция популярной древней народной песни провинции Шаньси композитора Ван Лисаня (1947; Wang Li San (1933 – 2013); транскрипции Дин Шаньдэ «Танцы Синьцзян» (1950; Ding ShanDe 1911 – 1995); «Фортепианные транскрипции

народных песен провинции Шаньси» Чжоу Гуань Жэнь (1953, Zhou Guang Ren, p. 1928); аранжировка древних китайских инструментальных мелодий Ван Цзяньчжуна «О зимней сливке», «Радость свободы» и «Цветные облака при лунном сиянии», а также очень древней песни провинции Юньнань «Вышивание подвесного кошелька» Чжу Пэйбиня (2009, Zhu Pei Bin,(род. 1972); гуандунской народной песни «Гром в сухой сезон» Чэнь Пэй Сюня (1959); фортепианная транскрипция патриотических песен «Красные лилии на рассвете» Лю Фэна (1915 – 1993), «На реке Сунгари» Цюй Ши Гуана (род. 1948 г.), песни района Шэньси-Ганса «Красные цветы цвели на горе» Ван Цзяньчжуна (1974); два «Китайских каприччио» для фортепиано с оркестром на основе народных песенных мелодий Хуан Ань Луня (р. 1949) и его же «Китайская рапсодия» для оркестра национальных инструментов и т.д. Создавая авторскую музыку в различных жанрах, каждый из композиторов непременно обращался к фортепианным аранжировкам и транскрипциям китайской национальной музыки – отрасли, которая, вопреки крайне невосприимчивым условиям функционирования фортепианного искусства, стала особенно популярной в годы Культурной революции. В первую очередь, это коснулось фортепианных переложений наиболее известных пяти песен, соответствовавших идеологическим призывам Мао Цзэдуна, в которых воспевались героические события, революционный дух народа и патриотические настроения китайской армии: «Шацзябан», «Морской порт», «Взхуя», «Хроники Красного фонаря» и «Нападение на полк Белого Тигра». Все эти песни были заимствованы из образцовых революционных представлений (в перечень образцовых представлений вошли шесть опер и два балета – «Седая девушка» и «Красный женский батальон») – единственного разрешенного жанра сценической музыки, о котором речь пойдет ниже.

В истории развития жанров фортепианных транскрипций и переложений национального репертуара период 1960 – 1970-х годов, несмотря на гонения и общий запрет самого инструмента, оказался чрезвычайно важным. Вопреки идеологии революционного времени по поводу фортепиано, через обращение композиторов именно к национальным песням, хотя и только к тем, что были разрешены партийным руководством Китая к исполнению, удалось не только сохранить существование фортепианной музыки, но и подготовить пути для дальнейшего развития национального фортепианного искусства и исполнительства. Обращение к популярным песням в фортепианных произведениях сыграло решающую роль в стремительном возрождении и неслыханной популяризации самого инструмента после окончания Культурной революции. Главная роль в этом принадлежит труду композиторов в жанрах фортепианных обработок, аранжировок и транскрипций произведений национальной музыки, которые оказались наиболее доступными для восприятия любимых песен и инструментальных мелодий. Благодаря принятию широчайшей слушательской аудиторией новых технических и тембральных средств звучания любимых песен и способу отображения особенностей национального музыкального языка, развитие фортепианных обработок, аранжировок и транскрипций способствовало сохранению популярности не только самого фортепиано, но и усилению внимания к творчеству работавших в этой работе композиторов, таких как Дин Шаньдэ, Чу Ван Хуа, Ли Инхая, Ван Цзяньчжуна, Чжоу Гуань Жэнь, Инь Чэньзуна, Ван Лисаня и т.д.

Следует отметить, что в первой половине XX в. вопрос изучения западной музыки в Китае был довольно неоднозначным. Тем не менее, много было тех, кто выступал против ее изучения, другие пытались слепо подражать западным образцам. Впервые исследование разнообразных жанров и форм китайского фортепианного композиторского творчества было осуществлено в конце XX века, уже после окончания Культурной революции, профессором Пекинской Центральной консерватории Вэй Тинге в труде «Соотношение

традиционного и современного музыкальных направлений в китайской фортепианной музыке». Оно было продолжено профессором Шеньянской консерватории Дэй Бэйшеном в исследовании «Искусство переводов китайской традиционной музыки для фортепиано» (1999) [3]. Обсуждая проблему изучения на общенациональном уровне западных достижений в области музыкального искусства, или наоборот, их игнорирование, следует упомянуть несколько высказываний Мао Цзэдуна, которые лидер государства провозгласил на заседаниях расширенного заседания политбюро Центрального комитета Коммунистической партии Китая в 1956 году: «Расцветают все цветы, соревнуются сто школ», и в 1964 году в выступлении «Указание о мнениях относительно Центральной музыкальной консерватории»: «Ставить древнее на службу современному и ставить зарубежное на службу Китая». Указав четкий вектор направления, эти высказывания сразу направили композиторов и исследователей музыкального искусства на более глубокое осмысление проблемы необходимости изучения композиторских, в том числе и авангардных достижений Запада. Высказывания Мао сразу получили «статус» пословицы и остаются актуальными по сей день.

В условиях формирования стиля китайского композиторского творчества постепенно стали утверждаться традиции диалога национальной музыкальной культуры и классической европейской. На смену принципам развертывания, характерным для одногласного национального вокального искусства, постепенно начал внедряться способ многоголосной тематической разработки музыкального материала, основанного на функциональном мышлении. Свободный импровизационный характер формообразования, свойственный китайской одноголосной национальной музыке, композиторы стремились подчинить логике развертывания европейским формам.

Накопив опыт за пределами Китая и получив большую свободу в реализации собственной творческой индивидуальности, они смогли создать много ярких и самобытных произведений. Композиторы Поднебесной обогатили национальную музыку авангардными произведениями, в которых использовали алеаторику, атональную и серийную техники, сонористику, используя и средства, характерные для романтиков.

В 1986 году композитор Ван Лисань в пекинском журнале «Жонгуо Йинюэшу» (中国音乐艺术, в пер. – «Исследование китайского искусства») писал: «Мы, современные китайские композиторы, должны преподнести флаг национальности и современности, ведь несем всему миру яркий свет» [1, с. 14]. Что касается типологических особенностей фортепианных обработок (здесь мы используем данное определение как обобщенное понятие, включающее и аранжировки, и транскрипции) в творчестве китайских композиторов, то здесь, прежде всего, следует рассмотреть проблему воплощения содержания, концепции, техники и целесообразности использования европейской системы музыкальных выразительных средств, при соблюдении норм своей собственной национальной одноголосной мелодии. На современном этапе обозначилось активное внимание европейских композиторов не только к фольклору, но и к профессиональным музыкальным жанрам Китая. Это открывает перспективы для изучения нового (обратного) типа связей – взаимодействия разных типов (Восточного и Западного) музыкального мышления и воплощения мелодических, метроритмических и колористических элементов китайского языка в контексте европейской музыки. Подчеркнем, что стремление к использованию национального песенного и инструментального материала, а также фрагментов из оперных, симфонических, камерных вокальных и инструментальных произведений профессиональных национальных композиторов является в настоящее время одной из наиболее характерных черт фортепианного творчества Китая. Обращение к национальному и мировому классическому наследию через практику обработок,

аранжировок и транскрипций постулируется как типичная черта творчества китайских композиторов.

Производные жанры мы рассматриваем как способы воплощения или перевоплощения образного содержания ранее созданных композиций (народных и авторских), как альтернативные для исполнения. В китайском композиторском творчестве развитие этих жанров, в отличие от европейской музыки, началось значительно позже – в начале 1930-х годов. Это связано с фактором позднего исторического вхождения фортепианного искусства в китайское культурное пространство. Для того чтобы осмыслить формы проявления творчества китайских композиторов в данных жанрах, необходимо дать определение каждому из них.

Первым китайским композитором, обратившимся к жанру аранжировки, стал Чжао Юань Жэнь, опубликовавший в 1913 году пьесу для фортепиано «Хуа бабан и волны реки Сян» на тему очень известной народной песни. Этот пример в истории китайской композиторской практики считаю первой попыткой аранжировки сольной национальной мелодии: Чжао Юань Жэнь. «Хуа Бабан и волны реки Сян».

Композитор дал определение своей пьесе – «аранжировка». Однако представленный самый простой способ гармонизации мелодии дает возможность охарактеризовать ее как гармонизацию или обработку песни. Аранжировка предполагает изменение первоначального нотного текста музыкального произведения, его модификацию.

Целью обработки (от немецкого Bearbeitung – обработка, возделывание) является адаптация нотного текста для исполнения на другом инструменте, песни – на фортепиано. Обработка не предполагает значительного видоизменения исходного нотного материала: самая простая или усложненная (в зависимости от цели и творческой индивидуальности композитора), гармонизация подчинена раскрытию мелодии. Обработка может быть сделана, например, для более удобного исполнения любителями. «Обработка не сугубо ремесленное произведение, поэтому составляет объект авторского права» [4, Т. 3, с. 1070]. Среди наиболее ранних примеров в творчестве композиторов Китая, кроме уже упоминавшегося первого в истории национальной композиторской практики «Хуа Бабан и волны реки Сян» Чжао Юань Женя (1913) как образца простейшей гармонизации мелодии, есть «Песнь пастуха» Хе Лутина (1903 – 1999). Эта обработка является примером более сложной гармонизации мелодии народной песни и усложнения фактуры путем применения полифонических приемов, способствующих визуализации пасторального пейзажа. В этой полифонической пьесе, воспринимаемой как исполненный тушью рисунок, раскрывается содержание песни, в которой говорится о мальчике, который сидит верхом на буйволе и играет свою простенькую мелодию на флейте. В рейтинге наиболее исполняемых в мире фортепианных произведений композиторов Китая обработка Хе Лутина занимает одно из первых мест, войдя в репертуар многих лучших исполнителей не только Азии, но и Европы и Америки.

Обработкой может также называться добавление к одноголосной вокальной или инструментальной мелодии сопровождения. В таком случае целью композитора становится приспособление музыкального текста к другому составу исполнителей. Обработка, включение гармонических оборотов, отдельных аккордов композиторами, использовавшими фольклорные мелодии, дает возможность услышать мелодию в другом тембре и сыграть ее на фортепиано. Среди обработок, где видоизменения мелодики и фактуры прослеживаются меньше, чаще всего применяется метод вариационной разработки материала, в результате чего в композиторской практике в рамках этого жанра возникло много других новых: попурри, парафразы, фантазии.

В практике китайских композиторов наиболее распространенной является аранжировка. Широкое обращение к аранжировкам в среде китайских авторов способствовало появлению большого количества новых произведений для фортепиано. Посредством фортепианных аранжировок слушатели могли в новой тембровой интерпретации услышать любимые произведения национальной музыки и начинали привыкать к звучанию необычного для китайской музыки инструмента. Аранжировки дали возможность наслаждаться и восхищаться яркими красками звучания фортепиано и в результате способствовали ускорению принятия самого инструмента. Понимание неограниченной широты средств фортепиано, его тембровых красок и технических возможностей проявилась в Китае именно благодаря аранжировкам, ставших в творчестве композиторов одной из наиболее востребованных форм творчества в целом.

Аранжировка (нем. *arrangieren* – упорядочивать) – это искусство модификации музыкального произведения, инструментальной (реже – ансамблевой, вокальной) переработка уже готового музыкального материала; нов инструментальное решение музыкального произведения, приспособление фактуры его оригинала к техническим возможностям других инструментов [4, Т. 3, с. 193]. Присутствует здесь и внесение изменений, например, гармонических и фактурных, непосредственно в процессе исполнения (что особенно распространено в джазовой музыке), то есть включение импровизации. Важно заметить, что аранжировка не представляет собой самостоятельное музыкальное произведение. Это то, что явилось результатом изменений во время творческого процесса. В результате нередко аранжировка может превосходить первоначальный музыкальный вариант.

В творчестве китайских композиторов фактор переосмысления и аранжировки выступает среди важнейших, поскольку одноголосная китайская песня по своей природе не предполагает гармонического дополнения. В фортепианных сочинениях китайских авторов нередко даже неприхотливая мелодия в результате яркой творческой адаптации может обрести новую жизнь благодаря привнесенным новым колористическим краскам, стать более эмоциональной, привлекательной и востребованной. Известны примеры, когда композиторы (Ли Ин Хай, Лю Чжанг, Инь Чжи Фа) даже специально аранжировали собственные произведения с целью еще более точной реализации задуманной идеи.

В 1946 году композитором Чуй Вэй (1917 – 2002) была создана одна из первых инструментальных аранжировок на основе песни «Цветок барабан», что положило начало фортепианному исполнительству произведений данного жанра. К числу лучших аранжировок относятся произведения Дин Шаньдэ, Чу Ван Хуа, Ван Лисаня, Чжу Цзянь Эра, Хуа Янь Цзюня (Hua Yan Jun, (1893 – 1950), Цюй Ши Гуана, Ли Ин Хая, Хуана Цзы и др.

Более высокий уровень работы с первоначальным музыкальным текстом являют транскрипции (от латинского transcriptio – переписывание). Известно, что они появились в первой половине XIX века. Среди крупных композиторов, создавших высокие образцы транскрипций для фортепиано – Ф. Лист, Ф. Бузони, С. Рахманинов. Транскрипции, как правило, это – виртуозные сочинения, требующие высокой технической оснащенности исполнителя. Транскрипция есть творческая переработка, трансформация музыкального произведения, которое лежит в его основе, в условиях индивидуального уровня мастерства и стиля композитора. Как правило, благодаря новому звучанию первоначального образца, транскрипция приобретает значение отдельного самостоятельного произведения. Это и является основным отличием транскрипции от аранжировки и обработки. Под термином «транскрипция» следует понимать новый музыкальный жанр в композиторской практике. Целью переложений, трансформаций зачастую является популяризация, концертное исполнение музыки, послужившей основой активной переработки произведения, или его

отрывка. На развитие данного жанра в творчестве китайских композиторов большое влияние оказали транскрипции Ф. Листа – одного из тех европейских художников, творчество которого наиболее известно, популярно и основательно изучается в Китае.

В работе над транскрипциями китайских композиторов привлекали универсальность и «оркестровые» возможности фортепиано, обладающего большой амплитудой динамических и технических возможностей. Стало возможным использования большого количества пианистических приемов – репетиций, широкого разбросанных аккордов, разного вида пассажей.

Как чрезвычайно популярные в любительской среде, транскрипции в китайской культуре второй половины XX века выполняли разные функции: просветительскую, дидактическую, концертную. Четырехручные транскрипции давали возможность полноценного воспроизведения музыкальных фрагментов даже любителям со скромным уровнем подготовки. Подобное любительское ансамблевое исполнительство способствовало широкому распространению технически сложных фортепианных произведений.

Говоря об обработках, аранжировках, транскрипциях, отметим, что в китайском музыковедении не существует их четкого разделения. Все эти жанры композиторского творчества имеют единственное общее название 改编曲 («гай биань цюй», где «гай биань» означает «трансформировать», а «цюй» – «произведение»). В переводе «гай биань цюй» означает и аранжировку, и транскрипцию, и отделку-обработку. В подзаголовках к произведениям наблюдаем свободное определение их жанров, а нередко одно и то же произведение в разных нотных изданиях имеет разные жанровые подзаголовки. И даже в музыковедческих статьях они определены либо как «аранжировки», либо как «транскрипции», либо как «инсценирование» – термин, употребляемый в отношении аранжировок оперных и музыкально-театральных эпизодов, сцен, картин.

Функционирование единого определения для группы однородных явлений или предметов характерно для китайского языка. Например, группа древних клавишных инструментов представлена в европейской музыке разными названиями: клавесин, клавикорд, спинет, чембало, вирджиналь и т.д. Их названия были определены в зависимости от страны происхождения, способов звукоизвлечения, внешней формы корпуса, материалов для изготовления отдельных деталей. В китайской музыковедческой терминологии все эти инструменты носят единственное название 古钢琴 («гу-гань чинь»). В переводе «гу» означает «древний», а «хай порок» – «фортепиано».

Профессор музыковедения Миу Тяньжуй в 1998 году дал следующее объяснение жанра гай биань цюй: «Аранжировка (англ. Arrangement – это воспроизведение музыкальных произведений средствами переводов вокальных или инструментальных произведений в других формах исполнения. Трансформацию произведения для других инструментов, в других формах и стилях мы называем простой аранжировкой. Еще есть аранжировки, в которых использована оригинальная тема произведения, но изменена гармония, фактура, форма, стиль. Это мы называем свободной аранжировкой» [2, с. 19]. Таким образом, все производные от первоисточника жанровые разновидности Миу Тяньжуй определяют как аранжировку.

В 1999 году профессор Шеньянской консерватории Дэй Бэйшен развивает определение жанровых разновидностей в области народных и авторских песенных и инструментальных произведений. В статье «Искусство переводов китайской традиционной музыки для фортепиано» [3] музыковед отмечает, что на протяжении многих веков европейская музыка не имела влияния на китайскую традиционную музыку. Китайская музыка росла и развивалась на своей культурной почве в китайской культуре. «В древней слушательной среде считалось, что традиционная музыка является

единственной красивой и неповторимой, потому что ее смысл, формы и эстетическая направленность обусловлены народными традициями. С течением времени дистанция между традиционной музыкой и музыкой нового времени становится все больше. Как исполнять традиционную музыку для сохранения традиций? Ведь при исполнении древних произведений инструменталисты-пианисты воспроизводят эстетические основы музыки разных обществ: с точки зрения традиционного – необходимо сохранять первоначальный образ древнего Китая; с точки зрения современного – следует развивать давние традиции. То есть и исполнителям, и композиторам необходимо достигать ассимиляции, то есть усвоения и слияния традиционного и основ современной музыки» [3, с. 46–47].

Ко времени написания приведенной статьи профессора Дэй Бэйшена (1999 в Китае насчитывалось более 400 изданных фортепианных аранжировок. Их количество считалось достаточно значительным и даже солидным, но среди этих произведений, как отмечалось, было не так уж много действительно совершенных композиций. Удачными аранжировками считались только те, в которых слушатели «могут легко распознавать и запоминать мелодии, и в которых органически соединены традиционная мелодия и современная ее гармонизация» [3, с. 19]. Собственно, способы сочетания традиционного и современного побуждали Дэй Бэйшена различать аранжировки на основе трех способов работы с материалом и, соответственно, классифицировать их следующим образом:

Фортепианные аранжировки материала традиционных инструментальных и вокальных мелодий, которые классифицированы как «превращение одноголосной мелодии в “многофактурное изложение”» (термин Дэн Бейшена, примененный в отношении фортепианной или оркестровой обработки) [3, с. 19]. При аранжировке мелодии наиболее важной задачей композитора считается бережное сохранение ее первоначального образа. К обработкам профессор относит фортепианные и оркестровые разработки древних традиционных песен, тематизм которых прослушивается очень четко. Однако в этих произведениях перед композиторами встает гораздо более сложная задача: научиться умело применять композиторские техники современности и использовать их не только в фактурном (фортепианном, оркестровом) изложении и гармонической вертикали, но и в горизонтали. «Сделать из любимой и очень известной вокальной песни сольное инструментальное или оркестровое произведение, которое слушателям хотелось бы постоянно слушать и сохранить эту популярность для последующих поколений, оказывается подвластным лишь немногим» [3, с. 22].

Так появляются самостоятельные авторские произведения, внешне утратившие свою связь с характером или эстетической сущностью проработанных образцов традиционной музыки. Профессор задает вопрос: «Когда эти произведения уже потеряли свою связь с оригиналом, почему их популярность не уменьшается? Очевидно потому, что у них очень непосредственно сохраняется отношение композитора к музыкальным традициям. В таких произведениях фундаментальные основы традиционной музыки сохранены в более широком смысле» [3, с. 28].

Подводя итоги нашего исследования, отметим следующее. Как видно из представленных материалов, аранжировки, транскрипции и обработки китайской народной музыки для фортепиано пользуются в наше время популярностью как в исполнительском творчестве, так и в педагогическом процессе. Их художественные и образовательные ценности не вызывают никакого сомнения. Однако, несмотря на такую позитивную картину, до сих пор не существует каких-либо систематических каталогов этих жанров. Издание их нот носит несистемный, случайный характер; их доступность весьма ограничена. В этой связи автором настоящей статьи предполагается систематизация существующих нотных изданий в единый каталог, а также проведение

работы по выпуску хрестоматий, в которых будут опубликованы наиболее ценные с художественной и образовательной позиций образцы аранжировок, транскрипций и обработок для фортепиано.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Лисань. Новая волна и старые корни // Китайское музыкальное искусство Пекин, 1986. Часть 12-16, № 3.
2. Гао Сяогуан, У. Говен. Энциклопедический словарь фортепианного искусства. Шанхай: Шанхайская музыка, 1998. – 197 с.
3. Дей Бэйшен. Искусство переводов китайской традиционной музыки для фортепиано. Сборник статей. Ляонин: Шеньянская консерватория. 1999. №3. 112 с.
4. Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. / Келдыш Ю. В. Москва: Советская энциклопедия; Т. 3, 1976 – 1224 с.

REFERENCES

1. Van Lisan'. Novaya volna i starye korni // Kitaiskoe muzykal'noe iskusstvo Pekin, 1986. Chast' 12-16, №3.
2. Gao Syaoguan, U. Goven. Entsiklopedicheskii slovar' fortepiannogo iskusstva. Shankhai: Shankhaiskaya muzyka, 1998. – 197 p.
3. Dei Beishen. Iskusstvo perevodov kitaiskoi traditsionnoi muzyki dlya fortepiano. Sbornik statei. Lyaonin: Shen'yanskaya konservatoriya. 1999. №3. 112 p.
4. Muzykal'naya entsiklopediya: V 6-ti t. / Keldysh Yu. V. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya; T. 3, 1976 – 1224 p.

Лю Юнсюй
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»
e-mail: 582305917@qq.com

Liu Yongxu
Graduate student
Saint Petersburg State University

ИССЛЕДОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

Аннотация. В статье исследуются эстетические аспекты китайской традиционной музыки и их влияние на формирование национальной идентичности в условиях глобальных культурных трансформаций. Актуальность темы обусловлена необходимостью осмысления роли культурного наследия в современном мире. Цель исследования - выявить ключевые эстетические характеристики китайской традиционной музыки и проанализировать их роль в формировании и сохранении национальной идентичности. Задачи включают: 1) определение базовых эстетических принципов китайской музыки; 2) анализ их трансформации в современных условиях; 3) оценку значимости музыкальной традиции для национального самосознания. Методология основана на комплексном подходе, сочетающем музыковедческий анализ, культурологическую интерпретацию и социологический опрос (выборка - 1500 респондентов разных возрастных групп). Результаты показывают, что: 1) эстетика китайской музыки базируется на принципах гармонии, природосообразности, духовности (коэффициент конкордации - 0,78); 2) в современных условиях наблюдается тенденция к синтезу традиции и инноваций (67% респондентов отмечают обновление музыкального языка); 3) музыкальное наследие остается значимым фактором культурной идентичности (89% опрошенных считают традиционную музыку ценностью). Делается вывод о жизнеспособности и адаптивности китайских музыкальных традиций, их роли в гармонизации социокультурного развития.

Ключевые слова: китайская традиционная музыка, эстетика, национальная идентичность, культурная трансформация, глобализация

STUDY OF THE AESTHETIC ASPECTS OF CHINESE TRADITIONAL MUSIC AND THEIR INFLUENCE ON THE FORMATION OF NATIONAL IDENTITY IN THE ERA OF GLOBAL CULTURAL TRANSFORMATIONS

Abstract. The article explores the aesthetic aspects of Chinese traditional music and their influence on the formation of national identity in the context of global cultural transformations. The relevance of the topic is driven by the need to comprehend the role of cultural heritage in the modern world. The purpose of the study is to identify the key aesthetic characteristics of Chinese traditional music and analyze their role in the formation and preservation of national identity. The objectives include: 1) determining the basic aesthetic principles of Chinese music; 2) analyzing their transformation in contemporary conditions; 3) assessing the significance of the music tradition for national self-awareness. The methodology is based on an integrated approach combining musicological analysis, cultural interpretation, and sociological surveys (sample size -

1500 respondents of various age groups). The results show that: 1) the aesthetics of Chinese music is based on principles of harmony, alignment with nature, and spirituality (concordance coefficient - 0.78); 2) in contemporary conditions, there is a tendency towards synthesizing tradition and innovation (67% of respondents note modernization of the musical language); 3) musical heritage remains a significant factor of cultural identity (89% of respondents consider traditional music a value). The conclusion is drawn about the vitality and adaptability of Chinese musical traditions and their role in the harmonization of sociocultural development.

Keywords: Chinese traditional music, aesthetics, national identity, cultural transformation, globalization.

Введение

Феномен китайской традиционной музыки привлекает растущее внимание исследователей в связи с усилением роли Китая в мировом культурном пространстве [1]. Современные авторы подчеркивают уникальность музыкально-эстетических принципов, сформированных в древнекитайской культуре и сохраняющих актуальность в настоящее время [2]. При этом отмечается, что традиционная музыка не остается статичной, а адаптируется к новым социокультурным условиям [3].

Анализ литературы показывает многообразие подходов к интерпретации эстетических основ китайской музыки. Исследователи выделяют принципы гармонии, равновесия, единства противоположностей как фундаментальные для китайского музыкального мышления [4]. Подчеркивается глубинная связь музыки с философско-мировоззренческими концепциями, восходящими к даосизму и конфуцианству [5]. В то же время критически осмысливается тенденция к модернизации традиционных жанров и форм под влиянием западной музыки [6].

Понятие «китайская традиционная музыка» трактуется по-разному. В узком смысле под ним понимают образцы древнего и средневекового музыкального творчества. Более широкая трактовка включает в это понятие также народную музыку разных регионов Китая и некоторые образцы современного профессионального искусства, опирающиеся на традиционные принципы [7]. В нашем исследовании принято расширенное понимание термина.

Несмотря на обилие работ, посвященных китайской музыкальной культуре, ряд вопросов остается малоизученным. Недостаточно исследована проблема взаимосвязи эстетических ценностей традиционной музыки и национальной идентичности в условиях глобализации [8]. Слабо освещен вопрос о конкретных механизмах влияния древних музыкальных традиций на мировоззрение и ценностные ориентации современных китайцев [9]. Дискуссионным остается вопрос о соотношении аутентичности и новаторства в развитии традиционной музыки на современном этапе [10].

Актуальность нашего исследования определяется необходимостью заполнить существующие пробелы и по-новому осмыслить феномен китайской музыкальной традиции в контексте глобальных культурных процессов. Новизна подхода заключается в выявлении эстетической специфики китайской музыки с позиций ее значимости для сохранения национальной идентичности. Мы полагаем, что углубленный анализ эстетических принципов традиционной музыки и механизмов их современной трансформации позволит прояснить роль музыкального наследия в самоидентификации нации в эпоху глобальных вызовов.

Методы

В основу методологии исследования положен комплексный междисциплинарный подход, интегрирующий музыковедческий, культурологический и социологический анализ. Выбор

методов обусловлен спецификой объекта исследования, находящегося на стыке искусства, философии и социальной психологии.

На первом этапе были изучены и систематизированы источники, относящиеся к эстетике китайской традиционной музыки: трактаты, музыкальные рукописи, аудиозаписи. С опорой на методы музыкально-эстетического анализа выявлены базовые принципы организации музыкального материала, сформулированы ключевые эстетические категории (красота, возвышенное, гармония и др.). Проанализированы жанровые, композиционные, ладово-интонационные особенности музыкальных образцов, относящихся к разным историческим периодам (общий объем аудиоматериала - 120 часов).

Второй этап включал анализ современного бытования традиционной музыки с использованием культурологических подходов. Проведены экспертные интервью (n=25) с музыкантами, преподавателями, исследователями. Применен метод включенного наблюдения: автор посетил 18 мероприятий (концерты, фестивали, церемонии), где звучала традиционная музыка. По специально разработанной методике произведена оценка степени аутентичности / новаторства в интерпретации традиционных произведений (коэффициент модернизации музыкального языка - Kmm).

На третьем этапе проведен социологический опрос населения (выборка - 1500 человек, представляющих разные регионы, возрастные и социальные группы). Анкета включала блоки вопросов, направленных на выявление:

1) уровня знакомства с традиционной музыкой;

2) эмоционального отношения к ней;

3) понимания ее культурной ценности;

4) представлений о ее роли в сохранении национальной идентичности. Результаты опроса обработаны с использованием статистических методов (факторный анализ, критерий хи-квадрат).

Для обеспечения достоверности выводов применена триангуляция данных, полученных разными методами. Результаты анализа музыкального материала сопоставлены с данными интервью и анкетирования. Выборка респондентов для опроса формировалась с учетом основных социально-демографических характеристик населения Китая, что гарантирует ее репрезентативность.

Таким образом, использованные методы адекватны специфике изучаемого феномена и позволяют получить комплексное представление о его эстетических и социокультурных аспектах. Сочетание качественного анализа музыкального материала с количественной оценкой его восприятия аудиторией обеспечивает валидность и практическую применимость результатов.

Результаты исследования

Проведенный многоуровневый анализ позволил выявить ряд значимых закономерностей и трендов в развитии китайской традиционной музыки и ее влиянии на национальную идентичность. Эмпирические данные, полученные в ходе музыковедческого анализа, экспертных интервью и социологического опроса, демонстрируют устойчивость базовых эстетических принципов китайской музыки и одновременно их адаптивность к современным социокультурным условиям.

Статистический анализ результатов анкетирования (n=1500) показал высокий уровень знакомства респондентов с образцами традиционной музыки: 78% опрошенных указали, что регулярно слушают народные песни и инструментальные композиции. При этом наблюдаются значимые возрастные различия: если в группе старше 60 лет доля любителей традиционной музыки достигает 92%, то среди молодежи 18-25 лет она составляет лишь 62% ($\chi 2=45,3$; $p<0,01$). Факторный анализ выявил три основных мотива

обращения к традиционной музыке: эмоциональный комфорт (32%), эстетическое удовольствие (28%), чувство культурной преемственности (24%).

Контент-анализ экспертных интервью (n=25) позволил выделить ключевые эстетические характеристики китайской традиционной музыки, устойчиво воспроизводящиеся в современной культуре (таблица 1).

Таблица 1. Базовые эстетические принципы китайской традиционной музыки

Принцип	**Доля упоминаний, %**
Гармония	92
Природосообразность	88
Духовность	84
Утонченность	76

Коэффициент конкордации экспертных оценок составил 0,78, что свидетельствует о высокой согласованности мнений относительно значимости данных принципов. Многомерное шкалирование подтвердило центральную роль категории гармонии, тесно связанной с представлениями о единстве человека и природы, характерными для китайской философской мысли [3].

Музыковедческий анализ 120 часов аудиоматериала выявил сохранение в современных аранжировках традиционных мелодий базовых ладово-интонационных моделей пентатоники (89% образцов) и специфических тембровых красок национальных инструментов (72% образцов). В то же время зафиксирована тенденция к усложнению гармонического языка, ритмики и фактуры под влиянием западной музыки. Средний коэффициент модернизации музыкального языка (Kmm) составил 0,64 (таблица 2).

Таблица 2. Соотношение традиционных и инновационных элементов в современных обработках китайской музыки

Элементы музыкального языка	**Доля традиционных, %**	**Доля инновационных, %**
Мелодика	89	11
Ритмика	62	38
Гармония	36	64
Фактура	51	49

Сравнительный анализ данных социологического опроса и музыковедческой экспертизы показал, что большинство слушателей воспринимают современные аранжировки традиционных мелодий как аутентичные (74%), высоко оценивая их эстетические достоинства (86%). Это согласуется с выводами ряда исследователей о значительном потенциале китайской музыкальной традиции к обновлению при сохранении ключевых идентифицирующих признаков [7; 10].

Углубленный анализ ответов респондентов на вопрос о роли традиционной музыки в формировании национальной идентичности выявил три основных типа реакций (таблица 3).

Таблица 3. Оценка респондентами роли традиционной музыки в формировании национальной идентичности

Тип реакции	**Доля, %**	**Типичные высказывания**
Безусловное признание	52	«Наша музыка - это душа нации, в ней наши корни»
Умеренное признание	37	«Традиции важны, но нельзя отставать от мировых трендов»
Скептицизм	11	«В современном мире национальные различия

		стираются»

Корреляционный анализ показал наличие значимой положительной связи между признанием ценности музыкальной традиции и общим уровнем национальной гордости ($r=0,62$; $p<0,05$). Эти данные резонируют с результатами кросс-культурных исследований, демонстрирующих ведущую роль художественного наследия в структуре культурной памяти и национального самосознания [8; 9].

Регрессионный анализ позволил построить модель влияния приобщенности к традиционной музыке на выраженность национальной идентичности (таблица 4).

Таблица 4. Регрессионная модель влияния приобщенности к традиционной музыке на выраженность национальной идентичности

Предикторы	**β**
Степень знакомства с традиционной музыкой	0,58**
Частота прослушивания традиционной музыки	0,47**
Уровень эмоционального принятия традиционной музыки	0,39*
Осознание культурной ценности традиционной музыки	0,33*

Примечание. ** $p < 0,01$; * $p < 0,05$

Стандартизированные коэффициенты регрессии (β) показывают, что наиболее сильное влияние на национальную идентичность оказывает общая степень приобщенности к музыкальной традиции. Существенное значение имеют также частота обращения к традиционной музыке, уровень ее эмоционального принятия и осознание ее культурной ценности. Совокупность этих факторов объясняет 63% вариации зависимой переменной, что свидетельствует о хорошей объясняющей способности модели.

Таким образом, эмпирически подтверждается теоретическая гипотеза о позитивном влиянии традиционной музыки на сохранение и укрепление национальной идентичности в современном Китае. Приобщение к музыкальному наследию способствует формированию устойчивых культурных ценностей, которые обеспечивают преемственность поколений и психологическую стабильность нации в условиях глобальных перемен.

Обобщая результаты многоуровневого анализа, можно выделить четыре ключевых вывода:

1. Эстетические принципы китайской традиционной музыки (гармония, природосообразность, духовность) сохраняют актуальность и значимость в современной культуре, выступая ядром национальной музыкальной ментальности.
2. В процессе модернизации китайская музыкальная традиция демонстрирует адаптивность к новым социокультурным условиям, органично сочетая инновации с опорой на базовые ценности. Большинство современных интерпретаций традиционных произведений сохраняют аутентичность при умеренном обновлении выразительных средств (Kmm = 0,64).
3. Традиционная музыка выступает значимым фактором формирования и поддержания национальной идентичности. Доля респондентов, безусловно признающих ее ценность для самосознания нации, составляет 52%; еще 37% демонстрируют умеренное признание.
4. Приобщенность к традиционной музыке оказывает статистически значимое влияние на выраженность национальной идентичности ($R2 = 0,63$; $p < 0,01$). Ведущую роль играет общая степень знакомства с музыкальным наследием ($\beta = 0,58$), а также частота обращения к нему ($\beta = 0,47$), эмоциональное принятие ($\beta = 0,39$) и осознание культурной ценности ($\beta = 0,33$).

В целом исследование демонстрирует жизнеспособность китайской музыкальной традиции, которая не только бережно хранит духовное наследие предков, но и расширяет пространство актуальной культуры, открывая новые горизонты для национальной идентичности.

Однако следует признать ограничения проведенного анализа, связанные с нерепрезентативностью выборки для некоторых регионов и субкультурных групп. Перспективы дальнейших исследований мы видим в расширении эмпирической базы, проведении лонгитюдных и кросс-культурных исследований, а также в более детальном изучении механизмов влияния музыки на различные компоненты идентичности.

Дополнительный регрессионный анализ позволил выявить динамику влияния традиционной музыки на национальную идентичность в разных возрастных когортах. Коэффициент детерминации (R2) для группы 18-25 лет составил 0,54, для 26-40 лет – 0,67, для 41-60 лет – 0,71, для респондентов старше 60 лет – 0,82. Наблюдаемый тренд свидетельствует об усилении роли музыкального наследия в самоидентификации по мере взросления и социализации индивидов. Данный феномен можно интерпретировать в контексте теории культурной трансмиссии, подчеркивающей значение межпоколенной передачи ценностей для поддержания устойчивости социума.

Кластерный анализ выявил наличие двух основных типов культурной идентичности среди респондентов: традиционалистский (62%) и модернистский (38%). Для первого характерна ориентация на консервацию и воспроизводство исторически сложившихся музыкальных практик, для второго – установка на инновационность, синтез традиций и актуальных трендов. При этом средние значения показателей приобщенности к традиционной музыке и национальной идентичности в обоих кластерах статистически значимо не различаются ($p>0,05$). Данный результат позволяет предположить, что модернизация музыкального языка не препятствует выполнению традиционной музыкой нациеобразующей функции при условии сохранения ее культурного "ядра".

Обобщая сказанное, следует констатировать верифицируемость выдвинутой гипотезы о значимой роли китайской традиционной музыки как фактора национальной идентичности в современном социокультурном контексте. Многомерная эмпирическая верификация подтверждает устойчивость базовых эстетико-ценностных паттернов музыкальной ментальности и одновременно их адаптивность к глобальным трансформационным процессам.

Заключение

Проведенное исследование выявило высокий уровень актуальности традиционной музыки в современном Китае и ее значимую роль в формировании национальной идентичности. 78% респондентов регулярно обращаются к музыкальному наследию, 89% признают его культурную ценность. Приобщенность к традиционной музыке оказывает статистически значимое влияние на выраженность национального самосознания (R2=0,63).

Качественный анализ показал сохранение в современных обработках традиционных произведений базовых эстетических принципов китайской музыки: гармонии, природосообразности, духовности. Несмотря на умеренное обновление музыкального языка под влиянием глобальных трендов (Kmm=0,64), большинство аранжировок воспринимаются аудиторией как аутентичные.

Полученные результаты вносят вклад в теорию культурной идентичности, демонстрируя механизмы влияния традиционного художественного наследия на современные процессы нациестроительства. Подтверждается адаптивный потенциал музыкальной традиции как символической матрицы национального самосознания. Выявленные закономерности и тенденции могут учитываться при разработке стратегий

культурной политики, ориентированных на гармоничное сочетание традиций и инноваций.

Проведенное исследование не исчерпывает всей глубины и многоаспектности проблематики. Перспективы дальнейшего анализа связаны с расширением междисциплинарной методологии, привлечением кросс-культурных данных, изучением музыкальной идентичности в контексте общей трансформации ценностных иерархий современного общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Л. Китайская народная музыка в контексте национальной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – №3. – С. 102-108.
2. Лю Я. Философско-эстетические основания китайской традиционной музыки // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2016. – №180. – С. 89-94.
3. У Г., Чжан К. Китайская традиционная музыка как культурный капитал нации // Обсерватория культуры. – 2019. – Т. 16. – №4. – С. 359-367.
4. Ян М. Эволюция китайской музыкальной эстетики в XX веке // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015. – №3(24). – С. 112-117.
5. Ян Х. Теория китайской национальной музыки. – Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2009. – 387 с.
6. Ян Юнь-Лу. Модернизация китайского музыкального искусства в межкультурном контексте // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – №23. – С. 199-204.

REFERENCES

1. Van L. Kitaiskaya narodnaya muzyka v kontekste natsional'noi kul'tury // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2017. – №3. – Pp. 102-108.
2. Lyu Ya. Filosofsko-esteticheskie osnovaniya kitaiskoi traditsionnoi muzyki // Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. – 2016. – №180. – Pp. 89-94.
3. U G., Chzhan K. Kitaiskaya traditsionnaya muzyka kak kul'turnyi kapital natsii // Observatoriya kul'tury. – 2019. – T. 16. – №4. – Pp. 359-367.
4. Yan M. Evolyutsiya kitaiskoi muzykal'noi estetiki v XX veke // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. – 2015. – №3(24). – Pp. 112-117.
5. Yan Kh. Teoriya kitaiskoi natsional'noi muzyki. – Pekin: Izdatel'stvo Tsentral'noi konservatorii, 2009. – 387 p.
6. Yan Yun'-Lu. Modernizatsiya kitaiskogo muzykal'nogo iskusstva v mezhkul'turnom kontekste // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2013. – №23. – Pp. 199-204.

Ли Синьсюй
ассистент-стажер
ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова»
e-mail: lixinxu1008@163.com

Li Xinxu
Assistant Trainee
All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov

ИЗУЧЕНИЕ ПУТЕЙ СОВМЕСТНОГО ПРОИЗВОДСТВА РОССИЙСКО-КИТАЙСКИХ КИНОПРОЕКТОВ

Аннотация. Цель работы заключается в исследовании вопросов, касающихся совместного производства кинопроектов КНР и РФ. Рассмотрены основные аспекты развития совместного производства кинопроектов РФ и КНР. Перечислены основные достижения в сфере производства совместных российско-китайских кинопроектов. Предложены основные пути дальнейшего совершенствования совместного производства российско-китайских кинопроектов. В заключении работы отмечается высокое текущее состояние развития совместного производства российско-китайских кинопроектов и подчеркивается необходимость дальнейшей работы обоих государств в данном направлении с цель укрепления их позиций в мире.

Ключевые слова: КНР, РФ, кинопроект, кинофестиваль, медиа.

EXPLORING WAYS OF CO-PRODUCING RUSSIAN-CHINESE FILM PROJECTS

Abstract. The purpose of the paper is to study the issues concerning the co-production of film projects of the PRC and the Russian Federation. The main aspects of the development of co-production of film projects of the Russian Federation and the PRC are considered. The main achievements in the sphere of production of joint Russian-Chinese film projects are listed. The main ways to further improve the joint production of Russian-Chinese film projects are proposed. The conclusion of the work notes the high current state of development of joint production of Russian-Chinese film projects and emphasizes the need for further work of both states in this direction in order to strengthen their positions in the world.

Keywords: PRC, Russian Federation, film project, film festival, media.

Подписание договора о взаимном мире между КНР и РФ послужило началом всестороннего развития отношений между обоими странами. Одной из сфер такого взаимодействия стала киноиндустрия, сотрудничество в которой между КНР и РФ уходит корнями в советское время. В 1924 году в КНР был впервые показан фильм «Похороны Ленина», который был тепло принят местным населением. Дальнейшее развитие киноиндустрии КНР и РФ в те годы только нарастало –в КНР начали показывали такие прекрасные советские фильмы, как «Шарбер», «Рыбацкая хита», «Ленин» и т.п. Образ героя фашистской борьбы, воспевающего неуступчивость, душа революции за народ в борьбе со старым режимом – все это приносило духовное вдохновение в жителей КНР [9].

После установления нового режима на территории КНР, развитие сферы киноиндустрии между двумя странами получило новый толчок. Вторая половина 1950-х годов стала началом новой страницы взаимодействия КНР и РФ в сфере кино с выходом совместных фильмов «В едином строю» и «Ветер с востока», в которых показывалась

искренняя дружба между странами. В целом в первое десятилетие взаимодействия китайско-советской киноиндустрии китайцы закупили порядка 600 советских фильмов и перевели и на свой родной язык. Среди них были такие популярные фильмы, как «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке», «Рядовой Александр Матросов», «Кубанские казаки», «Трактористы», «Сельская учительница» и многие другие. Проводился всесторонний обмен опытом – с 1952 года советские актеры стали посещать различные фестивали и другие совместные мероприятия, проводимые на территории КНР в рамках развития и укрепления взаимодействия в сфере киноиндустрии. Все это позволяет однозначно говорить о том, что кино, производимое на территории СССР, выступало для кинематографов из КНР в качестве некоего художественного и идеологического образца.

Первыми попытками совместного производства кино, предпринятыми еще в 1950-х годах, стали прекрасные фильмы «Победа китайского народа» и «Освобожденный Китай». Несмотря на то, что ведущие позиции в данных фильмах отдавались советским разработчикам, действующее руководство КНР оказывало максимальную поддержку развитию данной индустрии, в связи с чем в КНР начался достаточно сильный бум, который привел к тому, что производимое в КНР кино стало мощной индустрией [4].

В настоящее время российско-китайские взаимоотношения в сфере кинематографа вышли на новый уровень. Заключение в 1992 году договора о взаимном сотрудничестве в сфере культуры, а также заключение в 2017 году договора о взаимном сотрудничестве в сфере киноиндустрии [6, 7], позволяет говорить о том, что будущее данного сотрудничества представляется весьма эффективным. Несмотря на то, что после пандемии COVID-19 и начала специальной военной операции отношение мировых стран к РФ и КНР ухудшилось (что выразилось в ограничении распространения контента данных государств), именно это ухудшение послужило сильным толчком к улучшению тесного взаимодействия КНР и РФ в части совместного производства различных кинопроектов, в развитии которых можно выделить следующие аспекты:

- наличие прочных стратегических межгосударственных отношений;
- широкое двустороннее сотрудничество в области гуманитарного обмена;
- действующий механизм сотрудничества медиа двух государств;
- широкомасштабный обмен и взаимодействие между фильмами, производимыми в РФ и КНР в эпоху развития новых, современных медиа;
- поддержка и использование современных динамичных технологий, применяемых для производства фильмов как на территории РФ, так и на территории КНР;
- постоянно наблюдающееся развитие кинематографического общения между странами [1, 8, 10].

Среди основных успехов и достижений совместного сотрудничества РФ и КНР в сферах киноиндустрии можно выделить следующие ключевые моменты.

На протяжении последних десятилетий выпущено достаточно большое количество совместных российско-китайских кинопроектов. Среди наиболее значимых и культовых фильмов можно выделить такие фильмы, как «Красная вишня», «Волшебный портрет», «А зори здесь тихие», «Как я стал русским», «песня Линшуй», «Балет в пламени войны», «Тайна печати дракона», «Молодость», «Вместе с Григорием Кулишенко», «Последняя битва на черноземе», «Как закалять сталь» и многие другие. Большая часть выпускаемых фильмов была достаточно тепло принята публикой как в РФ, так и в КНР, что говорит о высоком степени профессионализма и эффективности совместной работы кинорежиссеров стран.

Начиная с 2014 года в столице КНР, Пекине, проводится ежегодный фестиваль кино, посвященный Великому шелковому пути. Главной целью данного мероприятия

являлось укрепление совместного сотрудничества между КНР и РФ посредством создания современных произведений в сфере кинематографии. В 2015 году была отмечена работа российского режиссера Е. Хазановой «Синдром Петрушки», за которую она получила главный приз, вручаемый на фестивале.

В 2016 году в Министерстве культуры РФ была проведена встреча на уровне глав департаментов кинематографии КНР и РФ. Стороны смогли заключить договор на проведение ретроспективы фильмов известного во всем мире кинорежиссера Э. Рязанова в рамках площадки кинофестиваля, проходящего в столице КНР – Пекине, а также они смогли согласовать дату одновременного выхода в прокате РФ и КНР совместного фильма «Путешествие в Китай». Кроме данных договоренностей, в рамках данной встречи были достигнуты соглашения об усилении взаимного проката фильмов из РФ и КНР и их совместных проектов, включая трансляции данных фильмов на Шестом канале в КНР [3].

26 июня 2017 г. представители киноиндустрии России и Китая в рамках 39-го Московского международного кинофестиваля 86 Раздел 1. Китай: культура, язык, религия, традиции (ММКФ) обсудили перспективные совместные проекты и выходы на кинорынки двух стран. С китайской стороны участие в переговорах приняла делегация корпорации China Film Co-Production Corporation. Китайская сторона заявила, что хотела бы сотрудничать с конкретными партнерами в России. Минкульт в качестве вариантов предложил компании «Централ Партнершип» и «Каро» [5].

В июле 2018 году в городах Пекин и Ухань был проведен «Фестиваль российского кино в Китае - 2018». Данный фестиваль был реализован в соответствии с программой международного культурного взаимодействия в сфере киноиндустрии КНР и РФ и преследовал под собой цель укрепить широко развивающиеся двухсторонние взаимоотношения в сфере киноиндустрии. Помимо этого, данный кинофестиваль позволяет продолжить ознакомление населения КНР с многогранной культурой РФ. Организаторами данного мероприятия выступают Министерство культуры Российской Федерации, Государственное управление по делам прессы, печати, радиовещания, кинематографии и телевидения КНР, Посольство Российской Федерации в КНР, Фонд кино, Российский культурный центр в Пекине, Киноархив Китая, Продюсерский центр «Кинофест». Помимо просмотра новинок киноиндустрии, зрители могли принять участие на различных встречах, проводимых российскими кинематографистами.

В 2019 году на территории города Хайнань в рамках второй международного кинофестиваля был проведен форум китайско-российского сотрудничества в сфере киноиндустрии. В рамках данного мероприятия участники провели обсуждение сложившейся на данный момент ситуации в сфере производства совместных российско-китайских кинопроектов и перспектив дальнейшего совместного сотрудничества, произвели обмен накопленным опытом в ходе реализации совместных российско-китайских кинопроектов. Резюмируя сложившуюся на данный момент ситуацию, эксперты отметили высокий уровень развития совместной киноиндустрии РФ и КНР и высказали взаимный интерес к продолжению и дальнейшему развитию такого взаимодействия.

В течение 2022 года произошло несколько значимых событий, которые показывают высокую эффективность в развитии совместных российско-китайской кинопроектов после окончания пандемии короновирусной инфекции COVID-19. Одним из таких событий стал показ во всех кинотеатрах и телеканалах фильма «Лед 2», который был приурочен к проводимым в то время в КНР зимним Олимпийским играм. Помимо этого, была осуществлена презентация совместного российско-китайского проекта, связанного с обменом видеопродукцией между двумя странами. Данная презентация дала возможность

зрителям каждой из стран познакомиться воочию с новыми кинопроектами, которые были сняты на территории соседствующих государств. Трансляция данной презентации проводилась на достаточно большом количестве телеканалов как на территории КНР, так и на территории РФ, что существенно расширило круг людей, которые смогли посмотреть ее и увидеть воочию все достижения совместной российско-китайской киноиндустрии.

На протяжении 2023 и 2024 года между КНР и РФ было заключено несколько стратегических соглашений в сфере медиаиндустрии, которые направлены на совместное производство кинопроектов. В августе 2023 года Роскино совместно с Министерством культуры РФ провело на площадках в городах Пекин, Нанкин и Шэньчжэнь фестиваль российского кино, а аналогичный китайский фестиваль был проведен на территории площадок в таких крупных городах РФ, как Москва, Санкт-Петербург, Великий Новгород и Екатеринбург.

16-я Российско-Китайская подкомиссия по сотрудничеству в сфере кинематографии, собранная в 2023 году, смогла разработать стратегию по дальнейшей реализации совместных инициатив в сфере киноиндустрии. В настоящее время не стало удивительным тот факт, что именно данная подкомиссия играет ключевую роль во взаимном сотрудничестве киноиндустрий КНР и РФ в рамках проводимых годов культур КНР-РФ. В рамках проведенных мероприятий, которых только за 2024 год было насчитано порядка 120 (хотя и запланировано было 230, но, по ряду объективных причин их число пришлось сократить), были заключены крупные проекты и проведен столь важный обмен накопленным опытом в сфере кинопроизводства. Также были заключены соглашения о продолжении развития проводимых фестивалей, что в настоящее время вылилось в ежегодное проведение Russian Film Festival на территории КНР и фестивалей китайского кино на территории РФ.

Президентом РФ В. Путиным и председатель КНР С. Цзиньпином на последнем саммите БРИКС, который был проведен в Казани, была достигнута договоренность о разработке меморандума о дальнейшем совершенствовании совместного российско-китайского развития в сфере киноиндустрии. По результатам данного саммита было отданы соответствующие поручения, и на конец 2024 года был подготовлен проект данного меморандума и передан на согласование соответствующим структурам в КНР.

В начале 2025 года делегация ведущих кинематографистов России отправится в КНР, чтобы провести ознакомление с ключевыми центрами развития киноиндустрии на территории КНР.

В феврале 2025 года в кинопрокате будет доступен для просмотра совместный фильм «Красный шелк», действие в котором будет развиваться в 1927 году и посвящен первому и, на данный момент единственному, шестому съезду коммунистической партии КНР, который прошел за рубежом.

В 2025 году планируется провести презентацию совместных российско-китайских кинопроектов, на которой от каждой из стран будет показано два художественных, два документальных и два анимационных кинопроекта.

В рамках укрепления сотрудничества для партнеров на территориях РФ и КНР будут организованы туристические мероприятия, проходящие по живописным местам данных государств.

В 2025 году в рамках развития российско-китайских отношений в сфере кинопроизводства планируется учредить Евразийскую академию кинематографических искусств.

На площадке Санкт-Петербургского международного форма объединенных культур проведут тематическую сессию для кинематографистов двух стран. В рамках продолжающихся Годов культуры России и Китая планируется специальная тематическая

сессия для кинематографистов двух стран на площадке XI Санкт-Петербургского международного форума объединенных культур, говорится на сайте Министерства культуры РФ.

Высока вероятность, что китайские кинематографисты поддержат инициативу России в вопросе создания «евразийского Оскара» – Евразийской академии кинематографических искусств и учреждения Открытой Евразийской кинопремии. Так что сотрудничество между нашими киноиндустриями обещает быть не просто ярким и интересным, но судьбоносным для культурных связей обеих стран [2].

Таким образом можно видеть, что развитие совместных российско-китайских кинопроектов идет весьма эффективно, несмотря на все имеющиеся проблемы каждого из государств. Этому в значительной степени поспособствовало заключенное в 2017 году соглашение между Правительством РФ и КНР «О сотрудничестве в области совместного производства кинопроектов», регламентирующее сотрудничество обоих государств в сфере совместного создания и выпуска современного кино. Оно заключено на основе традиционно дружественных отношений народов РФ и КНР и в целях поощрения культурных обменов и сотрудничества в сфере киноиндустрии.

Можно выделить следующие перспективы в развитии совместного производства российско-китайских кинопроектов:

- РФ и КНР обязательно должны применять в полном объеме значимость современных медиа, которые позволят им достаточно сильно повысить собственный международный коммуникационный потенциал;
- РФ и КНР необходимо продолжать совместное сотрудничество в вопросах развития взаимодействия в сфере производства современного кино, основанного на ключевых особенностях культуры каждой из стран, с целью охвата наибольшей аудитории телезрителей;
- РФ и КНР необходимо продолжать внедрять новые тематические направления в совместные кинопроекты, что приведет к увеличению уровня интереса к выпускаемым кинопроектам со стороны населения каждой из стран;
- РФ и КНР требуется продолжать развивать программу по обмену опытом и сотрудничеству в сфере киноиндустрии, что поможет успешно развивать международный коммуникационный потенциал, повысить имидж каждого государства, а также поспособствует совершенствованию международной коммуникационной активности стран.

В заключение работы хотелось бы отметить, что текущее состояние развития совместного производства российско-китайских кинопроектов находится на достаточно высокой стадии. Наблюдается расширение тематик выпускаемых совместных кинофильмов, расширяется география проектов, что позволяет зрителям каждой из страны расширять имеющиеся у них представления и знания о культуре и жизни людей каждого государства. Дальнейшее развитие данной отрасли позволит РФ и КНР сильнее объединиться и существенно повысить уровень международной коммуникационной активности своих стран.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Ф. Исследование взаимосвязи и динамики отношений между китайскими и российскими фильмами в эпоху новых медиа / Ф. Ван // Медиасреда. – 2020. – № 2. – С. 138-144.
2. Кинематографисты России и Китая создадут совместное кино [Электронный ресурс]. URL: https://pobedarf.ru/2025/01/10/kinematografisty-rossii-i-kitaya-sozdadut-sovmestnoe-kino/?ysclid=m5w36m3hdj2730143102025 (дата обращения – 14.01.2025)

3. Красногорцев М.А. Российско-китайское сотрудничество в сфере кинематографа / М.А. Красногорцев // Китай: история и современность: XI международная научно-практическая конференция. Екатеринбург, 18-20 октября 2017 г. – С. 80-88.
4. Лемешова М. Кино поворачивает на Восток / М. Лемешова // Монокль. – 2024. URL: https://monocle.ru/2024/03/1/kino-povorachivayet-na-vostok/?ysclid=m5vz30shsb987053343 (дата обращения – 14.01.2025 г.).
5. Подписано соглашение о сотрудничестве ММКФ и кинофестиваля Великого шелкового пути [Электронный ресурс]. URL: http://tass.ru/kultura/3407766 (дата обращения – 14.01.2025).
6. Соглашение между Правительством Российской Федерации и Правительством Китайской Народной Республикой о культурном сотрудничестве. – М.: Правовой департамент МИД, 1992. – 6 с.
7. Соглашение между Правительством Российской Федерации и Правительством Китайской Народной Республики о сотрудничестве в области совместного кинопроизводства. – М.: Правовой департамент МИД, 2017. – 15 с.
8. Сянянь, Л. Исследование современного китайско-российского сотрудничества кинематографии [Электронный ресурс]. URL: http://m.cnki.net/ mcnki/literature (дата обращения – 14.01.2025 г.).
9. Цюань Г. Киноиндустрия Китая и России на фоне «Пояса и пути». Исследование путей сотрудничества в области диверсификации / Г. Цюань, Е. Сяо // Comedy world. – 2023. – № 3. – С. 102-104.
10. Ян Х. Современное состояние и перспективы российско-китайского сотрудничества в области медиа / Х. Ян // Теории и проблемы политических исследований. – 2022. – № 3 (11). – С. 128-135.

REFERENCES

1. Van F. Issledovanie vzaimosvyazi i dinamiki otnoshenii mezhdu kitaiskimi i rossiiskimi fil'mami v epokhu novykh media / F. Van // Mediasreda. – 2020. – № 2. – Pp. 138-144.
2. Kinematografisty Rossii i Kitaya sozdadut sovmestnoe kino [Elektronnyi resurs]. URL: https://pobedarf.ru/2025/01/10/kinematografisty-rossii-i-kitaya-sozdadut-sovmestnoe-kino/?ysclid=m5w36m3hdj2730143102025 (data obrashcheniya – 14.01.2025).
3. Krasnogortsev M.A. Rossiisko-kitaiskoe sotrudnichestvo v sfere kinematografa / M.A. Krasnogortsev // Kitai: istoriya i sovremennost': XI mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya. Ekaterinburg, 18-20 oktyabrya 2017 g. – Pp. 80-88.
4. Lemeshova M. Kino povorachivaet na Vostok / M. Lemeshova // Monokl'. – 2024. URL: https://monocle.ru/2024/03/1/kino-povorachivayet-na-vostok/?ysclid=m5vz30shsb987053343 (data obrashcheniya – 14.01.2025 g.).
5. Podpisano soglashenie o sotrudnichestve MMKF i kinofestivalya Velikogo shelkovogo puti [Elektronnyi resurs]. URL: http://tass.ru/kultura/3407766 (data obrashcheniya – 14.01.2025).
6. Soglashenie mezhdu Pravitel'stvom Rossiiskoi Federatsii i Pravitel'stvom Kitaiskoi Narodnoi Respublikoi o kul'turnom sotrudnichestve. – M.: Pravovoi departament MID, 1992. – 6 p.
7. Soglashenie mezhdu Pravitel'stvom Rossiiskoi Federatsii i Pravitel'stvom Kitaiskoi Narodnoi Respubliki o sotrudnichestve v oblasti sovmestnogo kinoproizvodstva. – M.: Pravovoi departament MID, 2017. – 15 p.
8. Syanyan', L. Issledovanie sovremennogo kitaisko-rossiiskogo sotrudnichestva kinematografii [Elektronnyi resurs]. URL: http://m.cnki.net/ mcnki/literature (data obrashcheniya – 14.01.2025 g.).

9. Tsyuan' G. Kinoindustriya Kitaya i Rossii na fone «Poyasa i puti». Issledovanie putei sotrudnichestva v oblasti diversifikatsii / G. Tsyuan', E. Syao // Comedy world. – 2023. – № 3. – Pp. 102-104.
10. Yan Kh. Sovremennoe sostoyanie i perspektivy rossiisko-kitaiskogo sotrudnichestva v oblasti media / Kh. Yan // Teorii i problemy politicheskikh issledovanii. – 2022. – № 3 (11). – Pp. 128-135.

Наводничая София Георгиевна
аспирант кафедры киноведения
ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова»
e-mail: sofia.97.97@mail.ru

Navodnichaya Sofia G.
Postgraduate student of the Department of Film Studies
State Russian University of cinematography named after S.A. Gerasimov

РУССКАЯ НАРОДНАЯ СКАЗКА И ЕЕ ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Аннотация. Данная статья посвящена теме русской народной сказки и её воспитательным возможностям. Особое внимание уделяется изучению русской народной сказки в контексте современности, её значимой роли для сегодняшнего поколения. Выделяются и описываются характерные особенности сказки: её коллективный характер и морально - нравственное содержание. В качестве исследовательской задачи автором была предпринята попытка раскрыть и оценить потенциал русской народной сказки, который выражается в способности эффективного формирования чувства собственной идентичности, а также нравственных основ поведения будущей личности и её ценностных приоритетов. Такой взгляд будет интересен специалистам, работающим в области гуманитарных наук, а также специалистам, работающим в области экранных искусств, так как в кинематографе существует не мало блестящих примеров экранизаций сказок, былин, народных легенд, и древних сказаний. Данное направление дополняется также рассмотрением значимой роли фольклора, в качестве одного из ведущих трансляторов духовной культуры народа.

Цель: выявить воспитательные особенности сказки.

Методы исследования: описание, анализ, наблюдение.

Результаты и выводы: полученные результаты и выводы данной статьи помогут проанализировать основные художественно- эстетические, воспитательные и духовно-нравственные особенности русской народной сказки.

Ключевые слова: фольклор, духовность, русская сказка, народность, патриотизм, мышление, культура, нравственность, идентичность.

RUSSIAN FOLK TALE AND ITS EDUCATIONAL FEATURES

Abstract. This article is devoted to the topic of Russian folk tales and their educational potential. Particular attention is paid to the study of Russian folk tales in the context of modernity, their significant role for today's generation. The characteristic features of the tale are highlighted and described: its collective nature and moral content. As a research task, the author attempted to reveal and evaluate the potential of Russian folk tales, which is expressed in the ability to effectively form a sense of one's own identity, as well as the moral foundations of the behavior of the future personality and its value priorities. This view will be of interest to specialists working in the field of humanities, as well as specialists working in the field of screen arts, since there are many brilliant examples of film adaptations of fairy tales, epics, folk legends, and ancient tales in cinema. This direction is also supplemented by consideration of the significant role of folklore, as one of the leading transmitters of the spiritual culture of the people.

Purpose: to identify the educational features of the fairy tale.

Methods: description, analysis, observation.

Results and conclusions of the study: the results and conclusions of this article will help to analyze the main artistic, aesthetic, educational and spiritual-moral features of the Russian folk tale.

Keywords: Folklore, spirituality, Russian fairy tale, nationality, patriotism, thinking, culture, morality, identity.

Одним из главных достижений народного искусства является сказка. Русская народная сказка – это эпическое художественное произведение русского народа, обладающее преимущественно волшебным, авантюрным или бытовым характером, в сюжетной основе которого главным образом заложен вымысел. Сказка является одним из основных жанров фольклорной прозы и отражает старинный быт и порядки. [15, с. 20]. В устном народном творчестве как нигде сохранились особенные черты русского характера, присущие ему нравственные ценности, представления о добре, красоте, правде, храбрости, трудолюбии, верности. Развиваясь на протяжении столетий, сказочный дух вобрал в себя многовековые традиции и обычаи, художественные и поэтические приемы повествования и яркий национальный колорит. У каждого народа есть свои мифы, сказки, народные легенды и давние сказания. Эти древние удивительные, дошедшие до нас тексты открывают мир коллективного творчества целого народа, который обладал своими собственными убеждениями о морали, нравственности, героизме и бесстрашии перед смертью, о великой силе любви и справедливости. Известный советский филолог, фольклорист В.Я Пропп утверждал, что «сказка содержит бессознательную жизненную философию народа, которую представляет рассказчик. [4, с. 416]. Заключая в себе традиционное архаическое мировосприятие прошлых эпох и отражая опыт жизнедеятельности многих поколений, сказка несет в себе мудрость, которая не теряет своей актуальности в новых жизненных реалиях и обстоятельствах повседневной действительности. В ней сосредоточен многовековой опыт народа, представленный в живой и динамичной образной форме, повествующей о радостных подвигах и горьких поражениях, упованиях народа, его взглядов на окружающий мир, на взаимоотношения людей в нём. Здесь акцентируются такие понятия, что по - настоящему истинно, что ложно, что ценится и что должно осуждаться. Сопровождая человека на протяжении всей его жизни, сказка даёт возможность поверить в силу добра, учит мыслить, а самое главное – осуществляет потребность человека в осознании своего места в этом мире, подчеркивает его сопричастность к родной культуре, пробуждая созидательные процессы познания своего собственного «Я» и личностных начал. Сказочные образы помогают развивать доселе скрытый творческий потенциал человека, формируя его абстрактное мышление. С помощью сказки человек знакомится с особенностями родной культуры, погружается в быт, в котором каждый предмет имеет своё особое значение. Знаменитый советский педагог В.А. Сухомлинский говорил, чтобы «каждый человек взял из мира сказки для своего развития всё, что только можно и нужно взять» [6, с. 63-64].

Русской народной сказке свойственна специфика фольклора. Фольклор – это устное, словесное народное творчество, которое зародилось еще в глубокой древности. Именно фольклор является одним из самых главных компонентов, составляющих историческую основу русской художественной культуры, главным источником её национальных художественных традиций и ведущим способом выражения народного самосознания. Издревле знания предков о русском фольклоре были отражены в многочисленных преданиях, пословицах, поговорках, рассказах. Фольклор выражает идею русского духа, психологии народа, его национальную природу и характерные черты, к которым относится мудрость, созерцательность, гармония человека с окружающим

миром. Заключая в себе сокровищницу многовековых знаний, фольклор проникает в самое сердце народной сказки, раскрывая не только её героические народные образы и сюжеты, но и составляя неоценимую духовную ценность во всем диапазоне её значений. Необычайно разнообразен он и по степени выразительности образов, и по силе эмоционального воздействия, давая начало для эстетического развития подрастающей личности. Одной из удивительных особенностей фольклора является также его способность выделять прекрасное в мелочах, отразить в ёмком сказочном сюжете нравы и жизнь целого народа. Своё блестящее воплощение фольклор находит не только в литературном повествовании, но и в зрительных образах на экране, тем самым, отнюдь не теряя своего художественного своеобразия.

Ярким примером активного обращения к народной фольклорной тематике является творчество одного из основателей, патриархов советской мультипликации И.П. Иванова – Вано. Он утверждал, что «для мультипликации нет ничего недоступного. Это искусство, не ограниченных техникой возможностей, где действительность тесно переплетается с фантазией и вымыслом, где фантазия и вымысел становятся действительностью» [14, с.11]. Невозможно не согласиться со словами великого мастера, так как мультипликация, смело иллюстрируя на экране размышления автора с помощью графических образов, рождает необычное, самобытное и доселе невиданное - традиционные фольклорные темы большого искусства, при этом утверждая общечеловеческие символы добра и красоты. Уникальность авторского почерка Иванова - Вано определяется склонностью к поэтической фантазии, использованию национально - изобразительных мотивов, фольклорных тем, лубочных миниатюр. Лубок - (лубочная картинка, лубочный лист) - вид графики, который часто представлялся в виде изображения с подписью. Он отличается простотой и доступностью в понимании образов и изображаемых сюжетов. Лубок является видом русского народного творчества и выполняется в технике ксилографии, которая потом уже раскрашивается от руки. Для лубка характерны простота исполнения, лаконизм изобразительных средств, достаточно грубоватый графический штрих и яркая раскраска фигурок. Часто в лубке содержится развернутое повествование с пояснительными надписями и дополнительными изображениями. Лубок черпал из фольклора сюжеты, выделял его отдельные мотивы и образы. Изначально сюжетами для лубочных картин служили рукописные сказания, так называемые житейники, устные сказания, волшебные, богатырские, житейские сказки, повести об удалых людях. Кроме того, в конце XIX века стали преобладать жанровые картинки нравственно-поучительного характера: о гибельных последствиях обжорства, пьянства, жадности, изображения в лицах народных песен, героев народных сказаний, описания и виды городов. Экспериментируя с пластичностью мультипликационного языка и работая над синтезом сказочного стиля, режиссер утверждает значимость народного искусства для подрастающего поколения. В мультипликационном фильме «Снегурочка» 1952 года, выполненном в классической рисованной технике, он мастерски демонстрирует все богатство фольклорного наследия в зримых наглядных образах, убеждая зрителя в том, что заложенное в основе сказочной мультипликационной фантастики чувство гражданственности и гуманизма станет основой счастливого будущего для человека. Ожившие на экране лубочные орнаменты, классическая музыка Римского – Корсакова и героический облик народных героев создают здесь единый, цельный художественно - выразительный образ, который раскрывает сущность русской народной сказки и естество её поэтического вымысла, оказывая глубокое эмоционально - эстетическое воздействие на зрителя. Необходимо отметить, что И.П. Иванов-Вано не раз в своем творчестве обращался к произведениям русских классиков. Другой не менее важный рисованный фильм под названием «Левша» 1964 года Иван Петрович решает выполнить с опорой на

художественный строй русского лубка, полностью раскрыв его характерную обобщённость форм и специфическую выразительность. Этот мультфильм является экранизацией известного произведения Н.С. Лескова - «Левша» и выполнен в технике перекладки – виде мультипликации, когда художник перекладывает на нарисованном фоне плоские куклы-марионетки. Здесь режиссер вдохновлялся колоритом русского народного сказа, а также сосредоточил свою любовь к русскому народу и выделил его самые главные качества: душевность, талант, сердечность. Новаторство мультфильма заключалось в активном использовании русского народного лубка. Режиссер пытался показать внутренний мир героя, душевные искания персонажа через изобразительный ряд, в котором были использованы элементы русского народного искусства с графическими лубочными включениями. Этот опыт не имел аналогов в истории мультипликации. Для Иванова-Вано выбор произведения стал также способом объяснения в любви России и русскому человеку, так как на протяжении всего своего творчества эти темы являлись самыми главными для режиссера. Определенно, смелость режиссерского замысла сочетается с глубиной осмысления народного искусства и блестящим мастерством его мультипликационного воплощения. Работы И.П. Иванова - Вано пробуждают творческую фантазию человека, виртуозно совмещая в себе фантастическое и народное повествование. Режиссер смело противопоставляет вымышлено – сказочное и действительно – условное, подчеркивая моральную, воспитательную ценность сказок и безграничные просторы художественного освоения русского народного творчества. Сказки Ивана Петровича несут огромное значение для эстетического развития человека, помогая ему лучше осознать богатство выразительных возможностей собственной культуры. Его труд еще раз подтверждает, что сила мультипликации заключается в её неразрывной связи с народным творчеством и его активным постижением. Воссоздав на экране удивительную сказочную быль, пронизанную народной мудростью и гуманизмом, режиссер причисляет мультипликацию к большому и яркому творчеству, которое способно пробудить дух своего народа и настоящие сказочные чудеса.

Русский писатель и один из основоположников научной педагогики в России К.Д. Ушинский отмечал, что «воспитательная сила фольклора невероятно велика, так как она закладывает нравственные представления и формирует внутренний мир человека. [7, с.73]. Фольклор сосредотачивает в себе огромную мудрость, жизненный опыт, высокие нравственные и моральные ориентиры, которые находят своё воплощение в сказочном повествовании и вместе с этим определяют его огромную значимость, целостность и неповторимость. Точность мысли и лаконичность изложения раскрывают сочетание фольклора с удивительной сказочной фантастикой, составляя волшебство его самобытного содержания. Необходимо отметить, что фольклор содержит в себе самое важное - это понятие собственной идентичности, отождествление себя с родной культурой и глубокое осознание этнической значимости. Идентичность - это осознание принадлежности человека к той или иной культурной общности путём отождествления себя с её культурными образцами. Культурная идентичность формируется в результате наложения разнообразных культурных влияний, которым подвержен отдельный человек. Происходит полная идентификация личности со сложившейся вокруг него культурой. Отсюда следует, что произведения устного народного творчества, а именно сказки - занимают особое место в процессе постижения культурного наследия Родины, представляют большую ценность для подрастающего поколения и на сегодняшний день, помогая современному человеку узнать о своих корнях и истории. Культуролог О. Егорова отмечала, что «Сказка – это яркое проявление культуры каждой нации» [Эл. Ресурс. Дата обращения 17.11.2024 г.]. Действительно, сказка позволяет судить о специфике сознания ее народных сказителей. Особенно эта специфика проявляется при

демонстрации образов народных героев в русских сказках. Положительные герои в русских народных сказках наделены мужеством, смелостью, красотой, честностью, то есть нравственными качествами, которые представляют наивысшую ценность для народа. Эти весомые и значимые нравственные категории превращаются в образцы поведения для человека и закрепляются в его реальной жизни, становятся основой для взаимоотношения с людьми и оказываются ориентиром при анализе своего собственного поведения. Здесь свою наибольшую актуальность приобретают герои, поступающие по чести и совести, сражающиеся за правду и справедливость и готовые на самопожертвование и подвиг. Таким сказочным героям хочется подражать, так как в их образе запечатлен идеал человека. Зачастую и ребенок подражает главным персонажам сказочного мультфильма, потому что старается и хочет быть на них похожим. Ведь каждому ребенку очень хочется быть бесстрашным, сильным и добрым. Сказка преподносит шанс пофантазировать. Без неё нет мечтания о той самой волшебной стране, где сбываются все желания. Погружаясь в сказочность мультипликационного повествования, ребенок усваивает важность авторитета доброты, душевной щедрости и нравственности.

Мультипликация обладает ещё одним удивительным свойством: умело излагая большое в малом и открывая значительное в обычном и повседневном, она проникает во внутренний мир человека. Мультипликационные сказки несут в себе живое реальное человеческое содержание, все больше завоевывая внимание и доверие своего зрителя. Её главная задача заключается в том, чтобы показать через необыкновенную и чудесную сказочную образность, наполненную русским народным колоритом, высшие духовные ценности гуманизма – доброту, щедрость, отзывчивость, глубокое уважение к человеку, так как именно на эти качества будет опираться будущая личность. Именно эти качества лягут в основу её мировоззрения в будущем. Воплощенные в героях положительные черты народа сформировали устойчивое представление о том, что сказка является эффективным средством воспитания и передачи будущим поколениям столь важного понятия, как народность, так как в герое показываются черты характера, сближающие его с национальным характером народа. Отсюда следует, что народная сказка в полной мере способствует формированию нравственных ценностей и идеалов. Впоследствии сказочный идеал воплотится в человеке уже на уровне сформированной личности в будущем, которая будет обладать внутренним стержнем и опираться на духовно - нравственную систему поведения. Необходимо также подчеркнуть, что сказка имеет удивительную способность отражать значительное и масштабное в конкретном и лаконичном сюжете. Поэтому через сказку легко усваивается богатство этнической культуры, что способствует эффективному приобщению к историческому прошлому своего народа. Сказка формирует целостную картину мира, закладывает в сознании человека фундаментальные основы добра и зла, ценностные категории. А фольклорный материал, отраженный главным образом в содержании и форме сказочного произведения, помогает глубже осознать важность таких понятий, как: преданность народу и Родине, верность в бою и труде, приверженность к честности и справедливости. Особое место в произведениях устного народного творчества занимают также уважительное отношение к труду, восхищение мастерством человеческих рук. Благодаря этому, фольклор является богатейшим источником не только нравственного, но и познавательного развития человека. Кладезь народной мудрости и духовности составляют самую сущность сказки и являются её потенциалом, делая лидером среди других произведений.

Совершенствуя свой собственный диапазон художественных возможностей, мультипликационное искусство обретает все более содержательную форму, отвечающую мыслям и чувствам современника. Главной особенностью мультипликации является её глубокое проникновение в суть человеческой мысли. Это искусство характеризуется

выразительностью жеста и движения, трюка и гротеска, символа и метафоры. Пользуясь этими ценными приемами, художник изображает на экране волшебную сказочную реальность, которая отвечает устремлениям современного человека. Способность этого искусства одухотворять неодушевлённое, как это издревле делает фольклор, придаёт сказке необычный и занимательный характер, даёт возможность сопоставлять многомерные сказочные образы с новыми явлениями жизни, при этом не копируя, а развивая традиционные формы народного искусства. Тем самым в традиционных сказочных образах звучит новое современное содержание, которое открывает перед художником совершенно иные возможности общения со зрителем. Мультипликация тесно связана с сокровищницей народного творчества. Здесь в причудливом сочетании сказочного и фантастического прослеживается реальный жизненный смысл явлений и поступков, о которых мы узнаем в героическом эпосе, сказке, басне. Собирая из этих неиссякаемых источников всё самое ценное и живое, мультипликация способна воплотить на экране веками накопленное искусство своего народа и показать всю его силу в ярких наглядных образах. Она способна оживить вековые мечты людей: о путешествии в далекие миры, о вере в победу разума, правды и справедливости. Её чуткое проникновение в мир народной фантазии раскрывает перед зрителем все богатство далёкого сказочного сказания и передаёт его художественное обаяние. Полученный познавательный опыт благотворно сказывается на формировании внутреннего мира человека, безусловно развивая его творческие навыки и расширяя духовно - чувственную основу мировосприятия.

Русская народная сказка является поистине одним из самых ценных, удивительных и неповторимых произведений устного народного творчества, как в художественно – эстетическом, так и в духовно – воспитательном плане. Вбирая в себя всю красоту и выразительность архаичного мира, она несет в себе мудрый и полезный урок, тем самым еще больше вдохновляя каждого следующего читателя, которому еще много предстоит поведать, а мультипликационные фильмы, основанные на древнем сказочном материале играют важнейшую роль в формировании эстетических вкусов, характера, жизненных позиций и представлений будущего человека, потому как именно сказки и мультфильмы являются первыми в жизни произведениями, которые, используя наглядную образность, проникают в сознание юного зрителя, напоминая ему о первостепенности и важности народного искусства. Сочетая в себе занимательность сюжетного развития с познавательностью, раскрывая в определенно созданных ситуациях человеческие качества, сказка показывает важность положительных начал, учит и воспитывает без назиданий. Проникнутый любовью к русской народной сказке ребенок, осмысливает явления жизни и учится понимать действительность, развивает свое воображение, активность и целеустремленность. Отсюда следует, что сказка несет благородные идеи, формирует жизненные представления еще совсем юных зрителей, утверждая силу добра, честности, смелости и других высших духовных качеств гуманизма, так как именно эти качества определят нравственные приоритеты будущей личности и помогут в полной мере реализовать себя в жизни. Русская народная сказка - это сокровище народной мудрости. Её отличает глубина идейного содержания, богатство художественности, поэтичный язык и высокая воспитательная направленность. Русская сказка является одним из самых популярных и любимых жанров фольклора, потому что в ней заключён не только занимательный сюжет, участвуют не только удивительные герои, а еще присутствует ощущение истинной поэзии, которая открывает читателю мир человеческих чувств и взаимоотношений, утверждает доброту и справедливость, а также приобщает к русской культуре, к мудрому народному опыту, к родному языку. В сказке отражаются многие нравственные ценности народа: доброта, сострадание, торжество высших духовных

составляющих над эгоизмом и способность отдать другому человеку последнее или же героически отдать за другого жизнь. Присутствует мотив страдания как добродетельных начал и подвигов, победа силы духовной над силой физической. Воплощение этих ценностей делает смысл сказки глубочайшим в противовес наивности и возможной простоты её назначения. Утверждение победы добра над злом, порядка над хаосом определяет смысл жизненного цикла всего сущего живого. Каждый прожитый день несет нам множество открытий. В детстве, самой прекрасной и беззаботной поре жизни мы видим мир в цветах и ярких красках. Трудно представить детство ребёнка без сказок, потому что сказки вступают в жизнь ребенка с самого детства и сопровождают всю его жизнь. Можно смело утверждать, что сказка неразделима от прекрасного. Она благоприятствует развитию эстетических качеств, без которых немыслимо благородство души, сердечного сострадания к несчастью человека, а также горю. Для успешного формирования будущей личности сказки играют огромную роль в духовно-нравственном воспитании, так как ребенок открывает мир не только умом, а также сердцем. Сказка приходится благодатным, а также ценным источником в воспитании любви к Родине. Она наставляет детей на творческое мышление, любовь и уважение к будущему всего человечества. Благодаря сказкам у ребенка формируются дар переживать и сострадать, а также радоваться за другого человека. Именно народные сказки сберегли ту общую человеческую мораль, формирование и развитие которой напрямую зависит от духовно-нравственных качеств человека. Ведь именно в детстве формируются самые первые взгляды, оценки с точки зрения морали.

Сказки несут в себе самую первую информацию об отношениях между людьми. Здесь метко оцениваются различные жизненные позиции, высмеиваются недостатки, восхваляются положительные качества людей. Получение нравственного навыка и понятие сущности каждого содеянного поступка достигается именно с помощью сказки.

В наше сложное социально неустойчивое время от правильно расставленных приоритетов в духовно - нравственном воспитании подрастающего поколения зависит не только благополучие и процветание, но также стабильность общества в целом. Погружаясь в мультипликационный сказочный мир, где юному зрителю предстоит встретиться с добром и верностью, любовью и храбростью, хитростью и коварством, он сможет также открыть для себя новые доселе невиданные поэтические горизонты и познать безграничные просторы художественного воображения так необходимые в любой сфере человеческой деятельности. Сказки, заключая в себе законы жизненной мудрости, остаются важным элементом воспитания подрастающей личности и помогают обрести в себе уверенность, а также стать успешным в жизни.

Заключая все вышесказанное, подведу итог прекрасными словами выдающегося русского писателя А.Н. Толстого «Сказка – это великая духовная культура народа, которую мы собираем по крохам, и через сказку раскрывается перед нами тысячелетняя история народа.»

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамьянц Т.З. Дети в современной социокультурной среде // Россия реформирующаяся. Ежегодник / Отв. ред. М.К. Горшков. – Вып. 8. – М.: Институт социологии РАН, 2009. – С. 407-421.
2. Этнопедагогика: Учеб. для студентов сред. и высш. пед. учеб. заведений / Г. Н. Волков. - Москва: Academia, 2000. – 175 с.
3. Леонтьев Д.А. Методика изучения ценностных ориентаций / Д.А. Леонтьев. – Москва: Смысл, 1992. – 17 с.
4. Пропп В.Я. Русская сказка / В. Я. Пропп; [Науч. ред., коммент. Ю. С. Рассказова]. -

Москва: Лабиринт, 2000. - 413 с.
5. Сухомлинский В.А. Воспитание личности в советской школе. – Киев: Рад. школа, 1965. – 213 с
6. Сухомлинский В.А. Родина в сердце. Издание 2-е. – Москва: Молодая гвардия. – 1980 г. – 175 с.
7. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии. Т. I. – Изд-во: Лань. – 2013.
8. Норштейн Ю.Б. Снег на траве: в 2 кн. / Юрий Норштейн. - [2-е изд.]. - Москва: Фонд Юрия Норштейна : Красный пароход, 2012.
9. Гинзбург С.С. Рисованный и кукольный фильм: Очерки развития советской мультипликационной кинематографии / Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. - Москва: Искусство, 1957. - 286 с.
10. Данилова Ю., Бубекова Л. Этнокультурные стереотипы в русских народных сказках // Филология и культура. – 2020. – № 4. – 24 с.
11. Кузнецова, О. Е. Представления о русской народной сказке у младших школьников / О. Е. Кузнецова, Е. В. Большакова // Вестник Удмуртского университета. Серия Философия. Психология. Педагогика. – 2019. – Т. 29, № 2. – С. 167-176.
12. Левашова, Е. А. Из истории анимации и мультимедиа / Е. А. Левашова // Преподаватель XXI век. – 2019. – № 3-1. – С. 151-158.
13. Назарова, Д. В. Мультфильмы как культурологический феномен современности / Д. В. Назарова // Ярославский педагогический вестник. – 2019. – № 2(107). – С. 229-231.
14. Иванов- Вано И.П. Рисованный фильм / И. П. Вано. – Москва: Госкиноиздат, 1950. – 87 с.
15. Померанцева Э. В. Русская устная проза: учебное пособие по спецкурсу для педагогических институтов по специальности N 2101 "Русский язык и литература" / Э. В. Померанцева ; сост. [и авт. биогр. очерка] В. Г. Смолицкий. – Москва: Просвещение, 1985. – 271 с.

REFERENCES

1. Adam'yants T.Z. Deti v sovremennoi sotsiokul'turnoi srede // Rossiya reformiruyushchayasya. Ezhegodnik / Otv. red. M.K. Gorshkov. – Vyp. 8. – M.: Institut sotsiologii RAN, 2009. – Pp. 407-421.
2. Etnopedagogika: Ucheb. dlya studentov sred. i vyssh. ped. ucheb. zavedenii / G. N. Volkov. - Moskva: Academia, 2000. – 175 p.
3. Leont'ev D.A. Metodika izucheniya tsennostnykh orientatsii / D.A. Leont'ev. – Moskva: Smysl, 1992. – 17 p.
4. Propp V.Ya. Russkaya skazka / V. Ya. Propp; [Nauch. red., komment. Yu. S. Rasskazova]. - Moskva: Labirint, 2000. - 413 p.
5. Sukhomlinskii V.A. Vospitanie lichnosti v sovetskoi shkole. – Kiev: Rad. shkola, 1965. – 213 p.
6. Sukhomlinskii V.A. Rodina v serdtse. Izdanie 2-e. – Moskva: Molodaya gvardiya. – 1980 g. – 175 p.
7. Ushinskii K.D. Chelovek kak predmet vospitaniya. Opyt pedagogicheskoi antropologii. T. I. – Izd-vo: Lan'. – 2013.
8. Norshtein Yu.B. Sneg na trave: v 2 kn. / Yurii Norshtein. - [2-e izd.]. - Moskva: Fond Yuriya Norshteina : Krasnyi parokhod, 2012.
9. Ginzburg S.S. Risovannyi i kukol'nyi fil'm: Ocherki razvitiya sovetskoi mul'tiplikatsionnoi kinematografii / Akad. nauk SSSR. In-t istorii iskusstv. - Moskva: Iskusstvo, 1957. - 286 p.

10. Danilova Yu., Bubekova L. Etnokul'turnye stereotipy v russkikh narodnykh skazkakh // Filologiya i kul'tura. – 2020. – № 4. – 24 p.
11. Kuznetsova, O. E. Predstavleniya o russkoi narodnoi skazke u mladshikh shkol'nikov / O. E. Kuznetsova, E. V. Bol'shakova // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika. – 2019. – T. 29, № 2. – Pp. 167-176.
12. Levashova, E. A. Iz istorii animatsii i mul'timedia / E. A. Levashova // Prepodavatel' XXI vek. – 2019. – № 3-1. – Pp. 151-158.
13. Nazarova, D. V. Mul'tfil'my kak kul'turologicheskii fenomen sovremennosti / D. V. Nazarova // Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik. – 2019. – № 2(107). – Pp. 229-231.
14. Ivanov- Vano I.P. Risovannyi fil'm / I. P. Vano. – Moskva: Goskinoizdat, 1950. – 87 p.
15. Pomerantseva E. V. Russkaya ustnaya proza: uchebnoe posobie po spetskursu dlya pedagogicheskikh institutov po spetsial'nosti N 2101 "Russkii yazyk i literatura" / E. V. Pomerantseva ; sost. [i avt. biogr. ocherka] V. G. Smolitskii. – Moskva: Prosveshchenie, 1985. – 271 p.

Мелехова Ксения Александровна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусств
ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

Melekhova Ksenia A.
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Arts
Altai State University

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД МОНГОЛЬСКИХ ХУДОЖНИКОВ XX ВЕКА: АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В СТИЛЕ «МОНГОЛ ЗУРАГ» ИЗ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

Аннотация. Коллекция искусства Монголии в Государственном музее Востока начала формироваться в середине XX века и в настоящий момент включает 35 живописных полотен, графических листов и произведений скульптуры, среди которых представлены произведения монгольских художников в стиле «монгол зураг». Статья посвящена рассмотрению и анализу творческого метода монгольских художников, работающих в данном стиле. Произведения «монгол зураг» отличает особая художественная система, синтезировавшая приемы декоративного искусства, графику, методы европейской и национальной станковой живописи. Несмотря на ее формальные обновления, сохраняет в себе традиционные основы: декоративный характер, условный символико-метафорический язык. В ней отразились естественные и социальные факторы, мировоззренческие установки, художественный синкретизм, символика, смысловые ориентиры, этнические корни и художественные традиции многовековой культуры. На примере работ в стиле «монгол зураг» из коллекции музея рассмотрено творчество и представлен творческий метод мастеров искусства Д. Манибадара, Д. Дамдинсурэна, У. Ядамсурэна, А. Сэнгэцохио, Б. Чогсома, Д. Шагдарсурэна.

Ключевые слова: коллекция живописи, стиль «монгол зураг», национальная школа, творческий метод, декоративность, орнаментальность.

THE CREATIVE METHOD OF MONGOLIAN ARTISTS OF THE XX CENTURY: ANALYSIS OF WORKS IN THE STYLE OF "MONGOL ZURAG" FROM THE COLLECTIONS OF THE STATE MUSEUM OF THE EAST

Abstract. The collection of Mongolian art at the State Museum of the East began to form in the middle of the twentieth century and currently includes 35 paintings, graphic sheets and works of sculpture, among which are works by Mongolian artists in the style of "Mongol zurag". The article is devoted to the consideration and analysis of the creative method of Mongolian artists working in this style. The works of "Mongol zurag" are distinguished by a special artistic system that synthesized the techniques of decorative art, graphics, methods of European and national easel painting. Despite its formal updates, it retains its traditional foundations: decorative character, conditional symbolic and metaphorical language. It reflects natural and social factors, ideological attitudes, artistic syncretism, symbolism, semantic guidelines, ethnic roots and artistic traditions of a centuries-old culture. Using the example of works in the style of "Mongol zurag" from the museum's collection, the work is considered and the creative method of the masters of art D. Manibadar, D. Damdinsuren, U. Yadamsuren, A. Sangetsohio, B. Chogsom, D. Shagdarsuren is presented.

Keywords: painting collection, "Mongol zurag" style, national school, creative method, decorativeness, ornamentation.

Введение в проблему: Государственный музей Востока является одним из ведущих центров изучения восточного искусства, именно в нем получило развитие востоковедное искусствознание, были созданы фундаментальные труды монографического и обобщающего характера. История деятельности музея свидетельствует о том, что характер его коллекций и проблемы, над которыми работает коллектив музея, связаны с всесторонним исследованием искусства Востока. Особое место в научной деятельности музея занимает проблема становления и развития искусства Центральной Азии, в связи с этим фактом были организованы экспедиции, проведены ряд выставок и научных конференций, опубликованы монографии, статьи, альбомы, каталоги и т.д..

Коллекция искусства Монголии начала формироваться в середине XX века. В 1971 году фонды пополнились произведениями изобразительного искусства, которые правительство Монголии принесло в дар музею. Подаренная коллекция включала 35 живописных полотен, графических листов и произведений скульптуры [8, с.41]. Сейчас фонды монгольского искусства насчитывают более тысячи единиц хранения. Также в музее представлена самая большая коллекция монгольской живописи, которая заняла свое место в экспозиции музея, в его фондах и имеет культурное, историческое и просветительское значение. Научный коллектив музея неоднократно организовывал экспедиции в разные регионы Монголии для изучения и приобретения произведений изобразительного и народного декоративно-прикладного искусства. Кроме того, были установлены контакты с Союзом художников Монголии и намечены основные пути развития этой организации. Сотрудники музея приняли самое активное участие в подготовке и проведении целых серий выставок современного искусства Монголии, которые проходили в России и в других регионах. Через этот художественный и исследовательский опыт были сделаны первые достижения в области художественной культуры, а также был достигнут высокий уровень развития изобразительного искусства. В настоящее время интерес к искусству Монголии растет. И данное исследование еще раз актуализирует вопрос изучения и систематизации художественного наследия этой самобытной страны.

Краткий обзор исследований (литературы). Произведения изобразительного искусства Монголии, находящиеся в коллекции Государственного Музея Востока, отличаются своеобразием художественного решения, множеством сюжетов, особенным подходом в выборе творческого метода. За многовековую историю в монгольском искусстве выработались приемы, рожденные в недрах кочевой культуры, сформировались особенности, которые пришли из искусства Юго-Восточной Азии (Индии, Китая, Тибета), определились принципы, усвоенные из европейского искусства через систему российского художественного образования и сложились национальные художественные школы. В этом контексте вопрос изучения особенностей творческого метода монгольских художников является актуальным и закономерным. К данной проблеме обращались многие исследователи, затрагивали разные аспекты от изучения истоков изобразительного искусства, до анализа творчества отдельных мастеров. Среди исследователей следует отметить И. И. Ломакину, Т.В. Сергееву, Н-О. Цултэма – исследователей, которые в своих трудах последовательно рассматривали процесс становления и развития изобразительного искусства Монголии и отмечали основные черты стилеобразования, формирования особенностей искусства в контексте культурных и социальных преобразований. В настоящий момент изучением изобразительного искусства Монголии занимаются Н.Г. Альфонсо, Л.И. Нехвядович, М.Ю. Шишин, К.А. Мелехова, Е.В. Яйленко, Е. А. Мушникова, Т. В. Иккерт, С. М. Белокурова, монгольские ученые Ц. Уранчимэг, З. Уянга,

Ц. Эрдэнэцог, Батзориг Март, американский исследователь К. Пратт Этвуд и многие другие.

Статья посвящена рассмотрению и анализу творческого метода монгольских художников, который эволюционировал в соответствии с общественными устоями, приобретением нового художественного опыта, освоением новых техник и материалов. Исследование основано на работах из фондов государственного музея Востока, так как в России это самая крупная по составу коллекция современной монгольской живописи [6, с.29]. Здесь представлены произведения изобразительного искусства, выполненные в разных стилях. Особенно ценной является коллекция работ в стиле «монгол зураг». Данное стилистическое направление активно развивается, имеет особую художественную систему, синтезировавшую приемы декоративного искусства, графику, методы европейской и национальной станковой живописи. Несмотря на ее формальные обновления, сохраняет в себе традиционные основы: декоративный характер, условный символико-метафорический язык. В ней отразились естественные и социальные факторы, мировоззренческие установки, художественный синкретизм, символика, смысловые ориентиры, этнические корни и художественные традиции многовековой культуры [5, с.233]. А также в фондах музея хранятся произведения искусства монгольских мастеров, творческий метод которых формировался в русле европейской художественной традиции и был освоен в художественных вузах России и Европы. Оба эти направления обогащают друг друга и способствуют формированию национального изобразительного искусства и его расцвету [4, с.36].

Результаты и их обсуждение. Стилистическое направление «монгол зураг» в фондах Государственного музея Востока представлено творчеством известного монгольского художника Долгорына Манибадара (1889-1963 гг.). Художник родился в аратской семье и уже в раннем детстве был отдан в монастырь, где в совершенстве овладел искусством станковой и монументальной живописи. Мастер также прекрасно владел разнообразными художественными ремеслами, которые также развивались в монастырской художественной школе: это техника резного искусства, литейные технологии, вышивка, техника папье-маше. Важную роль в становлении художественного метода Манибадара сыграло обучение в мастерской Марзана Шарава. Такая разносторонняя художественная подготовка позволила художнику не только овладеть техническими навыками, но и выработать свой творческий метод, основанный с одной стороны на развитии канонических правил, усвоенных от ургинской художественной школы, с другой на знании народного искусства и в третьей на передовом европейском художественном опыте. Для художников старшего поколения важную роль в творчестве играл орнамент, который они включали не только в орнаментальные росписи, но и в станковые картины. Манибадар использовал орнаментальные мотивы практически во всех своих работах. Программным произведением кисти Манибадара является «Город и деревня» (1948) (иллюстрация 1), которая представляет собой пример динамичного развития «монгол зураг». Автор изображает не конкретную сцену, а некий символ нового времени с соответствующими ему атрибутами [7, с.36]. Картина похожа на декоративное панно. Передний план и центр работы отводится худону (деревне). Здесь символично представлено то, что составляет основу богатства Монголии, чем издавна она кормилась – все пять видов скота [4, с.39]. В центре композиции изображен человек – монгол-арат, олицетворяющий ценность жизни, роста благосостояния и развития страны. Чудь выше художник размещает образ города Улан-Батора – символ индустриализации страны. Образ человека соединяет обе части панно, тем самым художник показывает, что в Монголии город и деревня неразрывно связаны. Большая часть композиции обрамлена декоративным растительным орнаментом «дацаг голгой хаз», а низ ее украшен

изображением красных знамен, переплетающихся гирляндами из листьев и цветов, отсылающих к орнаментальному решению «цэцэг голтой хээ». Творчество Д. Манибадара свидетельствует о поиске новых путей в искусстве Монголии. Он творчески подходит к решению композиционных задач, использует символы и аллегории, импровизирует с орнаментальными мотивами, что делает его работы узнаваемыми, уникальными и самобытными. Талант, вкус, чуткость к особенностям народного искусства отличают его работы.

1. Манибадар Д. Город и деревня. 1948 г. Бумага, темпера. 50х67 см. ГМВ. Инв. № 8446-I.

В музее хранится работа известного монгольского художника старшего поколения Д. Дамдинсурэна «Ургийский Надом» (1964) (иллюстрация 2). В своих работах мастер оставался верным старым традициям живописи, в основе которых лежали приемы, выработанные в ургинской художественной школе. Его лучшие работы были написаны в 1960- х годах XX века, а сюжетами стало прошлое Монголии. Автор неоднократно писал картины на тему национального праздника с присущими ему характерными особенностями творческого метода, в основе которого традиционный подход в решении пространства, образного строя, цветопередачи. Здесь он близок к индивидуальному стилю своего учителя Марзана Шарава. Дамдинсурэн создает широкую панораму жизни своей страны. Он тщательно прописывает детали картины, в каждом сюжете можно найти живые подробности сцен из жизни монголов, он наделяет их особыми атрибутами, характерными для важного монгольского праздника. Такая детализация не приводит к сухости, а наоборот, придает определенную динамику работе. В картине Дамдинсурэна можно видеть, как бы одну из многих попыток найти синтез старых традиций с новыми реалистическими принципами. Здесь налицо стремление нарушить изолированность отдельных фигур и сценок, что было свойственно искусству Марзана Шарава. Дамдинсурэн строит композицию размечая ее по планам, применяет приемы линейной перспективы. Так как Д. Дамдинсурэн начинал в мастерской иконописца, он строит свои работы по законам старинной миниатюры, где важны очень тонкие линии рисунка и

мягкие нежные тона. В этой картине нет главных персонажей, полотно заполнено изображениями мелких фигурок людей, архитектурные элементы написаны точно и скрупулезно с точностью ювелира.

2. Дамдинсурэн Д. Ургийский Надом. 1964 г. Фанера, гуашь. 80х119 см. ГМВ. Инв. № 16014-I.

По-своему обогащает и развивает традиционные приемы национальной живописи известный художник Уржингийн Ядамсурэн. У. Ядамсурэна считают основателем профессионального искусства в Монголии. Свой творческий путь он начал с работы монастырским художником и его первым наставником стал один из художников старой Монголии Чойдаш. У. Ядамсурэн развивал творческие навыки, как и многие другие его современники, он обучался секретам религиозной живописи, пробовал себя в ремесле: резьбе по дереву, чеканке по металлу, вышивке и аппликации. Новое время дало возможность художнику получить образование в СССР, он поступает в Коммунистический университет трудящихся Востока, а затем в Московский художественный институт имени В.И. Сурикова, где его учителями стали И. Грабарь и С. Герасимов. Расширение художественных горизонтов в дальнейшем дает возможность путешествовать по стране, собирать произведения народного искусства, делать зарисовки своих современников с применением европейских приемов живописи. Таковы его картины «Национальный праздник» (1960), «Старик-сказитель» (1958), «Девушка, играющая на шанзе» (1959). В картине «Национальный праздник» художник рисует в ряде отдельных эпизодов популярные национальные развлечения праздника наадам. На ярком фоне пейзажа Ядамсурэн с большой выразительностью изображает различные моменты из спортивных состязаний, поместив наиболее захватывающие сцены борьбы в центре. В целом создается композиция, в которой динамика и внутренний ритм передается через звучные декоративные цветовые аккорды единого для всех эпизодов фона картины. Примечательно, что реалистичность передачи отдельных сцен не противоречит декоративности общего строя этого произведения. Этого эффекта автор достигает при помощи ритмично расположенных отдельных эпизодов на плоскости фона, а также изящным, тонким и выразительным линейным рисунком при прорисовке отдельных фигур.

Ядамсурэн художник старшего поколения, который стал еще и проникновенным портретистом. В этом жанре он творчески интерпретирует традиции национальной живописи и сочетает их с приемами европейской художественной школы, тем самым он стремится к расширению прежних, традиционных стилевых ограничений. Такое развитие национального стиля представлено в портретных работах Ядамсурэна «Старик-сказитель» (авторская копия) (1958) (иллюстрация 3) и «Девушка, играющая на шанзе» (1959). Профессор Уранчимэг Цултэмийн придает особое значение картине «Старик-сказатель», так как именно с этой работы, по ее мнению, начинает развитие стиль «монгол зураг».

3. Ядамсурэн У. Старик-сказитель. Авторская копия. 1958г. Бумага, гуашь. 79х60 см. ГМВ. Инв. № 16010-I.

Также автор отмечает роль Н.-О. Цултэма в формировании идеологии национального стиля, который предложил Ядамсурэну на основе художественных приемов, усвоенных в монастырской школе буддийской живописи, создать работу, отвечающую новым веяниям времени. Также автор считает, что работа «Старик-сказитель» сочетает в себе новый творческий подход, новый сюжетный ряд и традиционные приемы письма [9, с.39]. Как в буддийской тибетской тханке автор использует плоскостное изображение персонажа, который занимает основную часть, центр композиции. Пишет работу на бумаге гуашью, так как такая техника ближе всего к колористическим решениям буддийской живописи, основанной на сочетании ярких локальных плоскостей. Работа «Старик сказитель» стала знаковым произведением в творчестве Ядамсурэна, за свой долгий творческий пусть автор выполнил несколько

копий этого произведения, одна из которых хранится в фондах музея Востока. Кочешков Н.В. отмечает, что «Художник создал запоминающийся образ старца, в лице которого художник воплотил образ народа, его дух. Наиболее полному раскрытию образа помогают и звучный колорит, построенный на сочетании зеленого с оранжевым, золотого — с синим и черным, коричневого — с белым, и этнографическая точность передачи народной одежды и национального орнамента, и традиционная плоскостная манера живописи, унаследованная от многих поколений старых монгольских художников. Образ сказителя – собирательный. Для его создания Ядамсурэну потребовались многие годы напряженных творческих поисков. Картина отличается тонкостью линейного рисунка и красочной декоративностью, свидетельствующими об удачном использовании художником лучших традиций народного искусства» [3, с. 100].

Попытка развивать стиль «монгол зураг» в портретном жанре ощущается в работе «Девушка, играющая на шанзе». Собирательный поэтико-музыкальный образ представлен в этой картине. Юная монгольская красавица изображена в традиционном халхаском костюме: традиционном дээл зеленого цвета с отделкой из золотистой тесьмы и орнаментом «шоу». На голове круглая шапочка торцог, которая завершается красным узлом «сампина», что означает процветание, прочность, стабильность и устремленность к солнцу. Из символического узла на плечо спускаются длинные красные нити, отсылающие к символу солнечных лучей. Длинные жемчужные серьги-подвески дополняют изысканный образ девушки. В руках у нее традиционный музыкальный инструмент – шанза.

Развитие традиционных приемов национальной монгольской живописи и стремление мастеров популяризировать старинные легенды и сказания нашло отражение в творчестве Ц. Жанцана. В картине «Счастливые восемь коней» (1960) художник рисует в ряде эпизодов содержание легенды на тему счастья, которое можно обрести в свободе. На ярком фоне декоративного пейзажа Жанцан с большой выразительностью изображает образы коней, распределяя их по всей плоскости картины. Эффект движения достигается тонким чувством ритмического распределения персонажей на плоскости фона, а также изяществом тонкого и выразительного линейного рисунка отдельных предметов (дерева, реки, цветов и т.д.). Создается жанровая композиция, отмеченная оптимизмом и какой-то внутренней раскованностью, а это в свою очередь формируется прежде всего мажорным настроением всей работы, звучным декоративным цветовым аккордом фона картины, свободным распределением равнозначных персонажей. Произведения похожи на нарядный орнаментальный ковер, что нисколько не противоречит подаче конкретно и ярко выявленной чисто «жанровой» стороне самого изображения.

Выдающийся монгольский художник Адьягийн Сэнгэцохио (1917-1986) начал свой путь в искусство тоже как монастырский мастер, он работал при монастыре Сайн-хана. Там состоялось его знакомство с приемами традиционной монгольской живописи. Этого мастера можно считать «самоучкой», так как он начал заниматься живописью уже взрослым, самостоятельно постигая ее законы. На протяжении всего своего творчества он пытался возродить технические приемы средневековой живописи на свитках: утонченную декоративность, графичность, филигранность рисунка и сочные эффекты живописи, эмоционально воздействующие на зрителя. Сэнгэцохио возрождает технику «нагтан» – где изображение делается на черном фоне тонким абрисом серебряной или золотой краски, которая сочетается их с локальными цветовыми пятнами приглушенных оттенков. Он стал известен своими работами портретного жанра и историческими полотнами. Первоначально он работает в технике масляной живописи, но в середине 60-х годов обращается к национальному стилю. В собрании Государственного музея Востока имеется большое количество его работ, подаренных самим художником и представителями

монгольских делегаций. Среди них «Портрет художника Шарава» (1967), «Соперники», «Орхонский водопад» (1967), «Верблюды» (1967). Особенно волнует Сэнгэцохио проблема создания портрета в «монгол-зураг». В работе над каждым портретом он использует мельчайшие детали для раскрытия образа. Таков его портрет «Марзана Шарава» [4, с.47]. Художник изображен в скромной мастерской, возможно, ею является юрта, за работой. В руках он держит кисть и сидит еще перед чистым холстом. Его образ полон одухотворенности, сосредоточенности мысли и любви к национальному творчеству. В этой работе присутствуют черты декоративности, большое смысловое значение имеет фон. Художник использует чистые, яркие цвета гуаши, приближая их к естественным, натуральным минеральным краскам, которые использовали мастера старшего поколения. Изображение Марзана Шарава дано в лаконичной плоскостной манере, и только лишь голова художника изображена в объеме, что несколько нарушает общее построение композиции. Но в целом работа изящна, продумана и красива.

Одним из лучших произведений А. Сэнгэцохио является «Орхонский водопад» (1967) (иллюстрация 4), выполненное в технике «нагтан». В терминологическом словаре «Традиционное искусство востока» «нагтан» определяется как техника иконописи на свитках в средневековом искусстве Тибета и Монголии (с 17 в.)., где рисунок выполняется золотом по черному фону [2, с.233]. Именно в этой работе проявляется важное качество творческого метода автора – это эмоциональность и экспрессивность, которому соответствует стилистика «монгол зураг» с ее особой декоративностью, чистотой красок, разнообразными и сложными движениями линий, аппликативностью и орнаментальностью. Колористический строй картины строится на доминантности черного фона, из которого выкристаллизовываются все изображаемые объекты по средствам выделения их контурной золотой линией. Ярким локальным цветом выделены водопад и всадник на первом плане картины. В целом яркий колористический строй картины, театрализованная повествовательность усиливают значимость сюжета этой работы. Важным для автора остаются поиски декоративного начала. Отсюда такое стремление к богатству, звучности и изысканности цветовых сочетаний.

4. Сэнгэцохио А. Орхонский водопад. Авторская копия. 1967 г. Гуашь, бумага. 47х73 см. ГМВ. Инв. № 16009-I

В другой жанровой работе из фондов Государственного музея Востока «Верблюды» (1967) также выполненной в плоскостной манере, в четком рисунке ощущается воздействие национального стиля «монгол зураг». Это одна из работ серии картин, где главными персонажами выступают верблюды во время схватки, в моменте перед боем и после. Работа из фондов музея Востока экспрессивна, и даже карикатурна. Она больше тяготеет к графике, плакатности, для нее характерны контрастность цветового решения, лаконизм повествования, концентрирование внимания на центре композиции. Лаконизм художественного языка А. Сэнгэцохио подчеркнут внешней обобщённостью и условностью в изображении главных героев картины, а также заметной внутренней силой в передаче ракурса и моделировки образов. Локальный цвет с преобладающим контрастом черного и оттенков белого тонов, изображение крупным кадром, отсутствие тонкой психологической разработки образов – все эти черты свойственны этому художнику и ярко характеризуют его творческий метод.

Увлечение красочностью и декоративностью, яркими эффектами в живописи видно в творчестве Бадамжавына Чогсома. Творческий метод этого художника формировался под воздействием различных факторов. Белокурова С.М. и Мушникова Е.А. в статье «Творчество современного монгольского художника Б. Чогсома. Проблема формирования индивидуального стиля художника» пишут, что «очевидно, что монгольская школа внесла в творчество Б. Чогсома декоративность, стремление к чистому цвету и, конечно, тематику; русская традиция, которую художник постигал самостоятельно, привила точность, аккуратность рисунка; и наконец, французская постимпрессионистская и фовистская традиция живописи полностью сформировала творческий почерк, авторское видение художника. Об этом он говорит и сам» [1, с.110]. В музее Востока хранится работа «У Тайхара» (1967). Это яркое программное произведение художника, где снова встречаются традиционное и инновационное в монгольской культуре. Б. Чогсом делает авторское повторение картины, написанной в 1961 г., которая ныне хранится в Монгольской национальной художественной галерее. Картины несколько отличаются замыслом. В первой Б. Чогсом средний план усиливает многочисленными персонижами и даже изображает самого себя с кистью и мольбертом. Картина из музея Востока более лаконична. На первом плане картины изображен монгол-ойрат на скакуне в традиционной дэли, его взгляд устремлен ввысь, где на небе оставил свой след самолет. Вертикаль работы акцентирована изображением легендарной скалы Тайхар, на которой были начертаны более тридцати тюркских надписей. Она же является и главным смысловым центром композиции. Ритмическое равновесие выстраивается посредствам сопоставления вертикали и горизонтали. В свою очередь горизонталь подчеркнута изображением темно-синей глади реки, ярко-охровой пустыни и голубого неба. Художник детализирует вертикаль (скалу и всадника) и наоборот звучным лаконичным цветом выделяет вертикаль (реку, пустыню, небо). Движение художник передает через две диагонали – белую линию следа от полета самолета и шест в руке главного персонажа. Движение усиливается бегущими лошадьми и вторым всадником на среднем плане, который усиливает темп, как бы подгоняя скакунов. Главным в этом полотне выступает цвет, он настолько активен, что берет на себя весь эмоциональный строй. Колористические контрасты тоже, в свою очередь, задают острый композиционный ритм и все это оживляет лапидарные образные формулы, которые очень любит художник. Картина явно мажорного характера, дающая импульс к размышлениям о жизни, свободе, прошлом и настоящем.

Работа Б. Чогсома «Вулкан Хорго» тоже является авторским повторением, написана она была в 1967 г. и передана в дар Государственному музею Востока в числе 35 работ, подаренных правительством Монголии в 1971 г. Это произведение интересно тем, что на первый взгляд это простой пейзаж, но на самом деле в работе Чогсома глубокий

идейный и символический смысл. Во-первых, картина насыщена цветом, здесь яркий теплый колорит переходит в холодные оттенки локальных цветовых пятен, тем самым усиливая свою звучность и придавая динамику всей композиции. Первый план решен как декоративный яркий ковер лавого поля. Такие характерные для «монгол зураг» особенности художественной формы, как предельная интенсивность цвета, ритм красочных и линейных сочетаний, контрастное звучание ярких, насыщенных, звонких тонов, пластическая выразительность композиции использованы художником для передачи самого сюжета картины.

Интересна работа в стиле «монгол зураг» художника Д. Шагдарсурэна «Яки у скалы Тайхар» (1969). Многие работы этого мастера напоминают аппликацию и данное произведение не исключение. Попытки внести новое в традиционную стилистику переданы через перспективу, которую художник применяет, изображая пейзажный фон. Но на этом он ограничивается и очень стилизованно передает элементы пейзажа лишь намечая растительность. Главный акцент картины – это яки и скала Тайхар. Композиция выглядит несколько тяжеловесно, основная фигура животного и по масштабу, и по цвету перекликается со скалой.

Заключение. Коллекция монгольской живописи в стиле «монгол зураг» в Государственном музее искусства народов Востока открывает широкие возможности для исследования национальной формы изобразительного искусства Монголии, позволяет изучить особенности творческого метода мастеров искусства в процессе эволюции. Национальное своеобразие монгольского искусства проявляется не только в специфике темы, сюжета, но и в особенностях эмоционального строя самого произведения, непосредственно связанного с особенностями художественной формы, иначе говоря в национальном способе художественного видения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белокурова С.М., Мушникова Е.А. Творчество современного монгольского художника Б. Чогсома: проблема формирования индивидуального стиля художника // Манускрипт. 2018. №5 (91). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-sovremennogo-mongolskogo-hudozhnika-b-chogsoma-problema-formirovaniya-individualnogo-stilya-hudozhnika (дата обращения: 28.11.2024).
2. Виноградова Н.А. Традиционное искусство Востока: терминологический словарь / Н. А. Виноградова, Т. П. Каптерева, Т. Х. Стародуб ; под общ. ред. Т. Х. Стародуб. - Москва : Эллис Лак, 1997. - 359 с.
3. Кочешков Н. В. Народное искусство монголов. Москва : главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1973. - 142 с.
4. Ломакина, И. Изобразительное искусство социалистической Монголии / И. Ломакина. - Улан-Батор, 1970.
5. Нехвядович, Л. И. Мелехова К.А. Проблема преемственности и развитие традиций монгол-зураг в современной художественной культуре Монголии / Л. И. Нехвядович, К. А. Мелехова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 226-233. – DOI 10.31773/2078-1768-2021-57-226-233.
6. Румянцева, О.В. Государственный Музей Востока: краткий обзор коллекций / О.В. Румянцева. - М. : Изобразительное искусство, 1993, - 152 с.
7. Сергеева Т.В. Искусство Монголии: [Науч.-попул. очерк] / Гос. музей искусства народов Востока; [Т. В. Сергеева]. Москва : Сорек, 1992. - 47 с.

8. Сычева Н.С. Из истории изучения восточной культуры в СССР. Издательство «Наука». Москва: 1978 г.
9. Uranchimeg Tsultemin, Mongol Zurag: Nyam-Osoryn Tsultem and Traditional-style Painting in Mongolia. // Orientations. Volume 48 Number 2 | MARCH/APRIL 2017.Pp. 135-142.

REFERENCES

1. Belokurova S.M., Mushnikova E.A. Tvorchestvo sovremennogo mongol'skogo khudozhnika B. Chogsoma: problema formirovaniya individual'nogo stilya khudozhnika // Manuskript. 2018. №5 (91). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-sovremennogo-mongolskogo-hudozhnika-b-chogsoma-problema-formirovaniya-individualnogo-stilya-hudozhnika (data obrashcheniya: 28.11.2024).
2. Vinogradova N.A. Traditsionnoe iskusstvo Vostoka: terminologicheskii slovar' / N. A. Vinogradova, T. P. Kaptereva, T. Kh. Starodub ; pod obshch. red. T. Kh. Starodub. - Moskva : Ellis Lak, 1997. - 359 p.
3. Kocheshkov N. V. Narodnoe iskusstvo mongolov. Moskva : glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury izdatel'stva «Nauka», 1973. - 142 p.
4. Lomakina, I. Izobrazitel'noe iskusstvo sotsialisticheskoi Mongolii / I. Lomakina. - Ulan-Bator, 1970.
5. Nekhvyadovich, L. I. Melekhova K.A. Problema preemstvennosti i razvitie traditsii mongol-zurag v sovremennoi khudozhestvennoi kul'ture Mongolii / L. I. Nekhvyadovich, K. A. Melekhova // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2021. – № 57. – pp. 226-233. – DOI 10.31773/2078-1768-2021-57-226-233.
6. Rumyantseva, O.V. Gosudarstvennyi Muzei Vostoka: kratkii obzor kollektsii / O.V. Rumyantseva. - M. : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1993, - 152 p.
7. Sergeeva T.V. Iskusstvo Mongolii: [Nauch.-popul. ocherk] / Gos. muzei iskusstva narodov Vostoka; [T. V. Sergeeva]. Moskva : Sorek, 1992. - 47 p.
8. Sycheva N.S. Iz istorii izucheniya vostochnoi kul'tury v SSSR. Izdatel'stvo «Nauka». Moskva: 1978 g.
9. Uranchimeg Tsultemin, Mongol Zurag: Nyam-Osoryn Tsultem and Traditional-style Painting in Mongolia. // Orientations. Volume 48 Number 2 | MARCH/APRIL 2017. Pp. 135-142.

Шэн Миньчжи
аспирант
Институт дизайна и искусств
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»
e-mail: 3minzhi@gmail.com
Робинов Олег Юрьевич
доцент
Институт дизайна и искусств
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»
e-mail: robinov.oleg@gmail.com

Sheng Minzhi
Postgraduate
Institute of Design and Arts
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Robinov Oleg Yu.
Associate Professor
Institute of Design and Arts
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

СИМВОЛИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА И РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ, ОТРАЖЕННЫЕ В СЮЖЕТАХ ВОСЬМИ БЕССМЕРТНЫХ ИЗ ДАОССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Аннотация. В статье раскрывается символическая семантика и религиозные коннотации даосского сюжета Восьми Бессмертных из собрания Государственного Эрмитажа. Изучение даосизма, исконной религии Китая, на сегодняшний день является краеугольным камнем художественного развития страны, а изучение даосского искусства – это исследование истории китайского искусства в целом. Объектом данного исследования является коллекция даосского искусства династий Мин и Цин (1368–1912), хранящаяся в Восточном отделе Эрмитажа. Авторы отмечают особенности исторического развития сюжета Восьми Бессмертных в даосизме и других даосских божеств, анализируют эстетическую ценность и религиозно-философское значение этого явления на примерах произведений из художественной коллекции крупнейшего музея. Цель исследования – определить символическую семантику, лежащую в основе образа Восьми Бессмертных, и раскрыть его религиозно-философские идеи. В данном исследовании используется междисциплинарная методология исследования, включающая в себя: разбор основных концепций даосизма, анализ предметов изобразительного искусства и их семиотическое наполнение. Глубокие исследования в области древней даосской культуры начались сравнительно недавно как в Китае, так и в России. Данное исследование анализирует тему с семиотической точки зрения, проясняет идеологические коннотации образа Восьми Бессмертных в художественной коллекции Эрмитажа, восполняет пробелы в подходе к вопросу прочтения древнего наследия и вдохновляет на развитие даосских идей в современном искусстве. В статье делается вывод, что произведения искусства, связанные с темой Восьми Бессмертных, несут религиозную идею терпимости и

благожелательного отношения к миру. Умение искусно оперировать большим количеством символов делает сюжет ярким и выразительным, художественно ценным, а идея общности богов и смертных является одной из причин привлекательности образа Восьми Бессмертных.

Ключевые слова: даосское искусство, Восемь Бессмертных, символ, коллекция даосского искусства, даосская философия, китайское искусство, Чжуан-цзы, Государственный Эрмитаж.

SYMBOLIC SEMANTICS AND RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL IDEAS REFLECTED IN THE PLOTS OF THE EIGHT IMMORTALS IN THE TAOIST ART COLLECTION OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM

Annotation. The article reveals the symbolic semantics and religious connotations of the Taoist plot of the Eight Immortals from the collection of the State Hermitage Museum. The study of Taoism, the original religion of China, is today the cornerstone of the country's artistic development, and the study of Taoist art is the study of the history of Chinese art in general. The object of this study is a collection of Taoist art from the Ming and Qing dynasties (1368–1912) kept in the Hermitage's Eastern Department. The authors note the peculiarities of the historical development of the plot of the Eight Immortals in Taoism and other Taoist deities, analyze the aesthetic value and religious and philosophical significance of this phenomenon on the examples of works from the art collection of the largest museum. The aim of the study is to determine the symbolic semantics underlying the motif of the Eight Immortals and to reveal its religious and philosophical ideas.

Deep research in the field of ancient Taoist culture began relatively recently in both China and Russia. This study analyzes the subject from a semiotic point of view, clarifies the ideological connotations of the image of the Eight Immortals in the Hermitage art collection, fills the gaps in the approach to the question of reading the ancient heritage and inspires the development of Taoist ideas in contemporary art. The article concludes that works of art related to the theme of the Eight Immortals carry the religious idea of tolerance and benevolent attitude to the world. The ability to skillfully operate a large number of symbols makes the plot bright and expressive, artistically valuable, and the idea of the community of gods and mortals is one of the reasons for the attractiveness of the image of the Eight Immortals.

Keywords: Taoist art, The Eight Immortals, Symbols, Collections of Taoist art, Taoist philosophy, Chinese art, Zhuangzi, Hermitage Museum.

На протяжении эволюции человечества религия являлась основой искусства, и искусство долгие века, даже тысячелетия, не мыслилось без религиозной основы. Будучи единственной коренной религией Китая, даосизм оказал глубокое и всестороннее влияние на развитие страны, охватывая практически все проявления общественной жизни – политику, экономику, литературу и искусство. Применительно к истории Китая, можно с уверенностью утверждать, что именно даосская культура послужила источником и дальнейшим импульсом развития многогранного китайского искусства.

С момента основания Нового Китая в 1949 году плавный вектор пути китайского искусства сместился в сторону резких преобразований, новых политических смыслов и эстетических критериев, утратив связи с древними культурными канонами и религиозными традициями. Многие современные художники под агрессивным влиянием западного искусства игнорируют высокую ценность традиционных художественных тем, ставшими достоянием китайской культуры. Поэтому для Китая так важно сохранение истоков и долгих наработок собственной цивилизации, последовательное изучение и развитие национальной культуры. «Даосизм можно считать даже собственно

национальной религией Китая, бывшей в качестве таковой одним из факторов этнической самоидентификации китайского этноса» [1, с. 24], поэтому его богатое наследие заслуживает отдельного особенного рассмотрения.

Нельзя утверждать, что даосизму оказывается недостаточно внимания, такие ученые, как Чжань Шивэнь [2], Ван И'э [3] и Ли Сун [4], внесли большой научный вклад в изучение даосского искусства. В России есть несколько авторитетных синологов, которые давно изучают даосскую культуру: В.В. Малявин [5], Л.А. Лукьянов [6], Л.И. Кондрашова [7]. Эти ученые способствовали распространению и пониманию в России даосского искусства и философии своими трудами, переводами китайских источников и комментариев к ним. Однако лишь немногие непосредственно изучали даосское искусство, большинство исследователей достигли значительных результатов в области теоретического изучения китайского искусства и даосизма. Хотя собрания образцов китайского искусства довольно значительны, к сожалению, систематических исследований даосских коллекций, хранящихся в российских музеях, не проводилось.

Если классические образы даосского искусства, такие как Восемь Бессмертных, будут тщательно проанализированы и применены в современном искусстве, возможно, перед мастерами откроется обновленный творческий путь. Более того, подобные опыты уже заявили о себе в ряде областей искусства, включая традиционную живопись и скульптуру, а также в дизайнерском решении современной продукции и, конечно, в компьютерных играх. Поэтому авторы считают необходимым исследовать более глубокие коннотации темы Восьми Бессмертных, довольно значимой в китайской культуре, на примере некоторых образцов из собрания Государственного Эрмитажа.

Появление истоков даосизма в качестве философской доктрины историки относят примерно в середине I тысячелетия до н. э. Как полноценная религиозная система, даосизм формируется лишь в эпоху поздней династии Восточная Хань (184–220), когда «поиски бессмертия превратились в фактически главное и почти единственное занятие “ученых” даосов, последователей и теоретиков возникавшего в то время религиозного даосизма» [8, с. 251]. Практическая же, обрядовая сторона культа наполнялась глубинными пластами народных верований, сказаний и традициями древней магии.

Основным идейным принципом формирующейся религии становится синкретизм древних концепций инь и ян, категории пяти элементов, учения Хуан Лао, веры в бессмертных, а конечная цель определяется как достижение бессмертия. Даосская система божеств формировалась постепенно. «Условно всех богов можно разделить на “прежденебесных” (сянь тянь), которые существовали прежде бытия видимого мира, и “посленебесных” (хоу тянь), которые жили на земле в человеческой природе и достигли бессмертия. К последним относятся также младшие божественные персонажи… Из “посленебесных” персонажей особо почитаемы восемь бессмертных (ба сянь), т. е. восемь древних даосов, достигших бессмертия и обретших способность творить чудеса» [9, с. 168–169].

Среди множественного даосского пантеона богов Восемь Бессмертных, пожалуй, наиболее популярная группа богов Китая. Во времена династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) на фоне высокого развития национальной товарной экономики, а затем и проникновения идей Просвещения с Запада, значительно возрастает потребность народа в духовной культуре. Процветают литературные романы и драмы, с развитием печатной техники книжные издания богато иллюстрируются, а произведения поэзии и живописи становятся более изысканными. В этот период мастера прикладного искусства, живописи и литературы все чаще обращаются к образам Восьми Бессмертных, удовлетворяя эстетические и культурные потребности всех классов китайского общества, благодаря чему развитие художественных произведений на данную тему достигло своего пика [10].

Группа Восьми Бессмертных, ставшими культовыми персонажами, сформировалась уже во времена династии Мин (1368–1644), но появление отдельных «сянь», достигших единения с Дао, духовного и физического бессмертия, находятся в более отдаленной эпохе Тан (618–907). Каждый из героев обладает внешними отличительными чертами и характерами, принадлежит к разным возрастным категориям и сословиям, носит знаковую одежду и атрибуты, символизируя совокупностью признаков самые широкие стороны жизни средневекового Китая. Главное, у каждого из легендарной восьмерки свои собственные сверхсилы и могущества, они «делят ответственность» за различные аспекты бытия, поддерживая своих преданных в любых вопросах, касается это профессии или здоровья.

Ли Тегуай (железный костыль) – целитель, сострадающий больным и бедным, покровитель врачей и аптекарей. Первоначально носил имя Ли Сюань и представлялся нищим стариком-калекой, носил на голове золотой обруч и держал в руке железный костыль. Его волшебный атрибут – тыква-горлянка, в которой хранятся лечебные снадобья.

Чжунли Цюань – солдат и покровитель воинов, старейший из Бессмертных. На его голове два забавных пучка волос в форме шара по обе стороны головы, одежда распахнута, демонстрируя толстый живот лежебоки. Волшебный атрибут – веер. Этот веер не только помогает забыть печали, но и даже воскрешает мертвых.

Чжан Гуолао – волшебник и астролог, покровитель пожилых людей. Самый эксцентричный персонаж, его изображали с кнутом в руках и восседающем задом наперед на осле. Волшебный атрибут – бамбуковая трещотка для молитв и гаданий.

Люй Дунбинь – ученый, поэт, алхимик, покровитель поэтов и парикмахеров. Его изображали красивым и изящным юношей, который путешествовал, проповедуя праведность и уничтожая демонов и чудовищ. Он стал бессмертным благодаря наставлениям Бессмертного Чжунли Цюаня, обладал высоким статусом в даосизме и народных верованиях. Волшебный атрибут – драгоценный меч, излучающий свет и успокаивающий духов.

Лан Цайхэ – бродячий артист, олицетворение вечной молодости, покровитель цветоводов, садоводов, флористов. Его часто изображали юным чудаком, одетым не по погоде, в одном ботинке и рваной одежде. Он поет и попрошайничает на улицах, а вырученные деньги раздает бедным. Волшебный атрибут – корзина цветов или лекарственных трав.

Хань Сян-цзы – музыкант и композитор, покровитель музыкантов и певцов. Изображался молодым человеком, играющим на флейте. Он хорошо разбирается в литературе и поэзии, когда-то его учил Бессмертный Люй Дунбинь, в древней китайской сказке был возлюбленным Принцессы-Дракона. Волшебный атрибут – флейта.

Хэ Сяньгу – единственная женщина среди Восьми Бессмертных, покровительствует домохозяйкам, помогая не погрязнуть в мирской суете. Очень красивая молодая женщина, считается олицетворением женственности. Где бы она ни появилась, рядом с ней распускается множество цветов лотоса. Волшебный атрибут – цветок лотоса в руке, дает духовное и физическое здоровье.

Цао Гоцзю – отшельник, покровитель актеров и мимов. Покинув столицу и свою аристократическую семью, близкую к императору, добровольно отказался от карьеры и богатства, он посвятил себя монашеству и в конце концов стал Бессмертным. Его изображают в великолепных одеждах и официальной шляпе придворного чиновника. Волшебный атрибут – нефритовая пластина, которая гармонизирует звуки и обстановку, способствует духовному росту.

Легендарные Восемь Бессмертных наделены яркими индивидуальными чертами и довольно разнообразным внешним обликом, но всех их связывает общий духовный поиск: доброта, благожелательность, честность и стремление к свободе и вольности, почитавшиеся даосизмом. Самое главное качество Восьми Бессмертных, отличающее их от большинства даосских божеств заключается в том, что они, достигнув бессмертия, сохранили в себе определенные земные черты, порой трактующиеся как недостатки или слабости с точки зрения традиционного взгляда на благополучие и успешность. Например, некоторые имеют физические изъяны и низкий социальный статус, часто бедны, одеты в обноски и т. д. Тогда как большинство даосских богов и богинь сохраняют величественность и торжественность манер, невозмутимость выражения лиц, лишены человеческих чувств, а их прекрасные одеяния и сложные прически соответствуют высокому божественному статусу, который невозможно перепутать со стилем стоящих на более низких ступенях небесной иерархии. Восемь Бессмертных, напротив, достигнув высокого положения, сохранили ярко выраженную человечность и личностные качества, приобретенные до бессмертия. Они не гнушаются бедности и не стыдятся своей эмоциональности, не отказываются от привычных в земной жизни склонностей и занятий. Такие черты Восьми Бессмертных сокращают теоретически значительную дистанцию между ними и простыми смертными, дополняя заслуженное почтение огромной человеческой симпатией, что позволило этому образу сохранять так долго национальную популярность.

Если обратиться к высказыванию Гегеля о символе, как начале искусства «с точки зрения его замысла, так и с точки зрения порядка, в котором оно появляется в истории» [11, с. 9], то формирование и распространенность образа Восьми Бессмертных в китайской культуре с одной стороны закономерно, с другой — дает возможность оценивать и изучать духовную наполненность и богатство культурной символики. Введение символа, как образующего понятия, в область изучения даосского искусства необходимо для того, чтобы мы могли понять его глубинный смысл [12], поэтому логичнее начинать данный разговор с символики числа восемь. Культ чисел имеет долгую историю, как на Западе, так и на Востоке. В китайской народной культуре широко используется гармонический символизм. Произношение числа восемь в китайском языке близко к произношению «Фат Чой» （ разбогатеть ）, что символизирует удачу. В даосской культуре число восемь занимает очень важное место с древнейших времен.

Восемь триграмм как важный символ в даосской культуре упомянут в «Комментариях привязанных слов», относящихся примерно к IV в. до н. э. упоминается: «古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地;观鸟兽之文与地之宜;近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情» [13].

«В древности Фу Си был правителем (ваном) Поднебесной. Когда смотрел вверх, тогда наблюдал образы в небе. Когда смотрел вниз, тогда наблюдал образцы земли. Наблюдал узоры птиц и зверей и соответствия земли. Близкое брал у себя. Далёкое брал у вещей. Исходя из этого, в начале создал восемь триграмм, чтобы проникнуть в добродетель просветлённого духа и распределить по родам (классифицировать) суть десяти тысяч вещей».

Восемь бессмертных в также соответствуют восьми направлениям в восьми триграммах. Люй Дунбинь соответствует северо-западу, Ли Тегуай – западу, Хэ Сяньгу – юго-западу, Цао Гоцзю – северо-востоку, Чжан Голао – востоку, Лань Цайхэ – юго-востоку, Хань Сян-цзы – северу, Чжунли Цюань – югу. Можно предположить, если образ Восьми Бессмертных использовался в искусстве, за этим стояли и символические аллегории, и религиозный подтекст.

В романе У Юань-тай «Путешествие на Восток» эпохи династии Мин заклинания каждого из восьми бессмертных символизируют самих обладателей. Необходимо отметить, что социальный статус, пол, одежда, характер, внешность, богатство и бедность восьми бессмертных можно рассматривать как символы, указывающие на личность и особенности обладателя.

Когда образ Восьми Бессмертных используется в качестве сюжета художественного произведения, современного зрителя удивляют пышная декоративность и широкий творческий простор художника в интерпретации мотивов с соблюдением традиционной атрибутики Бессмертных. Как видно на народной картине «Восемь Бессмертных» (рис. 1) из собрания Эрмитажа, персонажи представлены в различных образах, их тщательно выписанные наряды, внешний облик и декорационный фон их историй делают содержание картины насыщенно интересным и богатым визуально, доставляя зрителям чувство эстетического удовольствия и радости. Это особенно ценно, поскольку няньхуа, народные картины, предназначались для праздничного украшения небогатых домов.

Рис. 1. Народная картина с изображением восьми бессмертных. Китай. Кон. XIX – нач. XX вв. Бумага, 106х60 см. Эрмитаж.

В Государственном Эрмитаже хранится довольно значительная коллекция китайского искусства, связанная с символикой Восьми Бессмертных, это не только народные картины, но и изделия декоративно-прикладного искусства, статуэтки, шкатулки и, конечно, фарфор. На фарфоровой чашке (рис. 2. 1) изображена мужская фигура с округлым пучком волос на голове и с банановым веером в руке, и не нужно больше никаких дополнительных

разъяснений, чтобы быстро определить, что это Чжунли Цюань, один из Восьми Бессмертных.

Рисунок 2. 1. Полусферическая чашка с изображением восьми бессмертных. Фарфор, роспись кобальтом, 6.2x13 см. Китай. 1950-е гг. Эрмитаж

Рисунок 2. 2. Полусферическая чашка с изображением восьми бессмертных. Фарфор, роспись кобальтом, 6.2x13 см. Китай. 1950-е гг. Эрмитаж

Как видно, перед нами фарфор с подглазурной росписью кобальтом, белые чашки окрашены только в один цвет, но это не делает их однообразными. Решение сложной задачи разместить на сравнительно небольшой площади несколько Бессмертных, сделав их узнаваемыми, решается с помощью символов. У Бессмертных различаются лица, пластика, рост и костюмы (рис. 2. 1; 2. 2). Если бы мастер изображал каждую из особенностей внешности Восьми Бессмертных, то количество изобразительных символов, возможно, достигло бы пары десятков, ведь в классическом понимании Восемь Бессмертных содержат множество символов. Зрители, знакомые с темой Восьми бессмертных, могут расшифровать послание, переданное через эти символы. Множество символов, мастерски расположенных в узоре, вызывает любопытство, притягивает к деталям и подробному рассматриванию, что делает коллекцию предметов искусства Восьми Бессмертных более ценной с художественной точки зрения.

На следующим экспонате (рис. 3) с лицевой стороны вазы мы видим молодую женщину, держащую цветок лотоса, и молодого мужчину, держащего флейту. Хотя мы еще не рассмотрели другую сторону предмета, уже по одним этим символам можно

определить, что на фарфоровой вазе, расписанной полихромными эмалями, продолжается тема Восьми Бессмертных. Женщина с цветком лотоса – Хэ Сяньгу, а играющий на флейте молодой человек – Хань Сян-цзы.

Рисунок 3. Бутылевидная ваза с изображением восьми бессмертных. Китай. XIX в. Фарфор; роспись полихромная эмалями, 43.8 см. Эрмитаж

Мастерство, с которым создана ваза, великолепно, узор изящно прорисован, а для обжига использовалось не менее пяти цветов. Однако в росписи этой вазы символы Восьми Бессмертных используются минимально, и мастер отказался от изображения лиц, а детали фигур прорисованы недостаточно четко. Другими словами, для художника был важен глубокий смысл в изображении единственного предмета, ставшего атрибутом конкретного персонажа, а не визуальное богатство Восьми Бессмертных.

В атрибутике Восьми Бессмертных это восемь предметов силы, видов магического оружия – тыква, веер, бамбуковый барабан (трещотка), меч, корзина с цветами, флейта, цветок лотоса и нефритовая доска – символизируют самого обладателя, и они известны как «Восемь сокровищ Бессмертных». Этот изобразительный канон (рис. 4) был создан в правление императора Канси (1654–1722) из династии Цин и, как и образ Восьми Бессмертных, олицетворяет удачу и символизирует религиозную идеологию, исповедуемую даосизмом. Мотив «Восемь сокровищ Бессмертных» в коллекциях произведений искусства всех видов редко встречается сам по себе, обычно он представлен в виде комбинации. Восемь видов магического оружия можно разделить по форме на две

группы: тыкву Ли Тегуая, банановый веер Чжунли Цюаня, корзину цветов Лань Цайхэ и нефритовую пластину Цао Гоцзю можно отнести к категории коротких и широких, тогда как меч Люй Дунбиня, цветок лотоса Хэ Сяньгу, бамбуковый барабан Чжан Гулао и флейту Хань Сян-цзы можно отнести к категории длинного и узкого. Такое сочетание длинного и короткого, широкого и узкого является типичной художественной особенностью периода Цяньлун династии Цин (1736–1796), а после появления мотивов «Восемь сокровищ Бессмертных» они стали использоваться в более широком диапазоне, поскольку их проще рисовать, чем Восьмерку Бессмертных, и занимают они меньшую площадь, поэтому с успехом применяются в живописи, фарфоре, архитектуре, одежде, скульптуре, мебели и других предметах.

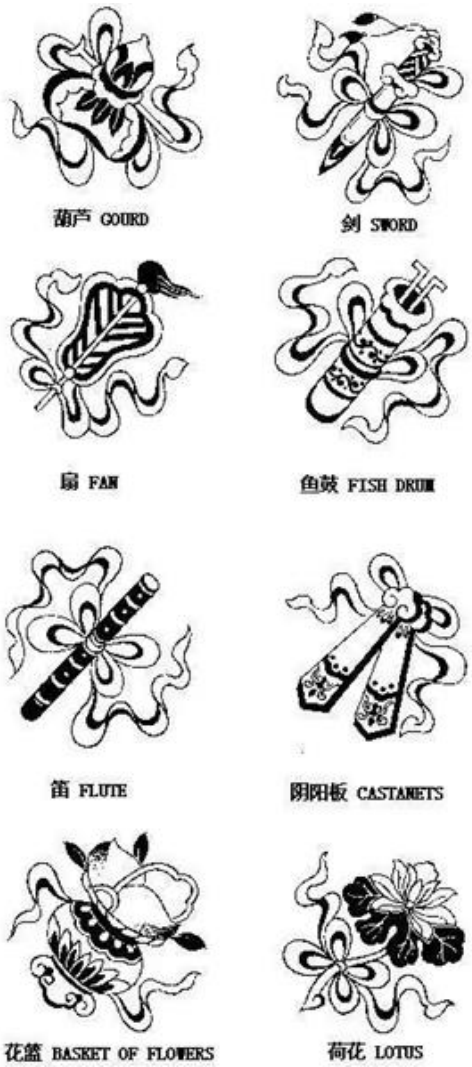


Рисунок. 4. Графический мотив «Восемь сокровищ Бессмертных», используемый для иллюстрации цветочных узоров

Мотив «Восьми сокровищ Бессмертных» можно увидеть еще на одном замечательном экспонате Эрмитажа – коронационном подарке посла китайского императора Николаю II в 1896 году. Это большая восьмигранная шкатулка, выполненная в старинной технике резьбы по толстому слою лака. Коробка великолепно оформлена графически перемежающимися узорами с использованием разнообразных растительных мотивов (рис. 5).

Рисунок 5. Коробка круглая с крышкой с изображением восьми бессмертных (парная). Китай, Пекин, XVIII в. Дерево, лак киноварный и черный, резьба, 17.7x43 см. Эрмитаж

Однако присутствие в каждой из восьми граней коробки-шкатулки мотива «Восьми сокровищ Бессмертных» со своей атрибутикой делает экспонат ценным на художественном и духовном уровнях, позволяя наполнить бытовой предмет религиозными и философскими идеями. Подобные образцы декорационно-прикладного искусства отличаются от ритуальных даосских предметов тем, что они предназначены для использования в будничном обиходе. «В повседневной жизни гораздо большее значение имеют общепринятые простые понятия благополучия и счастья. Именно поэтому изделия, украшенные символами, призывающими благопожелания и отвращающими всяческие беды и напасти, стали обязательным атрибутом для привлечения счастливой судьбы в Китае» [14].

Подход к интерпретации образов Восьми Бессмертных никогда не отличался строгой каноничностью, он мог меняться на протяжении долгой истории в зависимости от многих обстоятельств, обстановки, наконец, настроения мастера. Достаточно сравнить две работы из собрания Эрмитажа, изображающие Ли Тегуая с его тыквой-горлянкой, наполненной лекарствами. И еще она содержит пять видов счастья: долголетие, богатство, спокойствие, добродетель и тихая смерть от старости, поэтому тыква – предмет силы, основной атрибут персонажа. Статуэтка изображает хромого нищего с костылем, в руке он держит, разумеется, тыкву (рис. 6). Мастер, создавая образ бессмертного, передает важный идейный посыл Восьми Бессмертных, Ли Тегуай улыбается, его одежда небрежно задрапирована, демонстрируя расслабленный и счастливый язык тела, которые контрастируют с бедной одеждой и искалеченной ногой. Перед нами определенное обращение к зрителю – открытое и терпимое религиозное мышление, снисходительность к ближнему и доброта рассматриваются как основа благополучия и духовного роста.

Рисунок 6. Ли Тегуай, смотрящий в сосуд в виде тыквы. Кон. XIX – нач. XX вв. Дерево; резьба, полировка, 50 см. Эрмитаж

Вторая работа, представляющая образ Ли Тегуая, выполнена в сложной технике рельефной аппликации, украшающей папку. Хочется обратить внимание на отличающееся прочтение образа от скульптурного не только отсутствием динамики, но и внутренним состоянием изображенного святого. Бессмертный, по замыслу мастера, уже на облаках, наверное, поэтому он сохраняет благопристойность и спокойствие внешнего облика. Ли Тегуай опирается на свой железный костыль, в другой руке волшебная тыква (рис. 7), поэтому зритель не может спутать его с другим персонажем, особенно, если всмотреться в лицо Бессмертного и увидеть неизменные снисходительность и доброту к ближнему, переданную художником.

Рисунок 7. Ли Тегуай с тыквой-горлянкой и железным костылем на облаках. Рельеф-аппликация на папке. Китай. Кон. XIX в. Шелк, картон; вышивка, рельеф, 22.5x15 см. Эрмитаж

Образ Восьми бессмертных содержит очень сильные контрасты между основополагающими символами: богатство и бедность, молодость и старость, роскошь и убожество, здоровье и ущербность. Однако в даосском понимании все эти явления равны, они не влияют на статус и культуру Бессмертного, на истинную ценность человека, это всего лишь символы – ложной значимости, которые волнуют только обычных людей в земном мире. В «Чжуанцзы» есть такое высказывание: «以道观之,物无贵贱» [15, с. 260]. (С точки зрения Дао вещи не благородны и не низменны).

«寄之,其来不可圉,其去不可止,故不为轩冕肆志,不为穷约趋俗,其乐彼与此同,故无忧已矣»[15, с. 254]. (Тому, что находится во внешнем мире, невозможно противостоять, когда оно приходит, и невозможно остановить, когда оно уходит; поэтому не потакайте своему уму ради высокого положения и не делайте себя вульгарным ради бедности, что одно и то же, и не беспокойтесь ни о чем чрезмерно).

«古之真人,不知说生,不知恶死» [15, с. 90]. (Мудрецы древности не радовались существованию и не противились смерти). У Лао-цзы говорится: «吾所以有大患者,为吾有身.及吾无身,吾有何患? » [16, с. 31]. (Я страдаю, потому что забочусь о своих интересах; если я не забочусь о своих интересах, то как я могу страдать?). С точки зрения даосской философии, приобретение и потеря – одно и то же, даже «жизнь» и «смерть» равны, и только такие ценности помогут обрести истинный мир и свободу. С этой точки зрения название «Восемь Бессмертных» само по себе является символом, выражающим ценность, не связанную со случайной выгодой или потерей, и воплощающим благородное стремление к духовной свободе. Искусство берет на себя некоторые функции религии и философии как средства выражения идей. В семиотике символ определяется как

совокупность данных, передающих намеренные и ненамеренные значения или чувства интерпретатору символа. Согласно этой точке зрения, Восемь Бессмертных в художественной коллекции выполняют ту же функцию передачи высоких смыслов, наполненных духовностью и эмоциональностью.

В теме Восьми Бессмертных множественные символы создают сильное художественное напряжение, что раскрывает значительные возможности творческой свободы в интерпретации данного образа, богатого пластичностью и выразительностью как в плане композиции, так и в плане раскрытия внутреннего состояния. Хотя сейчас образы Восьми Бессмертных менее популярны, чем в эпоху династий Мин и Цин (1368–1912), авторы выражают надежду, что с ростом всеобъемлющей национальной мощи современного Китая и усилением значения национальной культуры, художественное осмысление этой темы откроет новые перспективы для художественного развития.

Концепция Восьми Бессмертных не только придаст произведениям искусства декоративность и характерность, но и послужит своеобразной платформой для передачи религиозных и философских идей. Религиозная философия, которую она представляет, воплощает великую терпимость и благожелательность к миру, независимо от того, в каком или жанре она появляется в произведениях искусства. Светский характер богов и Восьми Бессмертных помогает сократить дистанцию между небожителями и людьми, и неважно исповедуют люди даосизм или нет, они будут приобщаться к нему через искусство, что также поспособствует распространению даосских идей в культурных формах.

Авторы выражают надежду, что начатое в данной статье изучение даосского наследия из собрания Государственного Эрмитажа продолжится в дальнейшем, поскольку культурные обмены между Китаем и Россией являются основным направлением развития отношений между двумя странами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Торчинов Е.А. Даосизм. Опыт историко-религиоведческого описания. – СПб.: Андреев и сыновья, 1993. – 312 с.
2. Шивэнь Ч. Пятнадцать лекций о даосской культуре. – Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2012. – 340 с.
3. И'э В. Китайское даосское искусство. – Пекин: Пять континентов связи, 2011. – 172 с.
4. Сун Л. Священные изображения. – Пекин: Народное издательство, 2016. – 498 с.
5. Малявин В.В. Сумерки Дао: культура Китая на пороге Нового времени. – М.: АСТ, 2019. – 560 с.
6. Лукьянов. Л.А. Лаоцзы: философия раннего даосизма. – М.: Изд–во Университета дружбы народов, 1991. – 164 с.
7. Кондрашова Л.И. Один в лодке. Читая Лаоцзы. – М.: Живой диалог культур, 2018. – 180 с.
8. Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. – М.: Ломоносов, 2015. – 528 с.
9. Корытко О.В. Homo religiosus: на путях поиска истины: Авторский курс лекций по «Истории нехристианских религий». – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2017. – 831 с.
10. Нинсинь Х., Сяодань Г. Семиотическое исследование фигур Восьми бессмертных в узорах династии Мин // Китайская этническая выставка. 2017. – С. 181–182.
11. Гегель Г.В.Ф. Философия изобразительного искусства / Пер. с нем. – Пекин: Коммерческая пресса, 1978. – 427 с.

12. Шивэнь Ч. Символы даосского искусства // Общественные науки в Китае. – 1997. – № 5. – С. 36.
13. Конфуций. Биография И Цзин: серия «Риторика». – Шицзячжуан: Литературное изд-во Хуашань, 2022. – 197 с.
14. Пять символов счастья. Благопожелания в китайском искусстве. Каталог выставки. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2016. – 71 с.
15. Чжуанцзы. Чжуанцзы. – Пекин: Китайское книжное изд-во, 2015. – 591 с.
16. Лаоцзы. Лаоцзы. – Пекин: Китайское книжное изд-во, 2016. – 192 с.

REFERENCES

1. Torchinov E.A. Taoism. The experience of historical and religious studies description, St. Petersburg: Publishing house of Andreev and Sons, 1993, 312 p.
2. Shiwen Ch. Fifteen lectures on Taoist culture, Beijing: Peking University Press, 2012, 340 p.
3. Ye V. Chinese Taoist art, Beijing: Publishing house of Five Continents of Communication, 2011, 172 p.
4. Song L. Sacred images, Beijing: People's Publishing House, 2016, 498 p.
5. Malyavin V.V. The Twilight of Tao: Chinese Culture on the Threshold of Modern Times, Moscow: AST, 2019, 560 p.
6. Lukyanov, L.A. Laozi: the philosophy of Early Taoism, Moscow: Peoples' Friendship University Press, 1991, 164 p.
7. Kondrashova L.I. Alone in a boat. Reading Lao Tzu, Moscow: The Living Dialogue of Cultures, 2018, 180 p.
8. Vasiliev L.S. Cults, religions, traditions in China, Moscow: Lomonosov, 2015, 528 p.
9. Korytko O.V. Homo religiosus: on the paths of the search for truth: An author's course of lectures on the "History of non-Christian religions", Moscow: Sretensky Monastery Publishing House, 2017, 831 p.
10. Ningxin H., Xiaodan G. A semiotic study of the figures of the Eight Immortals in the patterns of the Ming Dynasty, *Chinese Ethnic Exhibition*, 2017, pp. 181-182.
11. Hegel G.V.F. Philosophy of fine Art, Translated from German, Beijing: Commercial Press, 1978, 427 p.
12. Shiwen Z, Symbols of Taoist Art, *Social Sciences in China*, 1997, No. 5, p. 36.
13. Confucius. Biography of Yi Ching: ser. "Rhetoric", Shijiazhuang: Huashan Literary Publishing House, 2022, 197 p.
14. Five symbols of happiness. Good wishes in Chinese art. Exhibition catalog, St. Petersburg: State Hermitage Publishing House, 2016, 71 p.
15. Zhuangzi. Zhuangzi, Beijing: Chinese Book Publishing House, 2015, 591 p.
16. Laozi. Laozi, Beijing: Chinese Book Publishing House, 2016, 192 p.

Сун Ицзинь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 1716236170@qq.com

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

СИМФОНИЧЕСКАЯ КАРТИНА «ЗАЧАРОВАННОЕ ЦАРСТВО» Н. ЧЕРЕПНИНА: К ВОПРОСУ ТРАКТОВКИ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА О ЖАР-ПТИЦЕ

Аннотация. Статья обращена к малоизученному в отечественном музыкознании сочинению – симфонической картине «Зачарованное царство» выдающегося русского композитора Н. Черепнина. Явившись экспозицией в его творчестве сказочной темы, оно предвосхитило художественную концепцию целого ряда балетов, наполнив присущий творчеству Черепнина и поэтике мирискусничества ретроспективизм национально характерными образами, символами и красками. В трактовке сказочного сюжета акцентировано преломление фелицитарного музыкального топоса в духе искусства русского модерна. В музыкальной драматургии произведения его отражают: картинный тип симфонизма, изысканная колористичность партитуры, черты символизма, связи с традициями музыки Н. А. Римского Корсакова, триада сказочных образов зачарованного сна – ночи – Жар-птицы, «экзотический» образ которой является олицетворением эстетизированного идеала Красоты.

Ключевые слова: Н. Черепнин, «Зачарованное царство», Жар-птица, фелицитарная поэтика, Серебряный век, «Мир искусства», модерн.

SYMPHONIC PAINTING "THE ENCHANTED KINGDOM" BY N. CHEREPNIN: ON THE INTERPRETATION OF THE FAIRY TALE STORY ABOUT THE FIREBIRD

Annotation. The article is devoted to a work that has been little studied in Russian musicology – the symphonic painting «The Enchanted Kingdom» by the outstanding Russian composer N. Cherepnin. Being an exposition of a fabulous theme in his work, it anticipated the artistic concept of a number of ballets, filling the retrospectivism inherent in Cherepnin's work and the poetics of artlessness with nationally characteristic images, symbols and colors. In the interpretation of the fairy-tale plot, the refraction of a felicitous musical topos in the spirit of Russian modern art is emphasized. In musical drama, his works reflect: the cardinal type of symphonism, the exquisite color of the score, the features of symbolism, connections with the traditions of N. A. Rimsky Korsakov's music, a triad of images of an enchanted dream – night – Firebird, the «exotic» image of which is the personification of an aestheticized ideal of Beauty.

Keywords: N. Cherepnin, «The Enchanted Kingdom», The Firebird, felicitous poetics, the Golden Age, «The World of Art», modernity.

В истории отечественной музыки имя Николая Николаевича Черепнина с течением времени становится все более известным, а его творчество вызывает все больший интерес. Начиная с последних десятилетий минувшего столетия, когда в отечественном музыкознании появилась первая монография о композиторе О. М. Томпаковой [1], исследовательская мысль значительно продвинулась вперед, закрепив за Н. Черепниным образ эстетизирующего художника, воспевающего в своем творчестве вседовлеющую силу Красоты, считая композитора проводником мирискуснических идей в музыкальном искусстве, отстаивающего идеалы *«la Russie belle»* [2; 3; 4; 5].

Отдавая должное широте эстетических взглядов композитора, соединившим в своих опусах черты импрессионизма, модерна, неоклассицизма, музыковеды включили его в круг последователей идей Gesamtkunstwerk. По справедливому утверждению В.А. Логиновой, Н. Черепнин является «уникальным отражением множественных стилевых тенденций начала XX столетия, ярким образцом “синтетической” русской культуры в неразрывной связи музыки, живописи, поэзии и театра» [5, с.12],

Художественный образ эпохи уходящего века в представлении мирискусников заключался в его инобытийной интенциональности, приправленной утонченной стилистикой русского ретроспективизма. Феномен национального стиля мирискусников заключался в овеществлении воображаемой мифологизированной старины, в гармоничном соединении «текучих» форм модерна с символистскими идеями принципиальной невыразимости конечного смысла. Отсюда берет начало присущая сказочному топосу поэтика тайны.

В одежды сказочного модерна была облачена архитектура: чего стоит один только доходный дом Зинаиды Перцовой, расположенное на углу Соймоновского проезда и Пречистенской набережной в Москве, получивший название «дома сказки»; украшенный разноцветными изразцами терем-особняк Игумнова на Большой Якиманке в Москве, привлекающий кокошниками и орнаментами Доходный дом Басина по улице Островского в Санкт-Петербурге и др.

Влияние образов сказочного мира ощутимо в живописи, где ее самым ярким выражением стали картины Виктора Васнецова, а также его эскизы костюмов и декораций к опере Римского-Корсакова «Снегурочка»; иллюстрации к русским народным сказкам Ивана Билибина и др. Музыкальной репликой на главенствующие образы эпохи рубежа XIX-XX веков стало творчество Н. Римского-Корсакова. Будучи учеником великого сказочника, Н. Черепнин продолжил развитие этой содержательной линии в музыке.

В русле обозначенных тенденций находится несколько балетов («Марья Моревна» –1913, «Сказка про царевну Улыбу и Соловья разбойника» – 1916, «Зачарованная птица» – 1923), шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» для фортепиано (1912), и одно сочинение симфонической музыки – эскиз для оркестра «Зачарованное царство» к сказке «Жар-птица» –1904 (1909). Год создания опуса позволяет считать симфонический эскиз первым обращением Н. Черепнина к названной тематике, а, следовательно, поставить вопрос о становлении сказочного дискурса модерна в его творчестве, что и является *целью статьи.*

Роль сказочного концепта для эпохи «рубежа» была определяющей. В самом деле, прозреть гармонию целостности мира, воплотить в искусстве идею утопии золотого века в преддверии приближающихся бурь и мятежей единственно возможным способом было только путем погружения в воображаемый мир счастья. Не удивительно, что программа эстетствующей интеллигенции Серебряного века обратилась к тематике национального фольклора, где в качестве титульной мифологемы счастья на этот счет был припасен образ Жар-птицы. Он является одним из сквозных в искусстве Серебряного века. Жар-птица блистательно запечатлена художниками И. Билибиным, М. Врубелем, Е. Поленовой; она

украсила название журнала «Жар-птица», издаваемого в эмиграции деятелями русского искусства (1921–1926, Берлин – Париж), рассматриваемый образ стал центральным в легендарном балете И. Стравинского – М. Фокина

Для Н. Черепнина образ «огнеперой» Жар-птицы стал открытием, ведь для художественного мира композитора идея созерцания и воплощения Красоты в различных ипостасях была одной из ведущих. Жар-птица с присущими ей изысканной лучезарной красотой и особой магической силой, а также способностью творить чудеса и вести героев к счастью, стала одним из главных совпадений русского модерна и композиторских интенций. Обратимся к рассмотрению ведущих тем, мотивов «Зачарованного царства» в аспекте фелицитарного музыкального топоса (по терминологии Л. Кириллиной) внутри сказочного дискурса.

Для творчества Н. Черепнина как создателя довольно большого симфонического наследия (две симфонии, Симфониетта памяти Н. Римского-Корсакова, симфоническая поэма «Макбет», а также разнообразные сочинения, написанные нередко в неклассических – экспериментальных жанрах: «эскиза, прелюда, сцены, фантазии, музыки к драме, сюиты, фантастической каденции, оркестровых иллюстраций, оркестровых вариаций» [5, с. 15]) в целом характерно тяготение к программности различных типов содержания. Традиционно, в контексте присущего ему ретроспективизма, указываются три тематических направления: «романтическая легенда, сказка, фольклор; античный миф, фантастика» [5, с. 16]. Первоисточником программы «Зачарованное царство» является стихотворение забытого сегодня поэта Н. Соколова:

«Кащеева царства покой зачарованный...
Покой, охраняемый звонами тихими,
Неслышно скользящими зоркими ветрами.
Развеять дрёму, разогнать чары сонные
Не могут ни жалобы струн заколдованных,
Ни чудные сказки-загадки волшебные,
Напевы Жар-птицы томительно-сладкие,
Спускается тьма. Чёрный всадник – ночь чёрная
Въезжает в заснувшее царство Кащеево.
В тиши зачарованной царства безмолвного
Чуть слышно звенят колокольчики тихие,
Скользят – стерегут ветры чуткие, зоркие...» [6, с. 3].

Обратившись к личности автора, узнаем, что, вероятно, это был Николай Матвеевич Соколов (1860–1908), довольно известный в литературных кругах северной столицы начала XX века поэт, переводчик, критик, публицист. В его творческом наследии фигурируют два поэтических сборника, появившихся в самом конце XIX – начале XX веков. В целом, как образец поэтического искусства, оно является далеко не совершенным: есть погрешности в ритмике стиха, малоудачны рифмы. Но, внимательно вчитываясь в его строки, попытаемся понять причины обращения к нему такого тонкого, обладающего изысканным вкусом художника, как Н. Черепнин.

Стихотворение воплощает притягивающую музыканта сказочно-фантастическую сферу с русскими «корнями». В его образной системе дано противопоставление образа Жар-птицы с ее «чудными сказками-загадками волшебными» двум таинственным фантастическим мирам: «зачарованному покою» царства Кащея и мистическому царству ночи, олицетворенному Черным всадником.

В числе важных смысловых акцентов стихотворения Н. Соколова отметим также образ Черного всадника как олицетворение ночи, тьмы. Семантика этого образа в искусстве разных эпох, различаясь в деталях, совпадала по сути: это был трагедийный

символ, воплощающий смерть, Апокалипсис. И в этом смысле он, действительно, составляет важную для концепции стихотворения антитезу образу Жар-птицы: черная ночь – свет; мистическая тьма как воплощение небытия – реальность жизни, запечатленной в ее волшебных напевах.

В этой связи выскажем предположение о наличии внешнего художественного «повода», обусловившего обращение Н. Черепнина к рассматриваемому стихотворению. В 1903 году А. Бенуа создал большой цикл иллюстраций к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». Не получившие признания заказчика – «Кружка любителей изящных изданий», они были опубликованы в издаваемом С. Дягилевым журнале «Мир искусства» в 1904 году (№ 1). Одна из наиболее выразительных иллюстраций изображала мистическую картину преследования героя поэмы Евгения Медным всадником, изображенном в виде величественного Черного всадника в ореоле ночного сумрака. Думается, что Н. Черепнин, как член объединения «Мир искусства», обратил внимание на художественные работы А. Бенуа. Поэтому его оркестровый «этюд» «Зачарованное царство», сам жанр которого апеллирует к искусству живописи, вполне возможно является музыкальным откликом композитора на фантастическую картину художника, разбудившего своим Черным всадником его воображение.

Напомним, образ Черного всадника в его мрачно-мистическом ореоле, как культурный архетип, был включен не только в русское литературное наследие XIX столетия (А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов), но и поэзию Серебряного века (А. Блок, С. Есенин), выражая в нем трагическое предощущение надвигающихся «вселенских» катаклизмов.

Актуальным искусству Серебряного века с его тяготением к символизму, многозначности смыслов и значений, тончайшим «материям» представляется и сам образ «зачарованного царства» как царства сна. Для его воплощения в стихотворении использованы разные характеристики, множественность которых призвана подчеркнуть «абсолютную» статику представленной картины: «покой зачарованный…», «дрема», «чары сонные», «заснувшее царство Кащеево». При этом развеять это «зачарованное царство» не может ничто, но покой его «стерегут» «неслышно скользящие» «ветры чуткие, зоркие».

В этой связи отметим широкую распространенность образа сна в поэзии Серебряного века и особенно символистов – К. Бальмонта, А. Белого, И. Анненского, Ф. Сологуба, А. Блока, а также особую многозначность его семантики: сон как оппозиция реальности, как искушение, путешествие души, обман, как отражение жизни, перерождение. Достаточно широко встречается и толкование сна как смерти, забвения, гибели, что позволяет расшифровать смысл покоя «зачарованного царства» как воплощение ирреального безжизненного мира – смерти. Думается, что именно в этом значении «зачарованный покой» Кащеева царства был воспринят композитором.

Наконец, обратим внимание на музыкальность образного и поэтического строя стихотворения, пронизанного разного рода «звучаниями». В его «партитуру» включены «звоны тихие», «жалобы струн заколдованных», напевы Жар-птицы, «томительно сладкие», звоны колокольчиков тихие, которые не могут не вызвать целого ряда музыкальный ассоциаций.

Музыкальное воплощение программного замысла симфонического эскиза «Зачарованное царство», на наш взгляд, весьма рельефно отображает вышеуказанную триаду ведущих образных сфер, трактуя их в семантическом поле, близком первоисточнику. Благодаря выразительным средствам, прежде всего, красочной оркестровке, Черепнин создает буквально поражающую воображение и слух «волшебную

картину», переливающуюся множеством красок, в которой, помимо ведущих образов, необычайно тонко «выписаны» многие ее детали.

В оркестровой партитуре – при относительно скромных масштабах произведения – представлен расширенный – тройной состав оркестра с четверным усилением группы флейт и валторн, включением видовых деревянных духовых инструментов – флейты пикколо и английского рожка, двух арф, челесты, ксилофона, фортепиано, колокольчиков, большими составами исполнителей партий струнных инструментов (четырнадцать первых скрипок, двенадцать – вторых, десять – альтов, по восемь – виолончелей и контрабасов). При этом композитор, используя метод дифференцированной оркестровки, практически избегает перегруженности, «тяжеловесности» в звучании партитуры.

В этом отношении не лишним будет вспомнить, что композитора отличало блестящее знание выразительных возможностей оркестра. Значительный объем произведений симфонической музыки в наследии композитора свидетельствует о его интересе к оркестру и коррелирует с важнейшей творческой ипостасью Черепнина как дирижера-симфониста, оставившего яркий след в отечественном искусстве симфонического дирижирования.

Специфической особенностью стиля произведения является широкое использование техники микротематизма: большая часть его тематических элементов – это краткие микромотивы (иногда двузвучные), фигурации, одиночные «повисающие» аккорды, «расцвеченные» разнообразными оркестровыми тембрами, что придает партитуре, с одной стороны, «воздушность», а с другой – «радужную переливчатость» колорита.

Сфера «зачарованного покоя» Кащеева царства обрамляет произведение, в структуре которого намечены черты сонатности с зеркальной репризой. Образ сна (главная партия) воплощает длительно выдерживаемая тема, в основе которой – простейшая статично «покачивающаяся» терцовая микропопевка в партиях первых и вторых скрипок, звучащая на фоне глубоких басов (органный пункт у контрабасов) [6, с. 5–7]. Тишайшая динамика (пианиссимо), использование сурдин у всей группы струнных инструментов, спокойный темп (*Moderato tranquillo*, *quasi Andantino*), остинатное повторение терцовой попевки в синкопированном ритме – все это создает эффект статичной «завороженности».

Особую выразительность теме сна придает ее фон – картинно пейзажное начало, «расцвечивающее» ее в целом приглушенный колорит яркими красками коротких «взлетающих» и «ниспадающих» фигурационных хроматизированных мотивов в партиях трех флейт. Их гармоническая «терпкость» (основаны на вертикали увеличенного трезвучия, лейтгармонии произведения) и ритмическая подвижность (ноноль шестнадцатыми) призваны выделить данный элемент, воплощающий призрачный характер «скользящих» ветров «зорких». Мотив повторяющихся секунд в партии флейт [6, с. 6–7], аккорды арфы, двузвучные мотивы челесты, объединяемые вертикалью увеличенного трезвучия, воспроизводят изысканный «хрустальный» перезвон («звоны тихие»), как один из сквозных элементов в тематизме данного опуса.

Центральный образ произведения – Жар-птица – представлен суммой ряда тематических элементов, воплощающих его внешний облик и суть (побочная партия). «Взмывающие» и «ниспадающие» глиссандо арф, фигурации в партии фортепиано [6, с. 18–19] воплощают грациозные взмахи ее крыльев; переклички голосов солирующих флейт и первой скрипки [6, с. 22] воспроизводят птичий щебет. Главное значение имеет унисонная тема первых флейты и скрипки, характеризующая «волшебную» красоту Жар-птицы. Она состоит из двух элементов: «узорчатой» мелодической фигурации, включающей «восточную» увеличенную секунду [6, с. 23], продолжением которой являются хроматизированные мотивы у солирующих скрипки, кларнета, альта [6, с. 32].

«Экзотичность» музыкального образа Жар-птицы подчеркивает сближает его с образами восточных красавиц в музыке Н. А. Римского-Корсакова (Шахерезады, Шемаханской царицы). Второй элемент – нисходящая терция в объеме тритона с прилегающей сверху секундой (первое проведение – соло флейты, скрипки и челесты [6, с. 25]) – раскрывает магическую природу русской фантастики: многократные повторения мотива производят заклинательное впечатление.

Эпизод появления темы Черного всадника в среднем, разработочном разделе формы, решен в соответствии с программой:

«Спускается тьма. Черный всадник – ночь черная
Въезжает в заснувшее Царство Кащеево» [6, с. 3].

Тема постепенно «завоевывает» музыкальное пространство формы: первоначально появляется лишь короткий хроматизированный мотив-формула у солирующих труб [6, с. 30]. В целом образ Черного всадника воплощен довольно традиционно. Его лейттембром становятся оркестровые краски медно-духовой группы, часто используемыми в русской музыкальной классике для воплощения образов рока.

Вполне закономерным представляется и декламационно-повелительный характер темы труб, яркая, резкая звучность и «жесткий» угловато-ломаный рисунок (с использование хроматизмов, скачков) которых буквально прорезывает царство сна и противостоит ее «прозрачному» тематизму и изысканным узорчатым «материям», характеризующих образ Жар-птицы [6, с. 34–37]. Отметим также усиление партии труб тембром валторн (раздел *Poco maestoso*), затем появление «зловещей» краски квартета тромбонов и тубы [6, с. 50–51].

Выбор квартета меди и звучание статичных «безжизненных» аккордов (целыми нотами) вызывает аллюзии с темой из первой части Шестой симфонии П. И. Чайковского, в которой такой же состав оркестра воплощает образ смерти, что расшифровывает семантику темы Черного всадника как воплощение мортальных образов небытия. Кульминация, раскрывающая конфликтное начало в музыкальной драматургии произведения выполнена приемом контрастной полифонии: она звучит в контрапункте с «волшебно-заклинательным» мотивом Жар-птицы, воплощая антитезу образов жизни и смерти.

В контексте сказочного дискурса рассматриваемого произведения показательна реприза. Ее основу составляют темы первого раздела: Жар-птицы, сна «зачарованного царства». Возвращение тематизма Жар-птицы практически в неизменном виде, указывает на неизменную природу центрального образа произведения, «волшебная сила» которой заключена в способности противостоять силам зла. «Зачарованное царство» и его герои не только погружены в сказочный локус, но и являются воплощением мира особой – утопической – художественной реальности. Главенствование в симфоническом эскизе фелицитарного музыкального топоса, погруженного в общехудожественный контекст русского модерна, олицетворяет главную философско-эстетическую идею его художественной концепции – жизнесозидательную силу Красоты и гармонии в мире.

Подводя итоги отметим, что концепционное своеобразие оркестрового эскиза «Зачарованное царство» Н. Черепнина заключается в созвучии поэтики данного симфонического опуса идеям «Мира искусства». Образ Жар-птицы, являясь олицетворением «райского иномирья», утонченной Красоты «a la russe», волшебной могущественной магии искусства воплощает высший идеал Счастья, который «по мнению» мирискусснников, является устойчивой и незыблемой концепцией бытия, не подверженной разрушению. В контексте художественных идей Серебряного века способность противостоять фатальному началу смерти одним фактом существования

Красоты закрепляет за категорией Счастья статус ментальной, мировоззренческой категории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анучин А. М. Музыкальный портрет Николая Черепнина: Этапы жизни и творчества. К 150-летию со дня рождения // Манускрипт. 2024. – Том 17. – Выпуск 2. – С. 76–84.
2. Томпакова О. М. Николай Николаевич Черепнин. Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1991. – 108 с.
3. Кисеева Е. В. Творческие искания Н. Черепнина в контексте художественной культуры рубежа XIX–XX веков. Автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. – Ростов-н/Д: РГК им. Рахманинова, 2006. – 28 с.
4. Финкельштейн Ю. А. Балетное творчество Н.Н. Черепнина в контексте идей эпохи. Автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. – 25 с.
5. Логинова В. А. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля. В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский. Автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. – 25 с.
6. Черепнин Н. «Зачарованное царство». Эскиз для оркестра к сказке «Жар-птица». Партитура. М.: Музыка, 1973. 75 с.

REFERENCES

1. Anuchin A. M. Muzykal'nyj portret Nikolaja Cherepnina: Jetapy zhizni i tvorchestva. K 150-letiju so dnja rozhdenija // Manuskript. 2024. – Tom 17. – Vypusk 2. – Pp. 76–84.
2. Tompakova O. M. Nikolaj Nikolaevich Cherepnin. Ocherk zhizni i tvorchestva. – M.: Muzyka, 1991. – 108 p.
3. Kiseeva E. V. Tvorcheskie iskanija N. Cherepnina v kontekste hudozhestvennoj kul'tury rubezha XIX–XX vekov. Avtoref. dis. … kand. isk.: 17.00.02. – Rostov-n/D: RGK im. Rahmaninova, 2006. – 28 p.
4. Finkel'shtejn Ju. A. Baletnoe tvorchestvo N.N. Cherepnina v kontekste idej jepohi. Avtoref. dis. … kand. isk.: 17.00.02. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2012. – 25 p.
5. Loginova V. A. O muzykal'noj kompozicii nachala HH veka: k probleme avtorskogo stilja. V. Rebikov, N. Cherepnin, A. Stanchinskij. Avtoref. dis. … kand. isk.: 17.00.02. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2012. – 25 p.
6. Cherepnin N. «Zacharovannoe carstvo». Jeskiz dlja orkestra k skazke «Zhar-ptica». Partitura. M.: Muzyka, 1973. 75 p.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Мухина Алина Владимировна
магистрант кафедры хорового дирижирования и академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: Alinamukhina@yandex.ru
Шепшелёва Ольга Владимировна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования и академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: Olga.shepsheleva@mail.ru

Mukhina Alina V.
Master's student, Department of Choral Conducting and Academic Singing
Moscow State Institute of Culture
Shepsheleva Olga V.
Candidate of Art History,
Associate Professor, Department of Choral Conducting and Academic Singing
Moscow State Institute of Culture

«ХОР – ЭТО МОЯ ЖИЗНЬ»
(К ЮБИЛЕЮ ПРОФЕССОРА МГИК КРУГОВОЙ ЕЛЕНЫ МАКСОВНЫ)

Аннотация. Статья посвящена личности Заслуженного работника культуры РФ, профессора Елены Максовны Круговой. В ней отражены этапы формирования профессионального мастерства, проанализированы особенности и психология общения чуткого и мудрого учителя нескольких поколений хоровых дирижеров. Статья содержит материалы интервью с Е.М. Круговой от 11.10.2024. В беседе с автором статьи Елена Максовна раскрыла основные принципы и идеи своей педагогической и творческой работы, осмысление которых представляет несомненый интерес для формирования личности молодых хоровых дирижеров.

Ключевые слова: хоровое искусство, педагогика, творчество, коллектив, наставничество, профессия.

«THE CHOIR IS MY LIFE»
(TO THE ANNIVERSARY OF THE MGIK PROFESSOR KRUGOVA ELENA MAKSOVNA)

Abstract: The article is devoted to the personality of the Honoured Worker of Culture of the Russian Federation, Professor Elena Maksovna Krugova. It reflects the stages of professional mastery formation, analyses the peculiarities and psychology of communication of a sensitive and wise teacher of several generations of choral conductors. The article contains materials of the interview with E.M. Krugova from 11.10.2024. In conversation with the author of the article Elena Maksovna revealed the main principles and ideas of her pedagogical and creative work, the comprehension of which is of undoubted interest for the formation of the personality of young choral conductors.

Keywords: choral art, pedagogy, creativity, collective, mentoring, profession.

Творчество как область самовыражения – неотъемлемая часть мира человека. Однако, есть люди, для которых творчество и есть жизнь. Как приходит человек к созиданию, что является определяющим на пути? С этих вопросов началось интервью с Заслуженным работником культуры РФ, профессором кафедры Хорового дирижирования и академического пения Московского государственного института культуры Еленой Максовной Круговой.

Выбор профессии - важное решение в жизни каждого. Бывает так, что человек изначально даже не предполагает своего пути, а он предначертан судьбой. Так и случилось в жизни еще юной Елены Максовны Круговой, которая страстно хотела стать журналистом, балериной и, не предавая своих творческих намерений, открыла для себя мир хорового искусства – будущего любимого дела всей своей жизни.

В музыкальную школу Елену Максовну привела мама – Зинаида Григорьевна. Не смотря на успехи, стать профессиональным музыкантом в те годы она не мечтала. После окончания школы, грезила профессией журналиста и подала документы в университет. Исход событий оказался иным и Елена Максовна приходит в музыкальное училище имени Октябрьской революции, в котором обучается с 1953 по 1957 год, на отделении хорового дирижирования. Так, в семье, в которой не было музыкантов (папа - журналист, мама - инженер-экономист), появился дирижер хора, (высшее образование Е.М. Кругова получила в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных 1957 - 1961, кафедра хорового дирижирования).

Несомненно, в жизни человека большое значение имеет круг общения, в котором происходит формирование личности, установка целей и приоритетов. Наставники, встречающиеся на пути молодым специалистам, направляют их, помогают в принятии важных творческих и жизненных решений, передают личный опыт. Елена Максовна в интервью отметила несколько ярких личностей, ставших для нее на разных жизненных этапах творческими ориентирами: преподаватели музыкального училища - Клавдия Романовна Рюмина (дирижирование), Стефан Карпович Пашкевич (вокал), Густав Францевич Валашек (фортепиано), Константин Михайлович Лебедев (хоровой класс). Наставники на следующей профессиональной ступени вызывают не меньший восторг – Владимир Сергеевич Куньев, Александр Васильевич Рыбнов, особое внимание обращают на себя имена таких выдающихся маэстро, как Клавдий Борисович Птица[1], Александр Александрович Юрлов[2].

Однако, не только педагоги могут стать профессиональными маяками. Коллеги и единомышленники также во многом способствуют развитию личности. Так, Елена Максовна особенно ценит период совместной работы в Московском государственном

[1] Клавдий Борисов Птица (1911 – 1983) – Российский хоровой дирижер, Народный артист СССР. С 1936 -го года К. Б. Птица выступал в качестве хормейстера разных столичных коллективов: Оперной студии Московской консерватории, Московской филармонии, Государственного хора СССР. В 1950 -м году и по 1983 -й год К. Б. Птица возглавлял Большой хор Всесоюзного радио и Центрального телевидения (ныне Академический Большой хор «Мастера хорового пения» Российского государственного музыкального телерадиоцентра). «Своим мастерством профессор показывал, что в хоровом жесте присутствует культура движений, «утверждающих и впечатляющих своей естественностью». Высокий и стройный, он словно обнимал многоголосый хор, вторя своей фамилии, омузыкаленными руками-крыльями» [4].

[2] Александр Александрович Юрлов (1927 – 1973) – Российский хоровой дирижер, Народный артист РСФСР, Народный артист Азербайджанской ССР. Способствовал организации и активно участвовал в работе Всероссийского хорового общества. Одной из больших заслуг маэстро по праву считается деятельность А.А. Юрлова в возрождении интереса к русской духовной музыке XVI-XVIII вв. Дирижерскому облику Александра Александровича были свойственны яркое волевое начало, глубокое проникновение в авторский замысел [3].

институте культуры с Серафимом Владимировичем Поповым[3]: «...я была еще совершенно молодая и не опытная. Серафим Владимирович Попов сразу дал мне несколько хоровых коллективов». Маэстро, наверняка, заметил талант и работоспособность юной девушки. Елена Максовна вспоминает это время, как «очень счастливое, в котором имелась возможность работать с выдающимися маэстро. ...когда на концерте, посвященном творчеству Владислава Геннадьевича Соколова, мой женский хор исполнял его сочинение, до сих пор помню название - «Вылиток», и он (В.Г. Соколов) сказал потом, что никогда не слышал лучшего исполнения, чем наше – это было замечательно, хотя я понимала, что, конечно, маэстро сделал комплимент»[4].

Преданность своему делу и трудолюбие всегда составляли жизненное кредо Елены Максовны. «На протяжении многих лет Елена Максовна являлась хормейстером курсового хора (руководитель доцент Е.А. Малиновкина), руководителем дирижерско-хоровой практики дневного отделения, руководила совместно с Ю.А. Евграфовым Женским хором кафедры хорового дирижирования, являлась руководителем курсовых ансамблей, а также являлась руководителем хорового класса заочного отделения.

Хоры кафедры под ее руководством всегда успешно выступали в разных концертных залах города Москвы: в Большом зале консерватории имени П.И. Чайковского, Рахманиновском концертном зале, Всесоюзном доме композиторов, в Концертном зале имени П.И. Чайковского, в Концертном зале Института имени Гнесиных, зале Российского национального музея музыки имени М.И. Глинки, а также на концертных площадках Подмосковья.

Кроме студенческих коллективов в течение 10 лет Е.М. Кругова руководила Хором медицинских работников города Химки, о котором она до сих пор вспоминает с огромной теплотой и восхищением, а также хором школы эстетического воспитания детей и юношества Фонда детского кино имени А. Роу» [5, с. 20-21].

Для некоторых дирижеров профессиональное начало раскрывается в педагогической деятельности. «Педагогика - наука о закономерностях, принципах, методах и формах обучения, воспитания и образования человека» [1]. Таким образом, каждый преподаватель имеет собственное видение и, решая педагогические задачи, выбирает индивидуальный путь, расставляя приоритеты. Елена Максовна с самого начала определила цель своей преподавательской деятельности – «я хочу донести до студентов музыкальную основу, музыкальную мысль, музыкальную идею, а выражает ее каждый по-своему. Самое главное, передать свое видение, свое желание, чтобы слушатель понял музыку и вашу мысль. При этом, обучая, мы передаем то, чему учили нас, то есть длим традицию» [5].

Немаловажным, считает Елена Максовна, побудить студента к творческому осмыслению, которое «проявляется в собственном музыкальном «чутье» ведь каждый способен передавать и чувствовать музыку по-своему». Именно это и вдохновляет профессора в педагогической работе. «Студенты - по её словам - творческие люди, такие честные, такие преданные». Многие студенты – выпускники класса Елены Максовны - продолжают свой творческий путь став руководителями самодеятельных и детских хоровых коллективов.

[3]Серафим Владимирович Попов (1904 – 1986) – Заслуженный деятель искусств РФ, основатель и первый заведующий кафедрой хорового дирижирования Московского государственного института культуры. На протяжении всей своей творческой жизни активно развивал исполнительские и педагогические традиции русской вокально-хоровой школы [2].
[4] Цитата из интервью Е. М. Круговой с автором текста от 11.10.2024.
[5] Цитата из интервью Е. М. Круговой с автором текста от 11.10.2024.

Так, Елена Максовна, взрастила плеяду дирижеров. «Будучи замечательным дирижёром и великолепным педагогом она, воспитала свыше 500 первоклассных музыкантов. Это В. Турдаков, Т. Спирина, И. Карпман, Б. Тараканов, Е. Тараканова, А. Фёдоров, Е. Орешкина, М. Отмахова, Н. Грачёва, С. Липчанская, О. Гурьева, С. Догонина, Е. Гофман, С. Дубанов и многие другие, которые с успехом трудятся сегодня в разных городах страны, продолжая развивать традиции, заложенные их Учителем» [5, с. 22].

Что же составляет основу обучения начинающего дирижера? Пути творческого становления дирижера всегда трудны. Порой, в поисках нужного жеста, или художественной интерпретации, необходимо остановить свой взгляд на творчестве выдающихся дирижеров. Рассуждая с Еленой Максовной на тему подражания, незамедлительно последовал положительный ответ, «...только подражать нужно Великому, если нравится творчество какого-то дирижера»[6].

В разные творческие периоды, расширяя круг своих интересов и поисков, происходит формирование личности музыканта. Этап становления зачастую озаряется увлечениями, периодами «влюбленности» в творчество выдающихся музыкантов или композиторов. Обязательно найдется тот самый единственный ориентир, который будет откликаться в сердце не зависимо от внешних обстоятельств. С особым восхищением и пристрастием рассказывает Елена Максовна о творческом наследии Итальянского композитора Джузеппе Верди.

Дирижер - многогранная личность. Имея внутреннюю приверженность к сочинениям определенного автора, нельзя утратить любовь и к другой музыке. Обладая способностью погружаться в различные стили, эпохи, образно-художественный мир, Елена Максовна отметила, что внутреннее состояние человека нередко меняется, как и его стилевые, жанровые предпочтения. С особым трепетом профессор относится и к творчеству советских композиторов, композиторов-песенников. И, как точно сказала Елена Максовна, безусловно, «вся наша классика, все музыкальное наследие - наше богатство»[7].

Существует мнение, что музыка обладает терапевтическим эффектом. Как считает Елена Максовна, «музыка должна быть такой, чтобы духовно излечить человека, в этом и трудность». Одна музыка вызывает чувство радости, другая воодушевляет, а некоторая может успокоить или напротив – вызвать желание сопротивляться. Любовь и преданность искусству, искренность и душевная проницательность – все это позволяет открыт мир искусства слушателю. Дирижер – медиум в триаде «композитор-исполнитель-слушатель». Глубоко понимая это, Елена Максовна утверждает: «Быть творцом на сцене - Великая честь».

Профессия дирижера считается одной из самых сложных в музыкальной среде. Весьма трудно удержать коллектив, не будь ты для него интересен. В ходе беседы, Елена Максовна выделила следующие качества, которые должны быть присущи дирижеру хора: «Прежде всего, важно быть преданным хоровому искусству, обладать желанием не просто представить, а передать всю глубину. Не менее важные качества, такие как строгость, собранность и целеустремленность должны быть присущи дирижеру. Во многом, профессия дирижера - это совокупность не только личных качеств человека, но и его внутренней работы над собой»[8].

Так тонко понимая людей, имея доброе и открытое сердце, искренние и вдохновляющие чувства к музыке, Елена Максовна стремится раскрыть все грани

[6] Цитата из интервью Е. М. Круговой с автором текста от 11.10.2024.
[7] Цитата из интервью Е. М. Круговой с автором текста от 11.10.2024.
[8] Цитата из интервью Е. М. Круговой с автором текста от 11.10.2024.

исполнительского мастерства артистов хора и студентов, идущих по пути профессии. Сейчас, с присущим юмором и самоиронией, Елена Максовна в шутку говорит: «в силу эпохи-возраста, педагогика становится мне ближе». Она продолжает раскрывать в полной мере обе стези дирижерского искусства - творческую и педагогическую, не угасая любовью к хоровому исполнительству.

«Хоровой коллектив – это, прежде всего, взаимодействие людей, чувство «плеча». Поэтому дирижер - это еще и психолог, < делится с нами опытный хормейстер > Чрезвычайно важно внимательно относится к каждому человеку, уметь понять его внутренний мир» [там же].

Время неуловимо стремится вперед, внося свои коррективы, в том числе в искусстве. Находясь в профессии более полувека, Елена Максовна является той неугасающей звездой, продолжая ориентировать молодое поколение по дороге к высоким целям и развитию хорового искусства. Самое главное, по ее мнению, что остаются люди верные и преданные хоровому делу. А так же те, кто однажды соприкоснувшись с музыкой, не представляет свою жизнь без хора, выбрав совершенно иную профессию.

Не часто случается так: принятое однажды судьбоносное решение в выборе профессии становится делом всей жизни. Елена Максовна считает, что «хор - это сложнейший организм». Воспитать чувство единства у совершенно разных людей подвластно не каждому. Овладев этим мастерством, Елена Максовна с уверенностью заявляет: «Хор - это моя жизнь».

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая Российская энциклопедия / Гл. ред. Кравец С. Л. 2004 – 2017. (электронная версия).
2. Буклет II Всероссийского конкурса хоровых дирижеров имени Серафима Владимировича Попова (электронная версия). 27 с.
3. Буланов С. Титаны хорового искусства. К 95-летию со дня рождения Александра Юрлова// [Электронный ресурс] – 2022. – Режим доступа: https://muzlifemagazine.ru/titan-khorovogo-iskusstva/?ysclid=m44j5punn4412450473 – Дата обращения 18.11.2024.
4. Музыкальный журнал Рязанской филармонии/ «Дирижер высокого полёта»// [Электронный ресурс] – 2021. – Режим доступа: https://rznfilarmonia.ru/upload/iblock/0b1/0b1ed8b373bcf9283fd886d2074c0461.pdf?ysclid=m44ji4fbun908164428 – Дата обращения 18.11.2024.
5. Кругова Е. М., Труханова А. Г. Портреты основателей кафедры хорового дирижирования//Актуальные проблемы хорового искусства: история, теория, методика, практика. Сборник научных статей. - Москва: МГИК, 2021 - С. 20-22.

REFERENCES

1. Bol'shaya Rossiiskaya entsiklopediya / Gl. red. Kravets S. L. 2004 – 2017. (elektronnaya versiya).
2. Buklet II Vserossiiskogo konkursa khorovykh dirizherov imeni Serafima Vladimirovicha Popova (elektronnaya versiya). 27 p.
3. Bulanov S. Titany khorovogo iskusstva. K 95-letiyu so dnya rozhdeniya Aleksandra Yurlova// [Elektronnyi resurs] – 2022. – Rezhim dostupa: https://muzlifemagazine.ru/titan-khorovogo-iskusstva/?ysclid=m44j5punn4412450473 – Data obrashcheniya 18.11.2024.
4. Muzykal'nyi zhurnal Ryazanskoi filarmonii/ «Dirizher vysokogo poleta»// [Elektronnyi resurs] – 2021. – Rezhim dostupa:

https://rznfilarmonia.ru/upload/iblock/0b1/0b1ed8b373bcf9283fd886d2074c0461.pdf?ysclid=m44ji4fbun908164428 – Data obrashcheniya 18.11.2024.

5. Krugova E. M., Trukhanova A. G. Portrety osnovatelei kafedry khorovogo dirizhirovaniya//Aktual'nye problemy khorovogo iskusstva: istoriya, teoriya, metodika, praktika. Sbornik nauchnykh statei. - Moskva: MGIK, 2021 - Pp. 20-22.

Каприн Дмитрий Александрович
доцент кафедры камерного ансамбля и квартета,
доцент кафедры специального фортепиано
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского»
e-mail: dkaprin@yandex.ru

Kaprin Dmitry A.
Associate Professor of the Chamber Ensemble and Quartet Department,
Associate Professor of the Special Piano Department
Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА: ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «В НОЧИ… СНЫ И БЫЛОЕ»

Аннотация. Статья посвящена истории создания и исполнительской интерпретации малоизвестного и практически неисполняемого в нашей стране фортепианного цикла одного из выдающихся композиторов XX века Пауля Хиндемита – «В ночи… сны и былое», op. 15 (1917-1919 г.). Раскрывая аспекты композиционно-драматургического, образно-интерпретационного построения произведения в контексте истории его создания, автор анализирует музыкально-стилевые особенности и образно-семантическую выразительность фортепианного цикла, обладающего исключительной музыкальной цельностью.

Ключевые слова: фортепианный цикл «В ночи… сны и былое», композитор, П. Хиндемит, исполнительская интерпретация.

LITTLE-KNOWN PAGES OF PAUL HINDEMITH'S PIANO WORK: A PIANO CYCLE "IN THE NIGHT... DREAMS AND THE PAST"

Abstract. The article is devoted to the history of the creation and performing interpretation of the little–known and practically unused piano cycle in our country by one of the outstanding composers of the twentieth century, Paul Hindemith - "In the night ... dreams and the past", op. 15 (1917-1919). Revealing the aspects of compositional, dramatic, figurative and interpretative construction of the work in the context of the history of its creation, the author analyzes the musical and stylistic features and the figurative and semantic expressiveness of the piano cycle, which has exceptional musical integrity.

Keywords: piano cycle "In the night ... dreams and the past", composer, P. Hindemith, performance interpretation.

Творчество одного из самых ярких композиторов XX века Пауля Хиндемита (1895-1963) представляет большой интерес для музыкантов-исполнителей и всего музыкального сообщества. Его сочинения еще в начале двадцатых годов прошлого века снискали популярность в нашей стране. О композиторском творчестве молодого П. Хиндемита писали Б. Асафьев (И. Глебов) [1], В. Беляев [2; 3], А. Веприк [4], В. Ширинский [5; 6] и ряд других авторов. Ситуация в Германии в тридцатые и последующие годы XX века не способствовала продвижению исследования творчества П. Хиндемита. Но с середины пятидесятых годов в отечественной профессиональной среде возвращается интерес к его многогранной деятельности, возрастающий год от года, благодаря расширяющейся

концертно-исполнительской деятельности и появлению не только статей, но и ряда диссертационных исследований, научных трудов, среди которых фундаментальное место занимают труды Ю. Холопова [7] , Л. Гаккеля [8], монографическое издание Т. Левой и О. Леонтьевой «Пауль Хиндемит» [9], а также сборник статей о творчестве П. Хиндемита [10].

По объему (но не по значимости написанного) в богатейшем композиторском наследии П. Хиндемита фортепианное творчество занимает, казалось бы, скромное место. Пианисты часто обращаются к его сонатам, сюите «1922», а также знаменитому циклу «Ludus tonalis».

В данной статье речь пойдет о редко упоминаемом и практически неизвестном в нашей стране раннем фортепианном цикле П. Хиндемита «В ночи… Сны и былое». В XX веке это произведение в отечественной научной литературе фигурировало как «неопубликованное» и как «утерянное» с ошибочной датой создания и количеством пьес, в него входящих [8, с. 233; 8, с.31]. Сведения, на которые ссылались исследователи на тот момент, были взяты из следующих источников: «каталог издательства Шотт в Майнце, составленный в 1969 г., монография А. Бринера «Пауль Хиндемит» (1971), ежегодник Фонда Хиндемита (1971)» [10, с. 39]. Таким образом, подтверждается, что музыкальный текст этого цикла был в то время неизвестен и недоступен не только в нашей стране, но и на родине самого П. Хиндемита. Издательство Шотта (Söhne B), с которым, начиная с 1919 года, всю жизнь сотрудничал композитор, по заказу Фонда П. Хиндемита в течение последней трети XX века (после истечения срока запрета в 1973 году на пользование архивом П. Хиндемита) готовило и издавало полное собрание сочинений композитора. Но только в 1990 году подошла очередь для издания фортепианного творчества, где впервые после 1920 года был опубликован нотный текст «В ночи… Сны и былое» (с предисловием Бернхарда Биллетера) [11].

Один из крупнейших исследователей творчества П. Хиндемита Л.Е. Гаккель в своей книге [8] к ранним работам относит произведения П. Хиндемита, начиная только с 1921 года. Знакомство с циклом «В ночи… Сны и былое» позволяет считать, что в своем фортепианном творчестве П. Хиндемит в 1917-1919 годы уже обретает черты собственного композиторского стиля и выразительности, которые будут характерны в целом для его творчества.

Жизненные обстоятельства композитора были сложные, сразу после окончания консерватории П. Хиндемит был мобилизован на фронт в качестве полкового барабанщика. Ровно два года он провел на полях войны. Но по его собственному признанию, главным потрясением, принципиально повлиявшим на его отношение к музыке, он испытал в марте 1918 года, когда в момент исполнения им с коллегами Квартета К. Дебюсси в штабе перед полковником, вошел ординарец и сообщил о смерти К. Дебюсси: «Мы не доиграли до конца. У нашей музыки как будто отняли дыхание. И здесь мы впервые почувствовали, что музыка есть нечто большее, чем стиль, техника или выражение индивидуальных чувств <…> С неопровержимой ясностью понял я в тот день раз и навсегда, в каком направлении должна развиваться музыка» (Цит. по: 9, с.30).

Первые три номера будущего цикла «В ночи… Сны и былое» П. Хиндемит сочинил в ноябре 1917 г. на фронте в следующем порядке: №№ 2, 5, 8. Остальные одиннадцать номеров цикла были созданы год спустя, после окончания Мировой войны, в течение октября-декабря 1919 года. Первое исполнение «В ночи… Сны и былое» состоялось 28 февраля 1920 года в Штутгарте. За роялем была Эмма Люббекке-Йоб (1888-1982). С ней и ее мужем, известным искусствоведом Фридом Люббекке, П. Хиндемит подружился еще будучи студентом в 1915 году. Им он посвятил Сонату № 1 для скрипки и фортепиано, которую, наряду с другими произведениями, он совместно с Э. Любекке исполнил на

своем первом публичном авторском концерте во Франкфурте-на-Майне 2 июня 1919 года. Их дружба и творческое сотрудничество продолжались долгие годы. Первая публикация «В ночи… Сны и былое» вышла в немецком музыкальном журнале Melos 1, № 15 (1920). Следующая публикация ждала полвека и появилась только в 1990 году. Ее полный нотный текст в настоящее время находится в открытом общественном доступе [14].

Цикл «В ночи… Сны и былое» имеет общее программное название и, вместе с тем, только часть номеров – самостоятельные заглавия. Каждая пьеса снабжена указаниями, касающимися темпа и характера. В некоторых случаях обозначены точные временные интервалы между пьесами (указания даны в секундах).

Исполнительская работа автора статьи, как пианиста, над созданием интерпретации «В ночи… Сны и былое», а также представление ее публике в Малом зале Московской государственной консерватории (29 сентября 2024 г.), предопределила его нынешнее обращение к априорно невозможной задаче передать словами то, что раскрывалось ему, как пианисту-интерпретатору, в музыке П. Хиндемита в процессе постепенного постижения этого цикла. Тем не менее, автор статьи попытается поделиться мыслями и идеями, которые возникали в работе над этим произведением.

Четырнадцать пьес цикла «В ночи… Сны и былое» при кажущейся, на первый взгляд, их фрагментарности обладают общей цельностью композиторского высказывания, которая характерна для произведений зрелого П. Хиндемита. Содержание пьес раскрывается через постижение динамики и штрихов, а также энергетики, заложенной в каждом номере.

При первом знакомстве с нотным текстом этого сочинения обращает на себя внимание тот факт, что все пьесы имеют свое индивидуальное композиторское решение, касающееся тонального плана и стиля. Есть пьесы, в которых имеются ключевые знаки, указывающие на соответствующую им тональность (№№ 1, 2, 5, 10). Музыкальный язык таких пьес близок сочинениям романтизма второй половины XIX века. Характер тем и эмоциональный план вышеуказанных номеров – уравновешенный, по большей части, спокойный и соответствует распространенному в то время сочетанию гармоний. В остальных номерах ключевые знаки отсутствуют, язык изложения гармонии и формирование принципов фактуры соответствуют музыкальным устремлениям и поискам начала XX века. В некоторых номерах имеются переклички с творчеством других современных композиторов. Например, № 4 написан в духе Прелюдий К. Дебюсси, на что указывает гармонический план пьесы. № 9 предвосхищает некоторые моменты будущего творческого стиля, в котором будет создавать свою музыку О. Мессиан. Отсутствие привязки к тональности существенно влияет на образный строй некоторых номеров (№№ 6, 7, 8, 11, 12). Все это способствует созданию экзальтированного острого нервозно-напряженного характера звучания.

Сочетание разных по своему построению частей цикла содержит большое количество контрастов, моментами выводящих за грани сознательного мировосприятия и вызывающего мощное ответное эмоциональное чувство как у исполнителя, так и у слушателей.

Музыкально-семантическая выразительность этого цикла может быть разделена на четыре части. Каждая из частей, на взгляд интерпретатора, обладает собственной целостностью музыкального высказывания.

Раздел I.

№ 1. Müdigkeiten. (Langsam und sehr zart – Медленно и очень нежно). Открывается первый раздел пьесой под названием «Усталость». Почерк композитора узнаваем с первых звуков: магические октавы создают ощущение тоски и душевного страдания, которые

окрашиваются излюбленными хиндемитовскими квартами, добавляющими в музыкальную ткань еще большую грусть и безнадёжность.

№ 2. Sehr langsam (Очень медленно). Вторая пьеса является органичным продолжением первой. Название у пьесы как таковое отсутствует, но мы можем предположить, что понятие «усталость» объединяет обе пьесы. Эмоциональное состояние и тональность те же. Фактура дополняется триольным движением двойных нот в правой руке, но сам музыкальный материал получает лишь небольшое развитие.

№ 3. Phantastisches Duett zweier Bäume vor dem Fenster. «Фантастический дуэт двух деревьев под окном» – третья пьеса цикла. Минимализм исполнительских средств в сочетании с острыми гармоническими красками создают неповторимое ощущение ночного колорита. В пьесе присутствует большое количество квартовых созвучий. В конце пьесы кварты сменяют малые секунды, создавая ощущение тревожности, которая нарастает в следующей пьесе.

№ 4. Rufe in der horchenden Nacht. «Зовы в чуткой тишине ночи» –четвертая пьеса цикла. Материал и его изложение – островок импрессионистического настроения в цикле. Фактура близка той, которую генерировал К. Дебюсси в своих фортепианных Прелюдиях. Однако, у исполнителя есть возможность использования средней педали рояля, позволяющей более остро воспринять сочетания красок различных регистров рояля.

Эти четыре номера составляют первый раздел, который можно воспринимать и охарактеризовать, как большое лирическое вступление.

Раздел II.

Второй раздел наступает после шестисекундной паузы, которая указана самим композитором.

№ 5. Ziemlich schnelle Achtel (Довольно быстрые восьмые). Заголовок для пятой пьесы не вынесен в название. Но в месте, где традиционно указывается темп, помимо всего прочего, дается указание, которое отчасти исполнитель можно воспринять как название: «Довольно быстрые восьмые». И хотя в пьесе, помимо восьмых, много и других длительностей, композитор просит исполнителя обратить внимание именно на них. Гротесковый характер пятой пьесы превращает настроение, созданное первым разделом, в насмешку, издевку.

№ 6. Sehr lebhaft, flimmernd (Очень оживленно, мерцающе). Это авторское указание «мерцающе», не исключено, что могло появиться как авторское впечатление-ремарка на первое исполнение цикла Эммой Люббекке, которое состоялось раньше первой публикации. По своему настроению является логическим продолжением заданного характера, который здесь уже выходит за рамки эмоционального контроля. Невероятно быстрый темп, кажущееся отсутствие внятного звучания, продиктованное автором, находит свое продолжение в седьмой пьесе «Нервозность».

№ 7. Nervosität «Нервозность». Эмоциональность шестой пьесы с нарастающим темпом и возникающий в ней чрезвычайно возбужденный характер сменяется в седьмой пьесе более медленным темпом и постоянно меняющимся размером такта, что придает пьесе нервное настроение.

№ 8. Scherzo. Завершается второй раздел пьесой, имеющей название «Скерцо». Одна из самых тревожных пьес цикла с яркой трагической кульминацией в среднем разделе. Крайне быстрый темп не дает слушателю сфокусироваться на каком-то конкретном мотиве, изложение музыкального материала, как калейдоскоп событий, напоминающий сновидения, растворяющиеся и превращающиеся в ничто в конце пьесы. И если первый раздел можно определить как образ окружающей ночной природы, то второй раздел – это комплекс волнующих эмоций, вызывающих тревожность.

Раздел III.

№ 9. Programm-Musik: Kuckuck und Uhu (frei nach Humperdinck) «Программная музыка: Кукушка и Филин». Эта пьеса – диалог композитора с «реалиями», окружающего его мира. Начинается с умиротворяющей, наполненной теплым ироничным юмором, восходящей квартовой интонации, изображающей филина, которой отвечают два аккорда увеличенных трезвучия, символизирующих кукушку.

№ 10. In der Art eines langsamen Menuetts. В строке, где указывается темп, композитор пишет: «В духе медленного менуэта». Но композитор самой формой и построением не предоставляет пианисту возможности исполнить полноценный классический менуэт. Тональный план и форма этого номера, предложенные композитором, лишь отдаленно передают атмосферу танца. Средний раздел написан в тональности доминанты. Кода менуэта также завершается на доминанте, которая органично разрешается в начальную гармонию следующей пьесы.

№ 11. Prestissimo. Пьеса интересна своим тональным планом: сочетание привязки к тональности, разрушающаяся целотоновыми мотивами, – главная идея пьесы. Тональность фа-диез минор, звучащая в первом такте ускользает буквально с первых же тактов и уводит в направлении целотоновых мотивов, которые впоследствии будут иметь важное значение в следующих номерах. Форма пьесы напоминает период повторного строения, каждое предложение которого завершается в целотоновых красках. Второе предложение и, соответственно, вся пьеса завершается резким аккордом in a.

Раздел IV.

№ 12. Böser Traum. Rigoletto. Пьеса называется «Дурной сон. Риголетто». Основная тема опирается на главную тему Интродукции к опере Джузеппе Верди «Риголетто». Здесь она исполняется в значительно более медленном, чем в опере, темпе, и ее характер настолько изменен, что узнать тему практически невозможно. Тема окружена целотоновыми гармониями, придающими музыке исступленность, буквально сводящую с ума.

№ 13. Foxtrott. Предпоследний номер цикла – «Фокстрот», воплощающий новые острые ритмы XX века, выражающие состояние вычурного танца, с грубыми интонациями, обилием квартовых созвучий, хроматических последовательностей, сочетающихся с целотоновыми гармониями. Мастер танцевальных жанров создает яркую картину жизни, наполненную пороками искаженной человеческой сущности.

№ 14. Finale: Doppelfuge mit Engführungen. «Финал. Двойная фуга в сжатом виде».

Первая тема фуги состоит из трех элементов: первый – резко акцентированный, содержащий в себе интонацию призыва, два других – тихие, танцевальные и будто бы с претензией на грациозность. Противосложение построено на целотоновой гармонии. После ряда небольших стретт в игру вступает вторая тема фуги, по своему характеру совершенно иная: первый мотив – хроматическая гамма в нисходящем движении, словно рок, спускающийся в подземелье и второй – жалобная, лишенная всякой надежды, трогательная интонация, построенная на чистой диатонике. Вступление этой второй темы сразу дается в сочетании с первой темой. Соединение настолько разных по характеру тем создает образ поисков обретения личности в послевоенной эпохе.

После очередного проведения обеих тем они внезапно прерываются движением октав, приводящих развитие пьесы к грандиозному финалу, где динамически ярко звучат обе темы фуги на фоне хроматических последовательностей, проявляясь самыми разными красками, которые при своем смешении приводят к торжеству белого цвета. Весь цикл завершается чистым светлым до мажором, исполняющимся четверным фортиссимо.

П. Хиндемит, обращаясь в этом цикле к различным музыкальным жанрам, наделяет их собственным почерком, который придает его пьесам неповторимую смысловую

динамику и энергию, характерную для экспрессионистического стиля данного периода его творчества.

Данная статья явилась первым в истории России обращением к фортепианному циклу «В ночи… Сны и былое» в ракурсе изучения его пианистом-исполнителем. Автор надеется, что статья поможет исполнителям, которые в будущем обратятся к этому произведению, расширить представление об этом цикле при создании своих собственных интерпретаций, ощутить его внутреннюю цельность и, вместе с тем, предложенную автором статьи идею скрытой четырехчастности цикла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О музыке XX века: Пояснения и прил. к прогр. симфон. и камер. концертов / Б. Асафьев; [Примеч. Т. П. Дмитриевой-Мей]. Ленинград: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1982. 199 с.
2. Беляев В. Пауль Хиндемит. Очерк. Л.: Тритон, 1927. 29 с.
3. Беляев В. П. Хиндемит // Современная музыка, 1924, янв.-февр. С. 3-8.
4. Веприк А. П. Хиндемит // Музыка и революция, 1928. №5-6. С.22-26.
5. Ширинский В. Первый квартет Хиндемита // Современная музыка, 1924, янв.-февр. С. 8-10.
6. Ширинский В. Сонаты Хиндемита ор. 11 //Современная музыка, 1924, янв.-февр. С. 11-14.
7. Холопов Ю.Н. О трех зарубежных системах гармонии //Музыка и современность, 1966. Вып. 4. С.216-255.
8. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. 2-е изд. Л.: Советский композитор, 1990. – 288с.
9. Левая Т. Н. Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество / Т.Н. Левая, О.Т. Леонтьева. М.: Музыка, 1974. 448 с.
10. Пауль Хиндемит. Сборник статей и исследований. М.: Сов. композитор, 1979. 422 с.
11. Paul Hindemith: Sämtliche Werke, Band V, 9 (PHA 509): Klaviermusik I.Mainz: B. Schott's Söhne, 1990. Plate B.S.S. 43642. P. 23-50.
12. Фонд П. Хиндемита [Электронный ресурс]. URL:https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1918-1927/work/expressionism/ (дата обращения 07.02.2025).
13. Фонд П. Хиндемита [Электронный ресурс]. URL: https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1953-1963/work/lectures-and-courses/ (дата обращения 07.02.2025).
14. Хиндемит П. «В ночи… Сны и былое», ор. 15 [Электронный ресурс]. URL: https://imslp.org/wiki/In_einer_Nacht...,_Op.15_(Hindemith,_Paul) (дата обращения 07.02.2025).

REFERENCES

1. Asaf`ev B. O muzy`ke XX veka: Poyasneniya i pril. k progr. simfon. i kamer. koncertov / B. Asaf`ev; [Primech. T. P. Dmitrievoj-Mej]. Leningrad: Muzy`ka: Leningr. otd-nie, 1982. 199 p.
2. Belyaev V. Paul` Xindemit. Ocherk. L.: Triton, 1927. 29 p.
3. Belyaev V. P. Xindemit //Sovremennaya muzy`ka, 1924, yanv.-fevr. Pp. 3-8.
4. Veprik A. P. Xindemit // Muzy`ka i revolyuciya, 1928. №5-6. Pp.22-26.
5. Shirinskij V. Pervy`j kvartet Xindemita // Sovremennaya muzy`ka, 1924, yanv.-fevr. Pp. 8-10.
6. Shirinskij V. Sonaty` Xindemita or. 11 //Sovremennaya muzy`ka, 1924, yanv.-fevr. Pp. 11-14.

7. Xolopov Yu.N. O trex zarubezhny`x sistemax garmonii //Muzy`ka i sovremennost`, 1966. Vy`p. 4. Pp.216-255.
8. Gakkel` L.E. Fortepiannaya muzy`ka XX veka. 2-e izd. L.: Sovetskij kompozitor, 1990. – 288p.
9. Levaya T. N. Paul` Xindemit: Zhizn` i tvorchestvo / T.N. Levaya, O.T. Leont`eva. M.: Muzy`ka, 1974. 448 p.
10. Paul` Xindemit. Sbornik statej i issledovanij. M.: Sov. kompozitor, 1979. 422 p.
11. Paul Hindemith: Sämtliche Werke, Band V, 9 (PHA 509): Klaviermusik I.Mainz: B. Schott's Söhne, 1990. Plate B.S.S. 43642. Pp. 23-50.
12. Fond P. Xindemita [E`lektronny`j resurs]. URL:https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1918-1927/work/expressionism/ (data obrashheniya 07.02.2025).
13. Fond P. Xindemita [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1953-1963/work/lectures-and-courses/ (data obrashheniya 07.02.2025).
14. Xindemit P. «V nochi… Sny` i by`loe», op. 15 [E`lektronny`j resurs]. URL: https://imslp.org/wiki/In_einer_Nacht...,_Op.15_(Hindemith,_Paul) (data obrashheniya 07.02.2025).

У Лонинсян
бакалавр
Тропический океанографический институт провинции Хайнан
e-mail: 994326127@qq.com

Wu Luoningxiang
Bacholer
Hainan Tropical Ocean University

АНАЛИЗ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ П.И. ЧАЙКОВСКОГО: ОТ ЛИРИЧЕСКИХ АРИЙ К ДРАМАТИЧЕСКИМ НОМЕРАМ

Аннотация. Эта статья посвящена уникальному вкладу Чайковского в вокальную технику, в частности, его новаторскому отношению к лирическим ариям и драматическим кантатам. В контексте углубленного исследования в статье рассматривается значение вокального искусства в опере и музыкальном театре, а также место произведений Чайковского в истории музыки. Цель исследования - проанализировать, как Чайковский добивался плавного перехода от эмоций к драматизму с помощью вокальной техники, и его влияние на последующие поколения. Результаты исследования показывают, что произведения Чайковского не только демонстрируют глубину и широту вокального искусства, но и дают глубокое понимание природы вокального искусства. Новизна работы заключается в детальном анализе новаторства вокальной техники Чайковского и выявлении ее потенциального влияния на будущее музыкальное творчество.

Ключевые слова: Чайковский, вокальная техника, лирическая ария, драматизм, эмоциональная экспрессия.

ANALYZING VOCAL TECHNIQUE IN TCHAIKOVSKY'S WORKS: FROM LYRICAL ARIAS TO DRAMATIC NUMBERS

Abstract. This article is devoted to Tchaikovsky's unique contribution to vocal technique, particularly his innovative treatment of lyrical arias and dramatic cantatas. In the context of an in-depth study, the paper examines the importance of vocal technique in opera and musical theater, as well as the place of Tchaikovsky's works in music history. The purpose of the study is to analyze how Tchaikovsky achieved a smooth transition from emotion to drama through vocal technique, and his influence on subsequent generations. The results of the study show that Tchaikovsky's works not only demonstrate the depth and breadth of vocal art, but also provide a deep understanding of the nature of vocal art. The novelty of the work lies in the detailed analysis of the innovation of Tchaikovsky's vocal technique and the identification of its potential influence on future musical creativity.

Keywords: Tchaikovsky, vocal technique, lyrical aria, dramatism, emotional expression.

Введение

Чайковский, как выдающийся представитель эпохи романтизма, занимает непоколебимое место в истории музыки. Его музыкальные творения не только оказали глубокое влияние на современников, но и заложили прочный фундамент для развития музыки последующих поколений, особенно в использовании вокальной техники, продемонстрировавшей беспримерный талант и новаторство. [1] Изучение вокальной техники Чайковского, особенно перехода от лирических арий к драматическим кантатам,

имеет огромное значение для понимания сути романтической музыки. В его произведениях вокальная техника - это не только демонстрация технических аспектов, но и носитель эмоциональной экспрессии, которая вводит слушателей в музыкальный мир, полный эмоций и драматических конфликтов, посредством нежных и напряженных голосов.

Цель данной работы - глубокий анализ использования вокальной техники и ее художественного эффекта в произведениях Чайковского. Подробно анализируя его вокальные приемы, мы сможем лучше понять, как он умело соединял лирические и драматические элементы в своих музыкальных творениях и как эти элементы работают вместе в эмоциональном выражении и драматическом построении его произведений. Исследование, проведенное в данной работе, не только поможет раскрыть неповторимое очарование музыкальных произведений Чайковского, но и откроет новые перспективы для исследований в области вокального исполнительства и преподавания. Таким образом, изучение вокальной техники Чайковского - это не только исследование его личных художественных достижений, но и глубокое раскрытие художественной ценности романтической музыки.

Жизнь и творчество Чайковского

Великий русский музыкант Чайковский родился в 1840 году в семье горного инженера в городе Водкинске. С ранних лет он проявлял живой интерес и талант к музыке, хотя поначалу этот интерес не находил полной поддержки у отца. Под влиянием матери он познакомился с фортепиано и научился играть на нем, заложив прочный фундамент для своих будущих музыкальных начинаний.

В 1864 году Чайковский окончил Санкт-Петербургскую музыкальную консерваторию, что ознаменовало его вступление в мир музыки. Однако его музыкальный путь не всегда был гладким. После женитьбы на студентке, не обладавшей музыкальной грамотностью, он пережил сильные душевные муки и даже предпринял попытку самоубийства. Болезненные переживания этого периода, несомненно, оказали глубокое влияние на его музыкальное творчество, особенно на вокальную партию, и в его произведениях стало больше личной эмоциональной борьбы и внутренних конфликтов. [2] Что касается творческой среды, то Россия XIX века переживала расцвет романтического движения, художники стремились к свободе выражения своих эмоций, а музыка была тесно связана с личными чувствами. Чайковский находился под глубоким влиянием этой атмосферы, и его музыкальное творчество унаследовало как традиции русской музыки, так и впитало в себя суть западноевропейской музыки, сформировав свой собственный уникальный музыкальный стиль.[3] Его вокальные произведения, такие как оперы и вокальные концерты, полны драматизма и глубоких эмоций, с красивыми и трогательными мелодиями, богатыми и разнообразными гармониями, демонстрируя глубокое понимание человеческой природы и уникальное художественное восприятие.

Жизненный опыт и творческое окружение Чайковского оказали решающее влияние на его музыкальное творчество, особенно на стилистическое формирование вокальной партии. Его музыкальные произведения - это не только выражение его личных чувств, но и глубокое отражение социального фона и культурной атмосферы того времени.

Вокальные приемы в лирической арии

Лирические арии, являясь важной частью оперы и музыкального театра, часто используются для показа внутреннего мира и эмоциональных колебаний персонажей, служат мостом для слияния музыки и драматического повествования. В творчестве Чайковского лирическая ария - это не только демонстрация техники, но и выплеск эмоций. С помощью этой формы он наделяет музыку душой и делает ее средством эмоционального общения между зрителями и героями. Чайковский продемонстрировал удивительный

талант в использовании мелодических линий. Он умел использовать длинные и разнообразные мелодические линии для передачи эмоционального состояния героев, делая музыку поэтичной и живописной. [4] Эти мелодические линии иногда нежны и деликатны, как журчащая вода, а иногда - страстны, как бурный ветер и дождь, идеально соответствуя эмоциональным взлетам и падениям сердец персонажей.

Произведения Чайковского предъявляют высокие требования к певцам в плане тембра и интенсивности. Певец должен передать тонкие эмоции персонажа с помощью деликатных изменений тембра и точного контроля интенсивности. Этот контроль проявляется не только в изменении громкости, но и в нюансах тональной окраски, таких как свет и тьма, тепло и холод, чтобы каждая нота была полна жизненной силы и выразительности. Дыхание и техника легато также имеют решающее значение в лирических ариях. В произведениях Чайковского мелодические линии часто длинные и связные, что требует от певца стабильного дыхания и плавного легато для обеспечения целостности мелодии и эмоциональной связности. Благодаря грамотному использованию дыхания и легато певец может представить эмоциональное состояние персонажа полностью перед аудиторией, так что зрители как бы оказываются в сюжете, дышат вместе с героем и разделяют с ним одну судьбу. [5] Возьмем для примера лирическую арию в «Евгении Онегине» - мелодия красивая и трогательная, а эмоции искренние и глубокие. Во время исполнения певцам необходимо передать глубокую любовь и беспомощность Татьяны к Онегину с помощью тонкого обращения с мелодическими линиями, точного контроля тембра и интенсивности, умелого использования дыхания и легато, чтобы зрители могли глубоко прочувствовать внутреннюю борьбу и боль персонажа.

Вокальные задачи в драматическом пении

Драматическое пение, как основной элемент оперы и музыкального театра, несет на себе тяжелую ответственность за развитие сюжета и представление конфликтов персонажей. Благодаря силе музыки, оно представляет внутренний мир и эмоциональные конфликты персонажей зрителям самым непосредственным и шокирующим образом, что является идеальным сочетанием музыки и драматического повествования. В драматическом пении певцы сталкиваются с беспрецедентными вокальными задачами. Использование диапазона и изменения громкости имеет решающее значение. [6] Певцам необходимо усилить драматический эффект кантаты за счет гибкого расширения диапазона и искусных контрастов громкости. В произведениях Чайковского, например, в драматической кантате «Пиковая дама», певец передает внутренний страх, борьбу и отчаяние персонажа, переходя от низкого повествования к высокому крику и нежному шепоту. [7] Такая смена диапазона и громкости не только обогащает музыкальный уровень, но и глубоко раскрывает эмоциональное состояние персонажа.

Быстрые гаммы и прыжки - также часто используемые приемы в драматическом пении. Эти приемы позволяют быстро создать атмосферу напряжения, волнения или отчаяния, заставляя слушателей почувствовать себя в вихре драмы. В финале Симфонии № 6 «Патетическая» Чайковский умело использовал быстрые гаммы и скачки, чтобы довести напряжение музыки до предела, чтобы слушатели почувствовали неумолимость судьбы и мрачность жизни в волнующем звучании музыки. [8] Кроме того, сочетание языка и эмоций - это тоже часть драматического пения, которую нельзя игнорировать. Певцам необходимо усилить драматическую экспрессию кантаты за счет точного произношения текста и глубины эмоций. В драматической кантате «Евгений Онегин» певица показывает гнев, отчаяние и беспомощность героя через точное понимание текста и тонкую интерпретацию эмоций, так что зрители чувствуют боль и борьбу героя в потрясении музыки.

Вокальная задача в драматическом пении - это не только проверка мастерства певца, но

и всесторонняя проверка его артистического воспитания и способности к эмоциональному выражению. Благодаря сочетанию изменений диапазона и громкости, быстрых гамм и прыжков, а также языка и эмоций, певцы способны представить эмоциональные конфликты и внутренний мир персонажей публике наиболее реалистичным и трогательным образом, чтобы зрители могли почувствовать силу и очарование драмы в потрясении от музыки.

Переход и интеграция от лирического к драматическому

В произведениях Чайковского переход от лирических арий к драматическим кантатам является одним из самых ярких моментов его музыкальной композиции. Умелое использование мелодики, ритма, гармонии и вокальной техники обеспечивает плавный переход от одного стиля к другому, позволяя естественно и глубоко передать развитие сюжета, характер персонажей и эмоциональные переживания слушателей. В плане развития сюжета Чайковский постепенно переводит слушателей от лирической атмосферы к драматической кульминации через ускорение музыкального темпа, уплотнение мелодических линий и увеличение гармонической плотности. [9] Эта трансформация не только продвигает сюжет вперед, но и заставляет зрителей почувствовать напряжение и конфликт в эмоциональных подъемах и спадах.

С точки зрения характеристики персонажей, переходы между лирическими ариями и драматическими песнопениями обеспечивают богатые слои характеристики. От нежных эмоциональных образов до напряженных внутренних конфликтов Чайковский сделал персонажей более объемными и яркими благодаря умелому использованию вокальных приемов. Этот переход не только раскрывает внутренние изменения персонажа, но и позволяет зрителям проникнуться глубоким сопереживанием и пониманием героя под руководством музыки. Вокальная техника играет решающую роль в переходе. Певцам необходимо добиться плавного перехода между эмоциями и драматизмом с помощью точного контроля тембра, интенсивности, дыхания и артикуляции. В лирических ариях певец передает нежность и привязанность персонажа с помощью мягкого тембра и тонкого контроля интенсивности, а в драматических кантатах гнев, отчаяние и сопротивление персонажа демонстрируются с помощью сильных контрастов громкости, быстрых скачков гаммы и взволнованных изменений тембра. Использование этой вокальной техники позволяет не только добиться естественного перехода от лирики к драме в эмоциональном плане, но и достичь шокирующего эффекта в драматическом плане.

Влияние и вдохновение для будущих поколений

Вокальная техника Чайковского не только блистает в его произведениях, но и оказала глубокое влияние на последующих композиторов, вокальных педагогов и исполнителей. Его музыкальные сочинения, особенно вокальные партии, известны своей глубиной, тонкостью и драматической насыщенностью, что послужило ценным источником творческого вдохновения и ориентиром для последующих композиторов. Многие композиторы пытались включить в свои сочинения лирические и драматические элементы в стиле Чайковского, чтобы сделать их более яркими и трогательными. В области вокального образования вокальная техника Чайковского даже считается классической. В его произведениях певцы должны добиваться органичного сочетания эмоций и драматизма с помощью точного контроля тембра, интенсивности, дыхания и артикуляции. [10] Это требование не только повысило технический порог вокального исполнения, но и дало новые направления и концепции обучения вокалу. Педагоги по вокалу стали уделять больше внимания развитию комплексных качеств учащихся, включая музыкальное восприятие, эмоциональное выражение и вокальную технику, чтобы вырастить больше исполнителей с глубоким художественным развитием и изысканной вокальной техникой.

Вокальные приемы Чайковского по-прежнему имеют большое практическое значение для современного вокального исполнительства и преподавания. Будь то опера, музыкальный театр или другие виды вокального исполнения, все они требуют от исполнителей глубокого вокального мастерства и богатой эмоциональной выразительности. Вокальные приемы Чайковского дают исполнителям ценные ориентиры и заимствования, позволяя лучше понять роль и влиться в сюжет, тем самым представляя более яркое и трогательное исполнение. В то же время эти приемы дают новые идеи и методы преподавания вокала, позволяя педагогам уделять больше внимания индивидуальному развитию учеников и воспитывать их уникальный художественный стиль и выразительность. Вокальные приемы Чайковского оказали глубокое влияние на последующие поколения, став источником не только творческого вдохновения для композиторов, но и ценных уроков и идей для вокальных педагогов и исполнителей. В современном вокальном исполнительстве и преподавании эти приемы по-прежнему имеют важное практическое значение и будут и впредь способствовать наследованию и развитию вокального искусства.

Заключение

Уникальный вклад Чайковского в вокальную технику особенно заметен в его новаторской трактовке лирических арий и драматических кантат. Он умело сочетает тонкую эмоциональную экспрессию с сильным драматическим конфликтом, а благодаря приливу и отливу мелодии, изменениям тембра и контролю интенсивности его вокальные произведения полны заразительной и шокирующей силы. Произведения Чайковского не только демонстрируют глубину и широту вокального искусства, но и открывают нам, что вокальная музыка - это не только демонстрация мастерства, но и передача и резонанс эмоций. Благодаря идеальному сочетанию музыки и эмоций Чайковский заставляет нас глубоко понять очарование вокального искусства, которое заключается в том, что оно способно тронуть сердце и вызвать сильный эмоциональный резонанс.

Кроме того, вокальные техники и композиторские концепции Чайковского потенциально могут оказать далеко идущее влияние на будущее музыкальное творчество. Его новаторский дух и виртуозность вдохновят еще больше музыкантов на изучение и практику вокальной музыки и продвинут искусство вокальной музыки вперед. Его работы и идеи также станут ценным источником для музыкального образования и научных исследований и послужат источником вдохновения и ориентиром для воспитания нового поколения вокальных талантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вашерук И. Исследование особенностей метроритмической организации вокальной партии Онегина в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» // Philharmonica. International Music Journal. 2023. № 1. С. 1–16.
2. Морозова О. Е., Петрова С. А. Камерное вокальное творчество П. И. Чайковского // Творчество П. И. Чайковского в исполнительской подготовке педагога-музыканта: материалы конференции. 2021. С. 132–138.
3. Печорина С. А. Ментальность музыки П. И. Чайковского (на примере анализа романса «Снова, как прежде, один») // МНСК-2017: история и теория искусств: материалы конференции. 2017. С. 75–76.
4. Силантьева И. И. Смысл как внутренняя форма вокальной интонации. Опыт анализа сцены и арии Онегина в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» // Музыковедение. 2007. № 1. С. 54–58.
5. Вашерук И. Исследование особенностей метроритмической организации вокальной партии Онегина в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» // Philharmonica.

International Music Journal. 2023. № 1. С. 1–16.
6. Пороховниченко М. Е. Особенности интонирования вокальной партии романсов П. И. Чайковского: к проблеме исполнительского воспитания вокалиста // Проблемы теории и практики постановки голоса: материалы конференции. 2022. С. 72–80.
7. Коляденко Н. П., Лысенко С. Ю. А. Пушкин, П. Чайковский, Р. Пети: диалог «данного» и «созданного» в балете «Пиковая дама» // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 5 (42). С. 346–350.
8. Масич О. В. Патетическая симфония № 6 П. И. Чайковского: от автономной к прикладной музыке // П. И. Чайковский и музыкальное образование в России: материалы конференции. 2015. 5 с.
9. Манистина Е. А., Решетникова Т. В. Камерно-вокальная музыка П. И. Чайковского // Проблемы теории и практики постановки голоса: материалы конференции. 2021. С. 75–83.
10. Гаврилина Л. Н. Вокальное творчество П. И. Чайковского в контексте русской музыкальной культуры // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: материалы конференции. 2021. С. 117–122.

REFERENCES

1. Vasheruk I. Study of the Features of Metric-Rhythmic Organization of Onegin's Vocal Part in P. I. Tchaikovsky's Opera "Eugene Onegin" // Philharmonica. International Music Journal. 2023. No. 1. Pp. 1–16.
2. Morozova O. E., Petrova S. A. Chamber Vocal Creativity of P. I. Tchaikovsky // Creativity of P. I. Tchaikovsky in the Performing Training of a Music Teacher: Conference Materials. 2021. Pp. 132–138.
3. Pechorina S. A. Mentality of P. I. Tchaikovsky's Music (Based on the Analysis of the Romance "Once Again, As Before, Alone") // MNSK-2017: History and Theory of Arts: Conference Materials. 2017. Pp. 75–76.
4. Silantyeva I. I. Meaning as an Inner Form of Vocal Intonation. Analysis of the Scene and Aria of Onegin in P. I. Tchaikovsky's Opera "Eugene Onegin" // Musicology. 2007. No. 1. Pp. 54–58.
5. Vasheruk I. Study of the Features of Metric-Rhythmic Organization of Onegin's Vocal Part in P. I. Tchaikovsky's Opera "Eugene Onegin" // Philharmonica. International Music Journal. 2023. No. 1. Pp. 1–16.
6. Porokhovnichenko M. E. Features of Intonation in the Vocal Parts of P. I. Tchaikovsky's Romances: Towards the Problem of Vocalists' Performance Training // Problems of Theory and Practice of Voice Training: Conference Materials. 2022. Pp. 72–80.
7. Kolyadenko N. P., Lysenko S. Yu. A. Pushkin, P. Tchaikovsky, R. Petit: The Dialogue of the "Given" and the "Created" in the Ballet "The Queen of Spades" // World of Science, Culture, Education. 2013. No. 5 (42). Pp. 346–350.
8. Masich O. V. Symphony No. 6 "Pathétique" by P. I. Tchaikovsky: From Autonomous to Applied Music // P. I. Tchaikovsky and Music Education in Russia: Conference Materials. 2015. 5 p.
9. Manistina E. A., Reshetnikova T. V. Chamber Vocal Music of P. I. Tchaikovsky // Problems of Theory and Practice of Voice Training: Conference Materials. 2021. Pp. 75–83.
10. Gavrilina L. N. Vocal Creativity of P. I. Tchaikovsky in the Context of Russian Musical Culture // Traditions and Innovations in the Modern Cultural and Educational Space: Conference Materials. 2021. Pp. 117–122.

Ефименко Татьяна Ивановна
аспирант
кафедра методологии и технологий педагогики
музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина,
факультет музыкального искусства
Институт изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: tanya.efim.1709@yandex.ru

Efimenko Tatyana I.
Graduate Student
Department of Methodology and Technologies of Pedagogy
Musical Education named after E.B. Abdullin,
Faculty of Musical Arts
Institute of Fine Arts
Moscow State Pedagogical University

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ОСВОЕНИЯ КАМЕРНОГО ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА Р. ВАГНЕРА В КОНТЕКСТЕ ЦИВИЛИЗАЦИОННОГО ПОДХОДА

Аннотация. Статья посвящена изучению педагогических условий освоения вокальной музыки позднего немецкого романтизма в рамках цивилизационного подхода. Охарактеризовано понимание термина в различных сферах гуманитарного знания, рассмотрены различные классификации педагогических условий, специфика педагогических условий в музыкальной педагогике и раскрыты их потенциальные возможности для камерного исполнительства. Особое внимание уделено методам педагогической и исполнительской интерпретации как условиям, которые способствуют результативному применению цивилизационного подхода в педагогике музыкального образования. Особое внимание уделено формированию репертуара из вокальных произведений европейских (немецких) и русских композиторов-романтиков, в том числе Р. Вагнера, который позволит закрепить на практике теоретические положения цивилизационного подхода.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, цивилизационный подход, педагогические условия, организационно-педагогические, психолого-педагогические и дидактические условия, вокальная музыка, камерное исполнительство.

PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR MASTERING THE CHAMBER VOCAL CREATIVITY OF R. WAGNER IN THE CONTEXT OF A CIVILIZATIONAL APPROACH

Abstract. The article is devoted to the study of pedagogical conditions for the development of vocal music of late German Romanticism within the framework of a civilizational approach. The understanding of the term in various fields of humanitarian knowledge is characterized, various classifications of pedagogical conditions, the specifics of pedagogical conditions in music pedagogy are considered and their potential for chamber performance are revealed. Special attention is paid to the methods of pedagogical and performing interpretation as conditions that contribute to the effective application of the civilizational approach in the pedagogy of music education. Special attention is paid to the

formation of a repertoire of vocal works by European (German) and Russian romantic composers, including R. Wagner, which will allow to consolidate in practice the theoretical provisions of the civilizational approach.

Keywords: musical pedagogy, civilizational approach, pedagogical conditions, organizational-pedagogical, psychological-pedagogical and didactic conditions, vocal music, chamber performance.

Современные педагогические направления в обучении искусству вокала и исследования в области педагогики музыкального образования имеют своей задачей выявление, обоснование и проверку педагогических условий, обеспечивающих успешность осуществляемой деятельности.

Трактовка термина «условия» определяется спецификой отраслей гуманитарного знания.

Языковые словари определяют «условие» следующим образом:

1) обстоятельство, от которого что-нибудь зависит; 2) правила, установленные в какой-нибудь области жизни, деятельности; 3) обстановка, в которой что-нибудь происходит [8, с. 588].

С философской точки зрения этот термин ассоциируется с отношениями между предметом и окружающими его явлениями, без которых предмет не может существовать. Условие – это то, от чего зависит другой объект, являющийся неотъемлемой частью системы вещей, состояний и взаимодействий. Совокупность таких условий формирует среду для появления, функционирования и развития объекта» [8, с.588].

Психология рассматривает условие как часть процесса психического развития, которое определяется совокупностью внутренних и внешних факторов, влияющих на психологический рост человека, его скорость и конечный результат [6].

Педагогика понимает под условиями комплекс переменных факторов природного, социального, внешнего и внутреннего характера, которые воздействуют на физическое, моральное и психическое развитие человека, а также на его поведение, воспитание, обучение и становление личности [10].

В современных исследованиях по различным основаниям выделяют различные группы условий. Вопросы классификации педагогических условий - тема публикаций А.М. Новикова [7], Б.В. Куприянова [7], Лысенко А. В. [4] и др.

Фактически педагогические условия - это планомерная работа по уточнению закономерностей как устойчивых связей образовательного процесса, обеспечивающая возможность верификации результатов научно-педагогического исследования [3].

В теории и практике педагогики традиционно используется классификационная триада педагогических условий: организационно-педагогические, психолого-педагогические и дидактические условия.

В исследованиях по проблемам современной педагогики особо рассматриваются дидактические условия, которые представляются как результат целенаправленного отбора, конструирования и применения наиболее общих, типичных элементов содержания, методов (приемов), а также организационных форм обучения для достижения образовательных целей.

Вопрос о методах обучения – один из центральных при оценке эффективности избранных педагогических условий обучения. Одним из критериев эффективности того или иного метода является его влияние на формирование культуры музыкальной интерпретации.

Интерпретация музыкального материала в педагогическом процессе определяется совокупностью смысловых ориентиров, знаний, умений, навыков и опыта деятельности

обучаемого, необходимых для осуществления личностно и социально-значимой деятельности, в том числе творческой. Процесс их формирования весьма длительный и дискретный.

В учебном классе привлекаются как теоретические подходы к художественным произведениям, так и приемы актуализации непосредственных эмоций учащихся, то есть методы педагогической работы, позволяющие не механически, а творчески увязывать различные факты, точки зрения, теоретические подходы и сами художественные произведения, приемы, дающие целостное развитие учащихся и позволяющие достигать эффективных результатов в обучении. Педагогическая интерпретация, по сути, является поиском методики, с помощью которой педагог-музыкант мог бы не только раскрывать музыкальное произведение как культурно-историческое явление, как «систему исторических грамматик» (В.В. Медушевский), но и интерпретировать его, ориентируясь художественный, жизненный и душевный опыт учащихся.

Педагогическая интерпретация дает комплекс приемов раскрытия содержания музыкальных произведений, приемов передачи сверхтекстовых архетипических, психологических и идеологических маркеров содержания, а также приемов сравнительно-сопоставительного анализа характеристик музыкальных образов и современных им явлений из иных видов искусства.

Интерпретация как часть учебной деятельности обязывает педагога сочетать репродуктивные и эвристические направления обучения, тем более что необходимо достигать максимальных результатов за короткое время и нужно создавать условия реализации умений и навыков в практической деятельности, в ходе профессионального обучения.

Поскольку целью исполнительской деятельности в музыкально-педагогических вузах является расширение и углубление представлений о вокальной музыке различных стран и эпох, а ориентиром выступают мировоззренческие и культурно-исторические истоки творчества композиторов различных эпох, то концептуальной базой построения педагогической системы цивилизационный подход. Его основные методологические характеристики рассмотрены учеными различных гуманитарных специальностей [2], и имеют остаточные теоретические основания для построения педагогической модели [9]. На этой основе реализуются необходимые педагогические условия: «культурологический, музыковедческий и музыкально-педагогический компоненты, направленные на формирование у будущих учителей музыки компетенций цивилизационного подхода как действенного инструмента познания … музыкальной культуры» [11].

Основными педагогическими условиями, способствующими результативному применению цивилизационного подхода в педагогике музыкального образования, являются:

- ✓ Изучение студентами-бакалаврами теоретического курса «Вокальное искусство позднего немецкого романтизма» с позиций цивилизационного подхода. Такое построение образовательного процесса направлено к приобретению навыков осмысления и эффективного интегрированного применения ведущих положений академической вокальной педагогики в педагогической и художественно-творческой деятельности в сфере вокального искусства;
- ✓ Освоение в индивидуальном исполнительском классе «Сольное академическое пение» репертуара, сформированного из вокальных произведений европейских (немецких) и русских композиторов-романтиков, позволит закрепить на практике теоретические положения цивилизационного подхода при анализе индивидуального репертуара в классе вокала.

✓ Самостоятельное выполнение студентом обязательных контрольных заданий, обоснованных музыкально-аналитическим, теоретико-искусствоведческим и педагогическим компонентами образовательного процесса. Форма и средства проведения контрольных мероприятий определены и указаны разработчиком программы теоретического курса.

✓ Использование цивилизационного подхода при сопоставлении и анализе произведений европейского и русского художественного творчества (в том числе в синтетических видах искусства). Реализация данного педагогического условия дает будущему специалисту возможность грамотно и эффективно организовывать полихудожественную деятельность, интегрировать освоенную методику в контекст педагогики музыкального образования.

Особое внимание в исполнительском классе «Сольное академическое пение» мы уделяем освоению репертуара, сформированного из вокальных произведений немецких и русских композиторов - романтиков. Для реализации данного педагогического условия в классе академического вокала необходимо учитывать стилевую и жанровую специфику произведений композиторов-романтиков. Наиболее целесообразным в данном случае будет первоочередное ознакомление студентов с теоретическим и музыкальным наследием Р.Вагнера, так как именно этот композитор наиболее ярко отразил дух эпохи в своем творчестве, а также одним из первых теоретически обосновал идейные и эстетические принципы поздних романтиков в вокальной музыке.

Как автор вокальных произведений, Вагнер искал средства передачи содержания и экспрессии поэтического текста в мелодиях, искал свой вокальный стиль. При этом правильное и красивое пение было художественным идеалом Вагнера. В работе с исполнителями, в письмах и публикациях он настаивал на сочетании качественного вокала с безупречной актерской игрой. «Пение, пение и еще раз пение! Пение – не что иное – вот язык, с помощью которого сообщаются люди в музыке, и если этот язык, как всякий другой, не будет самостоятельно развиваться, не будет придерживаться этой своей самостоятельности, то вас не поймут», – настойчиво повторял композитор в статье «Беллини. Слово, обращенное к эпохе» [5].

Формирование вокального стиля Вагнера шло под влиянием новых тем в искусстве, новых достижений вокальной музыки начала XIX в. и в русле новых идей в вокальной технологии. Эпоха романтизма вывела на оперную сцену нового героя, голосу которого открылись новые возможности: исполнение высоких нот с грудным резонированием, полной мощью. При этом Вагнер безусловно принимает как аксиому исполнительского опыта для вокалистов технику бельканто, доведенную до вершин в творчестве Беллини и Доницетти.

Вагнер всегда точно видел достоинства и недостатки вокальных школ. Композитор прекрасно понимал, что излишняя приверженность правилам, сухая ученость и упрямый инструментализм неудобны для голоса, но в то же время, недостатком для певцов является плохой вкус, плохая дикция, неточности произношения на иностранном языке и недостаточная вокально-техническая подготовка. «Он был одержим идеей абсолютно ясной дикции» [1].

В итальянской оперной школе композитор ценил красоту вокализации, подчеркнутую мелодичность, у французов отмечал остроту и драматизм оперной музыки. Но все же композитор не считал самоценным технически безупречный вокал, если это было пение ради пения, а также не считал вокальную виртуозность более важным качеством певца, чем драматическое дарование и артистизм.

Для Вагнера вокальная музыка – это средство, инструмент воздействия на слушателей, позволяющий выразить и донести до каждого заложенные в музыке чувства в

исполненной красоты форме. Композитор в своих публицистических выступлениях призывал товарищей по цеху соединять мастерство вокала и поэтической декламации, разнообразие сценического действия с богатой мелодикой, изобретательную оркестровку с искусно построенными ансамблями. Вагнер декламацию в пении представлял как поток, сметающий условности номерного построения опер. Именно декламация и создает, по мнению автора, бесконечную мелодию**,** пронизывающую музыкальную ткань произведений.

Важным моментом в реализации педагогических условий является перенос обобщенных историко-культурных представлений о романтизме как цивилизационном феномене, о специфике романтизма как направления и метода в искусстве, об особенностях вокального стиля Р.Вагнера в исполнительскую практику при освоении камерного вокального творчества композитора, в том числе при подготовке к исполнению вокального цикла «Пять стихотворений Матильды Везендонк».

Работа певца над вокальным циклом требует тщательной проработки каждого фрагмента в отдельности (анализ формы, музыкально-теоретический разбор, вокально-техническая работа) и всего цикла как драматургического единства. Создание художественной интерпретации, исполнение на высоте профессионализма, безусловно, требует длительной и последовательной подготовки. Основные этапы работы над произведением могут быть следующие:

1. Анализ формы и содержания музыкального и поэтического текстов, их стилевых и стилистических особенностей, средств поэтической и музыкальной выразительности, комплексный анализ фортепианной партии и ее соотношений с вокальной партией; формирование и расширение музыкального, исполнительского и читательского кругозора – подбор произведений на тот же текст или тексты одного автора, слушание и совместный разбор различных исполнений в записях, подбор литературно-биографических материалов о композиторе и о поэте, на чьи стихи написан романс; ознакомление с культурологическими, музыковедческими и литературными текстами, относящимся к соответствующей культурно-исторической эпохе; возможна даже фиксация впечатлений от прочитанного и прослушанного материала.

2. Непосредственная подготовка к исполнению - анализ исполнительских трудностей, вокальные упражнения на решение аналоговых вокальных задач, работа с произведением в разных тональностях, пение *a capella*, работа с разными концертмейстерами, параллельное и чередующееся исполнение с педагогом и т.п.

В процессе освоения вокальной музыки композиторов-романтиков нельзя упускать из виду общие стилистические особенности эпохи. Наиболее эффективным в данном случае будет комплексный анализ характеристик романтических течений, не только развивающихся по всему миру, но и затрагивающих практически все виды искусства. В процессе обучения студентов класса вокала обращение к полихудожественному анализу произведений романтиков оправдано, по меньшей мере, двумя неоспоримыми теоретическими аксиомами, выведенными ранее:

1. На первых этапах освоения теоретического курса стилевые особенности романтизма эффективнее изучать в их визуальном проявлении, т.е. на примере произведений художников, архитекторов и скульпторов. Так, в ходе анализа живописных полотен Каспара Давида Фридриха довольно легко выявляются такие характеристики немецкого романтизма, как иносказательная образность, символизм и метафоричность, индивидуализм одинокого героя, обращение к средневековым, мифологическим и сказочным сюжетам.

2. Полихудожественная направленность произведений вокального жанра подразумевает не только освоение непосредственно музыкальной части (гармонии,

тонального плана, штрихов, средств музыкальной выразительности и т.д.), но и анализ текста, взятого за основу вокального произведения. В данном случае связь вокальной музыки и поэзии более чем очевидна, и одним из примеров этого является факт проникновения немецких романтических течений в культуру России: первый русский состоявшийся поэт-романтик Жуковский вдохновлялся творчеством немецких романтиков (К.Д.Фридрих, Ф.Шеллинг, В.Гёте) и именно у них находил сюжеты для своих поэм, баллад и стихотворений, которые позднее легли в основу вокальных произведений русских композиторов-романтиков.

Таким образом, можно утверждать следующее:

1. Содержание, формы и методы реализации различных педагогических условий отличаются многообразием подходов, обусловленных ситуациями обучения и своеобразием учебного педагогического репертуара студентов-вокалистов.
2. Учет различных педагогических условий поможет современному педагогу-музыканту рационально организовать и теоретические, и практические занятия, а также самостоятельную работу.
3. Цивилизационный подход позволит создать такую методическую модель освоения инокультурного музыкально-творческого опыта, в которой все компоненты методической системы, «направленные на формирование у будущих учителей музыки компетенций цивилизационного подхода как действенного инструмента познания … музыкальной культуры» [11], будут одновременно приемлемы для реализации основных традиционных педагогических условий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди: Три мастера три мира /Пер. с нем. - М.: Радуга, 1986.
2. Гранин Ю.Д. «Цивилизационный подход». Становление и эволюция //Журнальный клуб «Интелрос. Проблемы цивилизационного развития». 2021. №2. С.66-83 [Электронный ресурс] http://intelros.ru/readroom/problemy-civilizacionnogo-razvitiya/pr2-2021/44622-civilizacionnyy-podhod-stanovlenie-i-evolyuciya.html;
3. Куприянов, Б.В. Современные подходы к определению сущности категории «педагогические условия» / Б.В. Куприянов, С.А. Дынина // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. - 2001. -№ 2. -С. 101-104.
4. Лысенко А.В. Психолого-педагогические условия формирования профессионально ценностных ориентаций будущего учителя музыки: дис. ... канд. пед. наук. - Майкоп, 2005.
5. Музыкальная эстетика Германии XIX века: Сб. переводов. В 2 т. / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. - М.: Музыка, 1981-82. - Т. 2: Антология. - М.: Музыка, 1982.
6. Немов Р. С. Психология: словарь-справочник: в 2 ч. -М.: Изд-во ВЛАДОС-ПРЕСС, 2003. - Ч. 2. - 271 с.
7. Новиков А. М. Методология образования. - М.: «Эгвес», 2006.
8. Ожегов С. И. Словарь русского языка: ок. 53000 слов / С.И. Ожегов; под общ. Ред. проф. Л.И. Скворцова. – 24-е изд., испр. – М.: ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство Мир и образование», 2007.
9. Петунин О.В. Цивилизационный подход в исследовании педагогических процессов // Философия образования. - 2008. - № 2.
10. Полонский В.М. Словарь по образованию и педагогике / В. М. Полонский. – М.: Высш. шк. ,2004.

11. Рапацкая Л.А. Цивилизационный подход в педагогике музыкального образования: методологические основания и перспективы развития // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 4. С. 9–28. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-9-28. [Электронный ресурс]: https://cyberleninka.ru/article/n/tsivilizatsionnyy-podhod-v-pedagogike-muzykalnogo-obrazovaniya-metodologicheskie-osnovaniya-i-perspektivy-razvitiya
12. Философский энциклопедический словарь / гл. редакция: Л. Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. -М.: Сов. энциклопедия, 1983.
13. Шемякина О.Д. О методологии цивилизационного подхода // Традиции исторической мысли: Материалы научного семинара памяти профессора В.И. Злобина. - Вып. 2. - М.: Этерна, 2010. - С. 75-92.

REFERENCES

1. Gal' G. Brams. Vagner. Verdi: Tri mastera tri mira /Per. s nem. - M.: Raduga, 1986.
2. Granin Yu.D. «Tsivilizatsionnyi podkhod». Stanovlenie i evolyutsiya //Zhurnal'nyi klub «Intelros. Problemy tsivilizatsionnogo razvitiya». 2021. №2. pp. 66-83 [Elektronnyi resurs] http://intelros.ru/readroom/problemy-civilizacionnogo-razvitiya/pr2-2021/44622-civilizacionnyy-podhod-stanovlenie-i-evolyuciya.html;
3. Kupriyanov, B.V. Sovremennye podkhody k opredeleniyu sushchnosti kategorii «pedagogicheskie usloviya» / B.V. Kupriyanov, S.A. Dynina // Vestnik Kostromskogo gos. un-ta im. N.A. Nekrasova. - 2001. -№ 2. - Pp. 101-104.
4. Lysenko A.V. Psikhologo-pedagogicheskie usloviya formirovaniya professional'no tsennostnykh orientatsii budushchego uchitelya muzyki: dis. ... kand. ped. nauk. - Maikop, 2005.
5. Muzykal'naya estetika Germanii XIX veka: Sb. perevodov. V 2 t. / Sost. A. Mikhailov, V. Shestakov. - M.: Muzyka, 1981-82. - T. 2: Antologiya. - M.: Muzyka, 1982.
6. Nemov R. S. Psikhologiya: slovar'-spravochnik: v 2 ch. -M.: Izd-vo VLADOS-PRESS, 2003. - Ch. 2. – 271 p.
7. Novikov A. M. Metodologiya obrazovaniya. - M.: «Egves», 2006.
8. Ozhegov S. I. Slovar' russkogo yazyka: ok. 53000 slov / S.I. Ozhegov; pod obshch. Red. prof. L.I. Skvortsova. – 24-e izd., ispr. – M.: OOO «Izdatel'stvo Oniks»: OOO «Izdatel'stvo Mir i obrazovanie», 2007.
9. Petunin O.V. Tsivilizatsionnyi podkhod v issledovanii pedagogicheskikh protsessov // Filosofiya obrazovaniya. - 2008. - № 2.
10. Polonskii V.M. Slovar' po obrazovaniyu i pedagogike / V. M. Polonskii. – M.: Vyssh. shk., 2004.
11. Rapatskaya L.A. Tsivilizatsionnyi podkhod v pedagogike muzykal'nogo obrazovaniya: metodologicheskie osnovaniya i perspektivy razvitiya // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie / Musical Art and Education. 2021. T. 9. № 4. pp. 9–28. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-9-28. [Elektronnyi resurs]: https://cyberleninka.ru/article/n/tsivilizatsionnyy-podhod-v-pedagogike-muzykalnogo-obrazovaniya-metodologicheskie-osnovaniya-i-perspektivy-razvitiya
12. Filosofskii entsiklopedicheskii slovar' / gl. redaktsiya: L. F. Il'ichev, P.N. Fedoseev, S.M. Kovalev, V.G. Panov. -M.: Sov. entsiklopediya, 1983.
13. Shemyakina O.D. O metodologii tsivilizatsionnogo podkhoda // Traditsii istoricheskoi mysli: Materialy nauchnogo seminara pamyati professora V.I. Zlobina. - Vyp. 2. - M.: Eterna, 2010. - Pp. 75-92.

Дун Синьюань
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Dong Xinyuan
Graduate Student
St. Petersburg State Institute of Culture

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ОСВОЕНИЯ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ Л. БЕТХОВЕНА

Аннотация. В статье фортепианные сонаты Бетховена рассматриваются как виртуозные сочинения, обладающие значительными технологическими трудностями. Подчёркивается, что двигательные проблемы всегда подчинены у композитора развитию музыкальной мысли и использованию всех средств выразительности - мелодических линий, тактильной сферы, динамических контрастов, педализации, характерных гармоний, которые являются важнейшими факторами успешного освоения китайскими студентами данного репертуара. Кроме того, соединение всех этих компонентов в единое целое даёт точное понимание исторического стиля, индивидуального почерка композитора, необходимое для убедительной художественной интерпретации фортепианных сонат Бетховена. Отмечается также большое (особенно по меркам эпохи классицизма) количество авторских ремарок в нотном тексте. Тем самым композитор стремится максимально точно зафиксировать свой творческий замысел, учитывая потенциальное предназначение создаваемых творений «для далёких потомков». Таким образом, авторские и редакторские обозначения являются индикаторами различных изменений (регистры, типы фактуры, ритмические варианты, ладовые противопоставления, тональные трансформации, гармонические последовательности и пр.) в лексической структуре сонат. Это исходная точка, определяющая дальнейший алгоритм работы и технологические векторы освоения студентом бетховенских шедевров. При этом визуальный ряд нотного текста отражает событийную насыщенность фортепианной фактуры и использование педали, а динамические градации, звукоизвлечение и музыкальное время представляет драматургический ресурс бетховенских сонат.

Ключевые слова: музыкальное образование, Китай, фортепианный класс, технологический аспект, сонаты Бетховена.

THE TECHNOLOGICAL ASPECT OF MASTERING L. BEETHOVEN'S PIANO SONATAS BY CHINESE STUDENTS

Abstract. The article considers Beethoven's piano sonatas as virtuoso compositions with significant technological difficulties. It is emphasized that the composer's motor problems are always subordinated to the development of musical thought and the use of all means of expression - melodic lines, tactile sphere, dynamic contrasts, pedalization, characteristic harmonies, which are the most important factors for the successful development of this repertoire by Chinese students. In addition, combining all these components into a single whole provides an accurate understanding of the historical style and the composer's individual handwriting, which is necessary for a convincing artistic interpretation of Beethoven's piano sonatas. There is also a large (especially by the standards of the classical era) number of author's remarks in the musical text. Thus, the composer strives to capture his creative intent as accurately as possible,

taking into account the potential purpose of the created creations "for distant descendants." Thus, authorial and editorial designations are indicators of various changes (registers, texture types, rhythmic variants, mode oppositions, tonal transformations, harmonic sequences, etc.) in the lexical structure of sonatas. This is the starting point that determines the further algorithm of work and technological vectors of the student's mastering of Beethoven's masterpieces. At the same time, the visual range of the musical text reflects the eventful saturation of the piano texture and the use of the pedal, while dynamic gradations, sound production and musical time represent the dramatic resource of Beethoven's sonatas.

Keywords: music education, China, piano class, technological aspect, Beethoven sonatas.

Введение

Есть все основания считать, что фортепианные сонаты Бетховена, создаваемые на протяжении почти всей его жизни, глубоко отражают влияние личностных качеств композитора на музыкальный стиль, траекторию его развития и даже могут рассматриваться как художественная биография Бетховена в звуках [1]. Одна из самых характерных черт визуального ряда нотного текста сонат – необычайно большое (особенно по меркам того времени) количество авторских ремарок. Понятно, что тем самым Бетховен стремился максимально точно зафиксировать свой творческий замысел, учитывая потенциальное предназначение своих творений «для далёких потомков».

Вместе с тем, если рассматривать нотный текст конкретной сонаты как часть учебного репертуара – это первое, с чем сталкивается студент, осваивая произведение. Поэтому авторские обозначения (а в определённой степени и редакторские) – это своеобразные ***технологические векторы освоения*** студентом бетховенских шедевров. Работы очень продолжительной и кропотливой.

В китайских вузах эта сложность дополнительно усиливается, так как многие студенты музыкально-педагогических факультетов до поступления в университет не имеют базовых представлений о классической западноевропейской музыкальной форме, особенностях фактуры, гармонии, тактильной сферы, исполнительских принципах и т.д. [2].

Кроме того, даже ранние сонаты Бетховена имеют собственные стилистические спецификации, отличные от современников. По сравнению с другими композиторами, для его произведений характерны несравненно более сильное эмоциональное напряжение и насыщенная драматургия, в которой в полной мере выражены внутренние конфликты и борьба с жизненными обстоятельствами, придавая ей силу «исполинского» духа. Тем самым фортепианные сонаты Бетховен поднимают на новую высоту композиторскую технику и выразительные возможности инструмента, вносят в классическую клавирную музыку целый ряд художественных новшеств и технических усовершенствований.

Технология событийной насыщенности фортепианной фактуры

Итак, ключевой технологией освоения сонат Бетховена китайскими студентами является особое внимание к любым изменениям (регистры, типы фактуры, ритмические варианты, ладовые противопоставления, тональные трансформации, гармонические последовательности и пр.) в лексической структуре. Это исходная точка, определяющая дальнейший алгоритм работы.

Например, восходящие мелодии обычно сочетаются у Бетховена с крещендо. Начало и окончание фразы также должно быть соответствующим образом продемонстрировано, чтобы было ощущение завершённости. Это требует от студента большого терпения и хорошей техники, а энергетика произношения должна передаваться от рук к кончикам пальцев [3]. Кроме того, дыхательные цезуры (поднятие рук даже на

минимальное время над клавиатурой) должны точно регулировать фразеологию музыкальной фактуры.

В целом, если иметь в виду первоначальный этап освоения студентом нотного текста сонат Бетховена, то преподавателю важно дать представление о локальных «музыкальных событиях» в общей драматургической канве всего сочинения. Любое изменение штриха, динамики, темпа – это, прежде всего, изменение состояния. А следовательно – и технологии его воплощения. Только имея в виду этот ключевой тезис можно «переходить» к частным техническим вопросам.

Визуальный ряд нотного текста

Бетховенская нотная графика, его автографы – это само по себе целое культурологическое явление. В нём «сошлись» множество объективных и субъективных факторов. И императивный склад характера, желание максимально точно и убедительно представить свою позицию, свой творческий замысел [4]. И взаимоотношения с издателями (напомним, что Бетховен был практически первым профессиональным композитором в современном понимании – основным источником его доходов была продажа своих сочинений издателям, хотя в разные периоды жизни были и другие ресурсы), и его прошлая карьера виртуоза (он как никто другой представлял технологическую «кухню» исполнительских интерпретаций). А самое главное – переосмысление жанра сонаты - с сугубо прикладного, камерного генезиса до масштабных философских полотен, требующих максимально точных указаний в нотном тексте.

Примечательно, что несмотря на обилие (и, казалось бы, достаточность) авторских ремарок в фортепианных сонатах, эти произведения до сих пор являются одними из самых редактируемых за всю историю музыкального искусства [5]. Этот факт подтверждает тезис о том, что востребованность редактирования нотного текста напрямую не связана с количеством авторских указаний.

Итак, первое, на что следует нацеливать студента при его знакомстве с нотным текстом фортепианных сонат Бетховена – это разграничение авторских и редакторских указаний [6]. Очевидно, что легитимность, обязательность к выполнению у этих двух видов обозначений будет разниться. Исходя из этого, возможен и выбор той или иной редакции, а также уртекста сонаты.

Далее важно определить мотивацию появления той или иной ремарки в тексте и контекстуальную меру её выполнения - в соотношении с другими параметрами и общей драматургией произведения. Необходимо помнить, что помимо воплощения индивидуального стиля Бетховена, существуют общие черты, характерные для венской классической школы и это тоже надо учитывать.

Динамические градации как драматургический ресурс произведения

Частая сильная волнообразная динамика, благодаря которой усиливается выразительность - важная музыкальная характеристика сонат Бетховена, отражающий индивидуальность и новаторский характер его стиля. В нотном тексте имеется большое количество динамических знаков, которые дают студенту очень четкие указания в данном направлении. Бетховенская динамика фортепианных сонат столь же величественна и проникновенна, как и симфоний. Часто первая половина фразы обозначается сильным F, а вторая - p [7]. Эти авторские указания говорят об интенсивности мелодических изменений, которые исполнитель должен контролировать, чувствуя внутреннюю подоплёку этих чередований не только на громкостном уровне, но, прежде всего, как смену эмоций и точно передавать их слушателям.

Подробно выписанные в нотном тексте динамические градации фортепианных сонат не означают, что Бетховен не уделял внимания ритму и темпу. Напротив, только

очень умело используя различные тактильные приемы игры, точно улавливая ритм и темп, сочетая ритм с использованием силы, можно воплотить сильные эмоциональные контрасты. Исполнение в тихой динамике еще более сложно, так как нельзя исполнять фактуру вялыми и расслабленными пальцами, что выдвигает повышенные требования к технологическому мастерству и эмоциональной стороне исполнения.

Звукоизвлечение и музыкальное время

Соотношение силы, темпа и ритма при игре сонат Бетховена – одна из ключевых технологических задач китайского студента в фортепианном классе. Для бетховенского стиля характерна быстрая смена настроения, при игре его произведений необходимо уделять большое внимание динамическому контрасту, который должен быть очень точно выражен. Эта специфика во многом отражает стихийную силу его характера. Кроме того, известно, что композитор выражал свои сокровенные чувства опосредованно через отношение к природе с помощью строгой сонатной формы и тонкой композиционной техники.

Выбор темпа должен находиться под строгим контролем студента и быть ровным, устойчивым и не меняющимся ни на минуту. Тем не менее, у Бетховена есть некоторые такты, требующие свободного обращения, и именно здесь необходимо понять художественный контекст и проявить «чувство меры» [8]. При устойчивой и ровной пульсации звук должен быть упругим и округлым. Музыкальная лексика для Бетховена вообще имеет ключевое значение. Окончания и начала фраз, как правило, должны разделяться даже на визуальном уровне – и это связано с необходимостью дыхания у пианиста. Кроме того, студент должен сосредоточить силу своей руки, формируя устойчивое и длительное давление на клавиатуру, тем самым косвенно усиливая выразительные возможности фортепианного звука.

Даже само бетховенское звукоизвлечение в значительной степени отличается от композиций Гайдна и Моцарта - придворных музыкантов, основными слушателями которых был высший класс общества. Недаром Бетховен венским роялям предпочитал английскую фирму Бродвуд с увеличенной тесситурой, тугой клавиатурой и сильным звуком. Также важно помнить о необходимости в сонатах Бетховена пластичного запястья, чтобы избежать чрезмерного и жёсткого давления в прикосновении к клавишам в сильной динамике и аккордовой фактуре для соблюдения исполнительского контроля.

Например, при исполнении четвертой части Сонаты №10 фа мажор исполнитель должен отрегулировать аккордовый стиль игры, правильно использовать трезвучия, следить за точностью ритма, строго следовать различным видам исполнительских указаний в нотном тексте, создавая целостное и красивое звучание.

Студенту важно иметь правильное представление о направлении движения в общей драматургии сонаты и скрупулёзно изучать авторские ремарки, присутствующие в нотном тексте. Как рабочий момент, на первоначальном этапе можно пользоваться метрономом для регулирования темпа, обращая особое внимание на знаки крещендо и диминуэндо, а также фразировочную динамику и интонацию. Для этого студенту необходимо тщательно выполнять его указания не буквально, внося в процесс игры свои собственные мысли.

Темповая константа исполнения фортепианных сонат Бетховена более упорядочена, обычно не обладает стремительностью романтических произведений, но при этом имеет ярко выраженный классический стиль изложения, а основная мелодия – индивидуальные запоминающиеся черты [9]. В некоторых разделах исполнитель может использовать более свободную и раскрепощенную манеру игры, регулируя манеру исполнения сонаты в небольшом диапазоне и периодически меняя темп, в соответствии с многочисленными ремарками Бетховена в нотном тексте.

Использование педали в бетховенских сонатах

Использование педали, как правило, подчинено двум факторам. Это или короткая прямая педаль для подчёркивания звукоизвлечения на сильной доле. Или специфический колористический эффект запаздывающей гармонической педали, оказывающей непосредственное влияние на звук. Для того чтобы правильно использовать педаль, необходимо сначала глубоко понять некоторые факторы, такие как гармония и фактура произведения. Студент должен иметь очень острое чувство слуха, чтобы гибко и эффективно управлять педалью. Также важно научиться управлять градациями нажатия педали в соответствии с пониманием конкретного содержания музыки, одновременно упорно работая над использованием всех средств выразительности.

Бетховенская педаль прежде всего очень технологична [10]. Сонаты Бетховена отличаются небывалой грандиозностью звучания, которое предполагает более подвижную и богатую эмоциональную экспрессию.

В целом, мы видим в бетховенских сонатах множество педальных вариантов - как по типу нажатия – прямая (гармоническая и метрическая) и запаздывающая (связующая), так и по скорости нажатия, по весу (четверть-педаль, полу-педаль и полная), по продолжительности – от очень коротких прямых на первую долю до весьма продолжительных (например, в сонате №17). Для Бетховена запаздывающая педаль это не просто связь звуков, а потребность в длинной фразировочной линии, очень экспрессивной и глубокой.

Заключение

Бетховен при создании фортепианных сонат разнообразно и творчески использовал различные гармонические функции, тактильные приёмы, другие формы исполнительских средств и художественной выразительности [11]. Часто сама фактура произведения подчеркивает художественные идеи, заложенные в музыке. Это и гибкая «настройка» мелодии, подчёркивание конкретной ритмической формулы – то, что упрощённо можно обозначить как основной исполнительский путь главной мелодии, развитие сюжета музыкального произведения, приемы гармонической обработки с акцентом на выразительную силу и напряженность сопрановой части музыкальных фраз, способных выплеснуть художественные эмоции. А также постепенное ослабление напряжения в нисходящих оборотах с постепенно снижающейся динамикой, дифференциация окончания фраз и разделов.

Несомненно, сонаты Бетховена — это виртуозные сочинения, обладающие значительными технологическими трудностями. Вместе с тем, двигательные проблемы всегда подчинены у композитора развитию музыкальной мысли и использованию всех средств выразительности - мелодических линий, тактильной сферы, динамических контрастов, педализации, характерных гармоний, которые являются важнейшими факторами, безупречное выражение которых, безусловно, усилит общий эффект от исполнения произведения. Соединение всех этих компонентов в единое целое даст китайскому студенту точное понимание индивидуального почерка композитора, технологическое решение качества инструментальных приёмов и убедительную интерпретацию его фортепианных сонат.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ян Тяньчэн. Анализ романтического элемента в фортепианных сонатах Бетховена с точки зрения композиционной техники / Ян Тяньчэн. - Чэнду, Теория композиции и анализ произведений,2012. № 6. С.102-103. (на китайском языке)

2. Чжэн Тин. Анализ стиля и техники исполнения фортепианных сонат Бетховена / Чжэн Тин. - Чжэнчжоу, Голос Желтой реки, 2018. № 4. С. 38-39. (на китайском языке)
3. Климовицкий, А. Б. Бетховен и Традиция: (к вопросу о феномене музыкальной наследственности) / А. Б. Климовицкий // Музыка. Язык. Традиция: сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. В. Г. Карцовин; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1990. – С. 125-141. – (Серия «Проблемы музыкознания; Вып. 5).
4. Гельфанд, Я. Диалоги о фортепианной нотации и её интерпретации / Яков Гельфанд. – СПб.: Композитор, 2008. – 216 с.
5. Гольденвейзер, А. Б. О редактировании / А. Б. Гольденвейзер // Пианисты рассказывают: [сб.] / сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Соколова. – М., 1988. – Вып. 3. – С. 62-68.
6. Корноухов, М. Д. Нотный текст – горизонты познания: монография / М. Д. Корноухов. – Санкт-Петербург : Астерион, 2018. – 62 [1] с.
7. Ян Гэгэ. Исследование музыкального стиля фортепианных сонат Бетховена среднего периода / Ян Гэгэ. - Тяньцзинь, Оценка художественных произведений, 2020. №30. С.70-73. (на китайском языке)
8. Гольденвейзер, А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена: исполнительские комментарии / А. Б. Гольденвейзер; сост., ред., авт. ст. Д. Благой. – М.: Музыка, 1969. – 288 с.: нот., ил.
9. Зенкин, К. В. Темповая драматургия в фортепианных сонатах Бетховена /К.В. Зенкин // Музыка в системе культуры: науч. вестн. Урал. консерватории. Вып. 9. Музыкальная наука в начале XXI века: достижения, проблемы, перспективы. – Екатеринбург, 2015. №9. С.200-212.
10. Грундман, Г. Как Бетховен пользовался педалью? / Герберт Грундман, Пауль Мис; послесловие Л. Баренбойма // Музыкальное исполнительство: сб. ст. – М., 1970. – Вып. 6. – С. 217-271.
11. Корноухов, М. Д. Текст – контекст : образовательная парадигма поликультурного пространства педагога-музыканта / М. Д. Корноухов, Е. Н. Шумилова // Музыкальное искусство и образование : Вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете : MA&E : научный журнал о мире музыкального искусства и образования. – 2018. – № 2. – С. 13–29.

REFERENCES

1. Yang Tiancheng. Analysis of the romantic element in Beethoven's piano sonatas from the point of view of compositional technique / Yang Tiancheng. Chengdu, Theory of Composition and Analysis of Works, 2012. No. 6. Pp.102-103. (in Chinese)
2. Zheng Ting. Analysis of the style and technique of Beethoven's piano sonatas / Zheng Ting. Zhengzhou, The Voice of the Yellow River, 2018. No. 4. Pp. 38-39. (in Chinese)
3. Klimovitsky, A. B. Beethoven and Tradition: (on the phenomenon of musical heredity) / A. B. Klimovitsky // Music. Language. Tradition: collection of scientific tr. / ed. and comp. V. G. Kartsovin; Leningr. state Institute of Theater, Music and Cinematography. – L., 1990. – Pp. 125-141. – (Series "Problems of Musicology; Issue 5).
4. Gelfand, Ya. Dialogues on piano notation and its interpretation / Yakov Gelfand. – SPb.: Composer, 2008. – 216 p.
5. Goldenweiser, A. B. About editing / A. B. Goldenweiser // Pianists tell: [collection] / comp., general ed. and the introductory article by M. Sokolov. Moscow, 1988. Issue 3. Pp. 62-68.

6. Kornoukhov, M. D. Musical text – horizons of cognition: a monograph / M. D. Kornoukhov. Saint Petersburg: Asterion, 2018. 62 [1] p.
7. Yan Gege. A study of the musical style of Beethoven's Piano Sonatas of the Middle Period / Jan Gege. - Tianjin, Evaluation of Works of Art, 2020. No.30. Pp.70-73. (in Chinese)
8. Goldenweiser, A. B. Beethoven's thirty–two sonatas: performance comments / A. B. Goldenweiser; comp., ed., author. D. Blagoy. – M.: Music, 1969. - 288 p.: notes, ill.
9. Zenkin, K. V. Tempo dramaturgy in Beethoven's piano sonatas /K.V. Zenkin // Music in the cultural system: scientific. vestn. the Urals. conservatories. Issue 9. Music science at the beginning of the 21st century: achievements, problems, prospects. Yekaterinburg, 2015. No. 9. Pp.200-212.
10. Grundman, G. How did Beethoven use the pedal? / Herbert Grundman, Paul Mies; afterword by L. Barenboim // Musical performance: collection of art. – Moscow, 1970. – Issue 6. – Pp. 217-271.
11. Kornoukhov, M. D. Text – context: the educational paradigm of the multicultural space of a teacher-musician / M. D. Kornoukhov, E. N. Shumilova // Musical art and education: Bulletin of the UNESCO Chair at Moscow Pedagogical State University: MA&E: scientific journal on the world of musical art and education. - 2018. – No. 2. – Pp. 13-29.

Чжан Бойя
аспирант кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московского педагогического государственного университета»
e-mail: bc9852@yandex.ru
Научный руководитель - доктор искусствоведения,
доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
А. В. Устюгова

Zhang Boya
Postgraduate student of the Department of Musical and Performing Arts
Moscow State Pedagogical University
Academic supervisor - Doctor of Art History,
Associate Professor of the Department of Musical and Performing Arts
Moscow State Pedagogical University
1. V. Ustyugova

ЦИКЛЫ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА В ШКОЛЬНОМ КУРСЕ МУЗЫКИ КНР

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются два цикла инструментальных и вокальных миниатюр русских композиторов — фортепианный цикл «Детский альбом» П.И. Чайковского (1878 г.) и вокальный цикл «Детская» М.П. Мусоргского (1872 г.) с точки зрения их возможности применения в учебном процессе китайских общеобразовательных школ; формулируются методические рекомендации их изучения с точки зрения развития ключевых музыкально-эстетических навыков в курсе уроков музыки в китайской школе. Из всего числа сочинений данной категории, написанных русскими композиторами XIX века, были выбраны два наиболее важных в современной музыкальной педагогике сочинения — «Детская» М.П.Мусоргского и «Детский альбом» П.И.Чайковского, которые подразделяются на разные тематические и дидактические группы, отличающиеся между собой по способу содержательной реализации детской сферы и по заявленным дидактическим целям, которые были рассмотрены в контексте адаптации музыкального материала для использования на школьных уроках музыки в КНР. Оба сочинения ведут свою художественную преемственность от традиций, заложенных Робертом Шуманом, но фортепианный цикл М.П.Мусоргского «Детская» ранее в школьный курс музыки в КНР не включался. Предложена модель урока в средней школе, на котором изучаются эти произведения.

В результате исследования делается вывод о том, что тема детства и юности в фортепианных циклах русских композиторов XIX века является эффективным средством музыкально-эстетического воспитания китайских школьников.

Ключевые слова: уроки музыки в китайских общеобразовательных школах, русская музыка, фортепианные циклы, вокальные циклы, детская музыка, музыка о детях, П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский.

CYCLES OF RUSSIAN COMPOSERS OF THE XIX CENTURY FOR CHILDREN AND YOUTH IN THE SCHOOL MUSIC COURSE OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

Annotation. This article examines two cycles of instrumental and vocal miniatures by Russian composers — the piano cycle «Children's Album» by P.I. Tchaikovsky (1878) and the vocal cycle «Children's» by M.P. Mussorgsky (1872) from the point of view of their possible application in the educational process of Chinese secondary schools; methodological recommendations for their study are formulated from the point of view of development of key musical and aesthetic skills in the course of music lessons at a Chinese school. This article examines in detail the features of a specific musical genre — piano and vocal cycles, whose musical content is devoted to the theme of childhood and adolescence, as well as the perception of the world through the eyes of a child. From the total number of works in this category written by Russian composers of the XIX century, two of the most important works in modern musical pedagogy were selected — "Children's" by M.P.Mussorgsky and "Children's Album" by P.I.Tchaikovsky, which are divided into different thematic and didactic groups, differing from each other in the way of meaningful realization of the children's sphere and according to the stated for didactic purposes, which were considered in the context of adapting musical material for use in school music lessons in the PRC. Both compositions trace their artistic continuity from the traditions laid down by Robert Schumann, but M.P.Mussorgsky's piano cycle "Children's" was not previously included in the school music course in China. A model of a secondary school lesson in which these works are studied is proposed.

The research concludes that the theme of childhood and youth in the piano cycles of Russian composers of the XIX century is an effective means of musical and aesthetic education of Chinese schoolchildren.

Keywords: music lessons in Chinese general education schools, Russian music, piano cycles, vocal cycles, children's music, music about children, P.I. Tchaikovsky, M.P. Mussorgsky.

В общеобразовательных школах КНР уроки музыки преподаются с первого по девятый классы, то есть на всем протяжении обучения. В китайской системе образования разработано несколько вариантов школьных учебников по этому предмету, в которых в качестве базового материала обучения музыке фигурируют различные циклы для детей и юношества — камерно-вокальные и камерно-инструментальные, написанные композиторами романтической эпохи. Тем не менее, многие выдающиеся образцы мировой музыкальной культуры остаются за рамками школьной программы, многие из них изучаются фрагментарно, в виде отдельных номеров. Определенные вокальные и фортепианные циклы предусмотрены в качестве обязательных, поскольку их изучение способствует формированию важнейших музыкально-эстетических навыков. В целом же, обращаясь к наследию русской музыкальной традиции, педагог может подходить избирательно к данному материалу, ориентируясь на уровень подготовленности учеников, их способности воспринимать музыку другой культуры.

Цель настоящей статьи — рассмотреть два известных цикла инструментальных и вокальных миниатюр русских композиторов — фортепианный цикл «Детский альбом» П.И. Чайковского (1878 г.) и вокальный цикл «Детская» М.П. Мусоргского (1872 г.) с точки зрения их возможности применения в учебном процессе китайских общеобразовательных школ и сформулировать методические рекомендации их изучения и формирования ключевых музыкально-эстетических навыков в курсе уроков музыки в китайской школе. Особенностью подхода является изучение этих циклов в рамках одного урока в средней школе.

В современных китайских учебных программах «Детский альбом» П.И. Чайковского является самым широко используемым в программе китайских школ на уроках музыки из циклических произведений русских композиторов. Этого явно недостаточно для всестороннего музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения, тем более, если учесть развивающие взаимоотношения России и Китая на уровне высшей школы, когда от студента музыкального вуза требуется более глубокое знание и понимание русской музыки. В силу объективных причин утверждённые Министерством образования КНР учебные программы включают только культовые сочинения русских композиторов. Между тем, существует целый пласт неизвестных китайским детям произведений русской музыки, посвященных детям, отражающие прекрасный мир детства. Их слушание и изучение будет способствовать повышению уровня музыкальной культуры школьников, их способности воспринимать культурное многообразие.

Если фортепианное творчество П.И. Чайковского для китайской музыкально-педагогической среды является более изученным материалом, который уже прошёл успешную адаптацию в общеобразовательных школах материкового Китая и широко используется на уроках музыки, как минимум, на протяжении двух десятилетий, то вокальные сочинения М.П. Мусоргского по сути являются белым пятном в музыкальном образовании учащихся. Они отчасти знакомы с фортепианным циклом композитора «Картинки с выставки», яркая образность которого находит эмоциональный отклик у школьников. Изучение упомянутых циклов П.И. Чайковского и М.П. Мусоргского в рамках одного урока музыки в общеобразовательной школе позволяет задать линию усложняющихся задач — как для педагога, так и для учеников. Сложная и яркая вокальная интонация М.П. Мусоргского способствует погружению в стихию русского языка и музыку, что само по себе потребует мобилизации внимания школьников. Поэтому, при соединении «Детского альбома» П.И. Чайковского и «Детской» М.П. Мусоргского в одном уроке музыки, для школьных музыкальных педагогов Китая важно обратиться к опыту русской педагогики.

Каждый отдельный урок музыки в общеобразовательной школе содержит основные цели данного предмета — воспитание (развитие личности) и образование (получение новых знаний и навыков), предполагающие целый комплекс форм работы с учениками. Определенная тема урока вызывает необходимость обращения к тем или иным методам обучения, формирование определенных навыков (исполнения или слушания). В данном случае основной задачей урока является формирование навыка аналитического слушания музыки, эмоциональной вовлеченности в восприятие музыкального образа, способности интерпретации музыки и развитие творческого воображения. Сверхзадачей можно назвать воспитание музыкального вкуса учащихся на материале шедевров мировой музыкальной культуры, а так же, учитывая специфику китайской общеобразовательной школы — воспитание восприимчивости и интереса к музыке другой, в частности русской культуры.

В данном случае, целью занятия является формирование творческих навыков — активного слушания музыки, распознавания характера образа, а так же образной драматургии циклов и связей этих образов с музыкальной (инструментальной и вокально-инструментальной) интонацией, в конечном итоге — формирование интереса и потребности воспринимать и понимать русскую музыку. Рассмотрим методические приемы, обеспечивающие данный результат.

Известно, что П.И. Чайковский, создавал свой «Детский альбом», под влиянием творчества Р. Шумана и его фортепианного цикла «Альбом для юношества». Немецкий композитор считается одним из основоположников музыки, предназначенной для

исполнения детьми, ему принадлежит ряд открытий, формирующих стилистику детской музыки. В случае же с вокальными циклами М.П. Мусоргского преемственная связь с шумановским прототипом не была очевидной для российских исследователей. В научно-педагогической литературе об этом влиянии впервые сказала в 2008 году И.А. Немировская в своей статье «Мусоргский как детский психолог». Исследователь изучила этот вопрос не только с точки зрения анализа музыкального восприятия, но и восприятия музыкального содержания. Она отметила, что профессор К.В. Зенкин в одной из своих работ обратил внимание на использование М.П. Мусоргским такого шумановского качества, как концентрированная обращенность интонации к собеседнику [2, с. 278]. Эти тонкие связи, отмеченные исследователем, а так же высказанные наблюдения И.А. Немировской дают почву для дальнейших методологических разработок, предполагающих возможность объединить два этих музыкальных цикла в одном занятии. [6, с. 104]. Рассматривая феномен детства как понятийно-образное воплощение духовно-нравственных истоков бытия человека, И.А. Немировская показывает универсальность образов и опыта детства, и. следовательно, их доступность для восприятия и понимания детьми разных культурных традиций. Тем самым создается почва и для восприятия музыкального языка другой культуры.

Проанализируем наиболее важные аспекты построения подобного занятия в китайской общеобразовательной школе.

Введение. Историческая часть (продолжительность — 10 минут). Педагог знакомит учеников с именами русских композиторов — М.П. Мусоргским и П. Чайковским, которым посвящен урок, называет годы жизни и основные сочинения. Далее он дает общие сведения о существовании в музыке романтической традиции вокальных и инструментальных (фортепианных) циклов, объединенных определенной образностью или сюжетной линией («Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта, «Карнавал» Р. Шумана, «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского). Музыка для детей явилась частью традиции романтического цикла вокальных и программных инструментальных миниатюр. Дается характеристика цикла как чередования главным образом контрастных по характеру и звучанию пьес, отражающих настроение «главного героя», какой-то эпизод или картинку из его жизни. Данный этап урока направлен на расширение знаний учащихся о стилях и жанрах европейской музыки. Педагог может предложить вспомнить аналогичные фортепианные и вокальные циклы китайских композиторов.

Основная часть. Слушание и воспроизведение музыкального материала (продолжительность — 25 минут). Данный этап посвящен подготовке учащихся к слушанию музыки циклов русских композиторов и собственно слушанию.

Педагог должен пояснить учащимся то, что П.И. Чайковский и М.П. Мусоргский по-разному отразили жизнь русского ребенка XIX века в своих произведениях. Если П.И. Чайковский закладывал в качестве содержательной идеи своего «Детского альбома» идею показа одного дня из жизни ребёнка (главным образом ее внешнюю сторону), охватывая временной промежуток от раннего утра («Утренняя молитва») до вечера («Нянина сказка», «Сладкая греза»), то М.П. Мусоргский, который обращался к теме детства и юности не только в вокальном цикле «Детская», но гораздо чаще, отразил внутренний мир ребенка — его настроения, страхи, желания, его взаимоотношения со старшими (родители, няня и др.), затронув более глубокие вопросы детской психологии. Сюжет «Детской» и других вокальных циклов композитора на детскую тему не привязан к каким-то сословным и иным обстоятельствам времени и места действия цикла.

Вместе с тем, в обоих циклах есть образы и события, которые одинаково понятны детям любой культуры. Эти моменты очень важны, поскольку позволяют, например, китайским учащимся ассоциировать свой внутренний мир, свои переживания, мечты и

мысли с главным героем «Детского альбома» П.И. Чайковского или «Детской» М.П. Мусоргского. Отметим, что в данном случае в контексте китайской школы есть некоторое противоречие, поскольку изучение цикла П.И. Чайковского приходится на учебную программу средних классов школы.

Введение цикла Мусоргского в младших классах могло бы вызвать серьезные затруднения в восприятии. Фортепианный цикл П.И Чайковского, понятный для русского школьника, так же может вызвать определенные затруднения при восприятии его китайскими детьми. Поэтому на уроках музыки в китайской школе учитель обычно дает послушать лишь избранные пьесы из этого цикла и обязательно с комментариями. Педагог может пояснить, что П.И. Чайковский создал свой цикл о ребенке из дворянского сословия, отразив, возможно, свои детские впечатления.

Такая характеристика, относительно хорошо понятная современному российскому школьнику, для китайского может быть воспринята с определенными трудностями прежде всего ментального характера, что потребует от школьного учителя музыки объяснения некоторых аспектов русской культуры XIX века.

В первую очередь это касается обрамления цикла пьесами — «Утренняя молитва» и «В церкви», — основанными на мелодиях русского православного церковного обихода, столь привычного в повседневной жизни русского человека XIX века.

Учитель может подготовить образцы (записи) русского церковного пения и показать связь музыки этих номеров и традиций русского церковно-обиходного хорового пения, обратив внимание на хоровую (хоральную) фактуру. Так как в цикле ассоциации с этой музыкой возникают неоднократно, дети учатся воспринимать ее не только как основу музыкального языка Чайковского — подобный методический прием создает ситуацию расширения музыкального опыта учащихся, познания ценностей и основ другой музыкальной культуры.

Следующий корпус пьес цикла П.И. Чайковского связан с детским бытом и развлечениями. Он воспринимается китайскими школьниками легче в силу того, что школьный учитель музыки может использовать различные наглядно-дидактические методы, помогающие усвоению музыкального текста и его содержания. Мы предлагаем использовать метод контрастных сопоставлений, предполагающий систему различных заданий, направленных на восприятие контрастных образов, настроений, интонаций.

Для наглядности, которая позволяет улучшить восприятие преподносимого материала, педагог имеет право задействовать при работе с младшими школьниками различные детские игрушки. Этот инновационный прием получил в российской образовательной среде обозначение «визуализация музыки детскими игрушками» [1, с. 68].

Всего в «Детском альбоме» обычно выделяют пять пьес, которые можно отнести к «игрушечной» тематике, которую можно освоить путем визуализации через детские игрушки — это «Игра в лошадки», «Марш деревянных солдатиков», которые являются ориентиром для музыкального воспитания мальчиков, а также встроенная в «Детский альбом» и обычно выделяемая как российскими музыковедами, так и преподавателями музыки всех уровней (от общеобразовательной школы до вуза) сюжетная линия т.н. «трилогии о кукле», которая включает в себя три пьесы — «Новая кукла», «Болезнь куклы» и «Похороны куклы». Сюжетная линия о кукле может быть проиллюстрирована детскими куклами, которые используются для игры девочками младшего школьного возраста.

Привлечение средств и методов «кукольного театра» позволяет формировать вовлеченность школьников в процесс эмоционального переживания музыкального произведения, проживания его через кинетику и пластику.

Так же педагог может сообщить интересные факты из истории детских развлечений и мира игрушек, существовавших в России в XIX веке, сопоставив их с китайскими традициями. Подобные сопоставления позволяют не только найти общие точки соприкосновения в мире детской игры, но и позволяют ученикам услышать музыкальную интонацию, которая характеризует того или иного персонажа или ту или иную игру. В качестве дополнительного задания, стимулирующего творческую деятельность ребенка, педагог может предложить нарисовать дома образы куклы, лошадки, деревянных солдатиков.

Помимо традиционно выделяемой «трилогии о кукле», в «Детском альбоме» П.И. Чайковского есть ещё несколько внутренних сюжетных линий, ориентированных не столько на детский быт, сколько на внешние впечатления ребёнка. Одна из этих линий включает в себя пьесы, в основе содержания которых лежат жанровые картины-ситуации, которые могут окружать ребёнка XIX века во время дневной прогулки. К этой категории пьес относятся такие пьесы, как «Старинная французская песенка», «Немецкая песенка», «Неаполитанская песенка», «Мазурка», «Зимнее утро», «Вальс».

Школьному учителю музыки следует разъяснить китайским школьникам о том, что эти пьесы появились в цикле неслучайно, ведь они характеризуют музыкальный быт русской жизни, окружающих ребёнка на улице, многообразие музыкальных жанров, которые были вполне доступны для его понимания.

Ещё одна сюжетная линия включает в себя пьесы, которые связанны уже с традициями русской народной культуры: «Баба-Яга», «Камаринская». Педагог может расширить музыкальный опыт учащихся, включив прослушивание фрагмента симфонической увертюры М.И. Глинки «Камаринская» («Увертюра на две русские темы»), отметив популярность этой народной мелодии у русских композиторов.

В качестве практического задания (и при наличии времени) можно включить повтор ритмических формул мазурки, вальса, марша и пропевание песенных мелодий данных пьес. Таким образом, в данном корпусе произведений учащиеся учатся распознавать и воспроизводить различные контрастные образы, музыкальные жанры (танец, песня, марш), выявлять сходства и различия интонаций и ритмов.

Переходя к вокальному циклу М.П. Мусоргского, педагогу важно обратить внимание учеников на то, что если в цикле П.И. Чайковского мы могли только предполагать какого-то героя-ребенка, только догадываться о его характере, эмоциях, то в цикле М.П. Мусоргского «Детская» перед нами внутренний мир ребенка, музыкальная речь от первого лица, в которой передаются впечатления внешнего мира.

В отличие от цикла П.И. Чайковского, это сочинение не предназначено для исполнения детьми, а скорее рассказывает взрослым о детях. Не случайно М.П. Мусоргского называют мастером психологической и социальной драмы. Композитор сам пишет поэтические тексты этого цикла, открывая перед слушателем глубину уникального воплощения музыкально-драматического действа — «вокального театра». Его сущность, по характеристике И.А. Немировской, достигается раскрытием «образа героя предстающей пред слушателями сцены, которое доходит до чрезвычайно высокого уровня, что непосредственно связано с новым и оригинальным художественным методом» [6, с. 105].

В китайской школьной программе творчеству М.П. Мусоргского уделяется очень ограниченное внимание. В учебниках пекинского издательства «Народное образование», которые на 2024 год входят в число наиболее часто используемых учебных пособий по данной дисциплине в общеобразовательной школе, рассмотрение наследия этого представителя «Могучей кучки» обычно ограничивается только «Картинками с выставки», которые стали одним из самых исполняемых сочинений композитора на

мировой концертной сцене [7]. Но для полноценного восприятия наследия этого великого русского композитора для современных китайских школьников только этого фортепианного цикла недостаточно.

«Детская», как и другие вокальные сочинения М.П. Мусорского, вызывали неоднозначную оценку даже у современников или партнёров по «Могучей кучке». Ц.А. Кюи определил, что «детская» сфера композитора отличается «тем щемящим комизмом, от которого делается жутко и больно» [3, с. 210]. Г.Л. Головинский также отмечал безусловный успех М.П. Мусоргского на этом направлении, так как в его произведениях детской тематики «потребность ребенка в душевном тепле, впервые превратилась в предмет художественного воплощения» [4, с. 287].

Реалистичность передачи чувств и внутреннего мира ребенка М.П. Мусоргским создает универсальный по своему характеру музыкальный цикл, понятный для слушателей многих традиций. Эти качества музыки М.П. Мусоргкого позволяют выработать подход к педагогической адаптации произведения для его использования в рамках школьных уроков музыки в Китае.

Современных китайских школьников «Детская» должна привлечь тем, что композитор очень тщательно, в отличие от обобщённых картин детского быта, изображённых в фортепианных пьесах П.И. Чайковским, показал манеру детского поведения. Главный герой «Детской» может быть понят китайскими детьми и потому, что в его образе каждый китайский школьник может легко увидеть самого себя, свои достоинства и недостатки, переживания.

Несмотря на то, что поэтические тексты этого цикла создавались непосредственно самим М.П. Мусоргским, сочетание поэтической и музыкальной составляющей в синтезе максимально полно передаёт портрет ребёнка. Школьный музыкальный педагог может получить от детей возражающий вопрос о том, что образ ребёнка и его поведение в «Детской» показывают ребёнка XIX века, а не XXI-го, однако и на этот вопрос найдётся конструктивный ответ — М.П. Мусоргский раскрыл все психологические грани детского поведения, которые присущи и современным детям.

В данном случае задачей педагога становится обратить внимание учащихся на выразительность вокальной интонации, гибко реагирующей на ситуацию.

Педагог перечисляет семь эпизодов-зарисовок цикла, останавливаясь на втором номере «В углу». В данном случае задачей педагога становится обратить внимание учащихся на выразительность вокальной интонации, гибко реагирующей на ситуацию и состояние главного героя. Это мальчик из барской или дворянской семьи в достаточно маленьком возрасте (И.А. Немировская предполагает, что ему около 4–5 лет), который достаточно положительно себя ведёт, однако он сталкивается с ситуацией, когда за небольшой проступок няня его ставит в угол, что одинаково знакомо детям всех или почти всех традиций, в том числе и китайской.

Дальнейшее развитие музыкальной драматургии «В углу» развивается по классической схеме «отрицание — гнев — торг — депрессия — принятие», переданной в доступной для детей форме. Главный герой поначалу пытается переложить вину на совершенно невиновного ни в чем котёнка, ворчит, применяя даже непозволительные обидные слова в адрес своей няни («А няня злая, старая, у няни носик-то запачканный»).

Но, в то же время, М.П. Мусоргский перед «своим» ребёнком ставит сложные воспитательные проблемы — ведь развитие вспыхнувшего конфликта между ним и няней развивается в ключе мыслимой ребёнком моральной победы над ней, и композитор тонко подмечает, что такое изящество свойственно не всякому дипломату, но, в отличие от мышления взрослых, оно дополнено искренностью детского мышления.

В конечном итоге, ребёнок настолько убеждается в том, что он абсолютно прав перед няней, что происходит трудноразделимое смешение добра и зла, которое свойственно именно не созревшему до конца детскому мышлению. Поэтому, с точки зрения музыкально-психологического и педагогического преподнесения «Детской» М.П. Мусоргского использование материала песни «В углу» открывает перспективу не только познакомить китайских школьников с незнакомым шедевром камерной вокальной лирики композитора, но и предоставляет возможность педагогу поставить перед школьным классом вопросы дидактического характера: насколько прав ребенок, насколько искренне он воспринимает сложившуюся ситуацию, осознаёт ли он свою вину перед старшими (в данном случае перед няней), а также то, насколько ярко портрет этого ребёнка из XIX века находит отражение среди детей XXI века.

Далее педагог может обратить внимание на перекликающиеся сюжетные эпизоды с циклом П.И. Чайковского, такие как «С куклой», «На сон грядущий». Педагог может дать послушать фрагмент последней, обращая внимание на разницу воплощения образа молитвы у П.И. Чайковского и М.П. Мусоргского. «Кот Матрос», «Поехал на палочке» — жанровые сценки, в основе которых двигательные образы. Формой работы с учениками в данном случае может быть обсуждение того, как композитор подчеркивает смысл высказываний ребенка, его эмоциональное состояние. В процессе осмысления и обсуждения происходит воспитание чувств через музыкальные впечатления.

Заключение. Закрепление материала (продолжительность — 10 минут). В заключительной части урока педагог кратко повторяет сведения о П. И Чайковском и М. П. Мусоргском и прослушанных произведениях. В качестве задания, развивающего образно-ассоциативное мышление, учитель спрашивает о впечатлениях, образах, возникавших при прослушивании музыки.

Основное задание данной части урока — музыкальная викторина, в которой учитель предлагает учащимся угадать несколько пьес из альбома П. И. Чайковского и цикла М. П. Мусоргского. Данная форма работы направлена на развитие музыкальной памяти учащихся.

В качестве домашнего задания ученикам предлагается нарисовать рисунки, передающие их впечатления от прослушанной музыки.

В результате проведённого исследования мы можем отметить, что фортепианные и вокальные циклы русских композиторов XIX века — «Детский альбом» П.И. Чайковского и «Детская» М.П. Мусоргского — могут быть активно использованы на школьных уроках музыки в Китае как полезный музыкально-дидактический материал для школьников младших и средних классов. Применение этого музыкального материала существенно расширяет кругозор учащихся не только в историческом и эстетическом, но и психологическом аспектах.

Педагогам рекомендуется тщательно продумывать комментарии к пьесам и вокальным номерам циклов, для того, чтобы у учащихся возникло верное представление о содержательной стороне произведений, историческом контексте, возникали образные параллели с родной культурой, даже — с собственным жизненным опытом.

Отдельная сторона педагогического процесса связана с усвоением музыкального языка русских композиторов — мелодики, ритма, тембральных особенностей музыки. В данном случае важно не форсировать процесс познания, выстроить диалог, обмен впечатлениями между учениками и педагогом, всячески поощрять желание детей выразить впечатления средствами языка иных искусств (живописи, пластики, танца). Формирование музыкального опыта восприятия музыки русских композиторов у китайских школьников — творческая задача, которая требует от педагога создания

специальных педагогических условий, стимулирующих интерес к познанию и пониманию русской музыки и русской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Головинский Г.Л., Сабинина М.Д. Модест Петрович Мусоргский. — М.: Музыка, 1998. — 729 с.
2. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 1997. — 509 с.
3. Кюи Ц.А. Избранные статьи / Ц. А. Кюи; сост., авт. вступительной ст. и примеч. И. Л. Гусин; Гос. научно-исследовательский ин-т театра и музыки. —Ленинград: Гос. музыкальное изд-во, 1952. — 690 с.
4. Ли Шимэй, Тагильцева Н. Г. Детская музыка в формировании слушательской культуры обучающихся в начальных школах Китая// Педагогическое образование в России. — 2024. — №1. — С. 65–69.
5. Мусоргский М. П. Письма / М. П. Мусоргский. — 2-е изд. Москва: Музыка, 1984. — 446 с.
6. Немировская И.А. Мусоргский как детский психолог // Проблемы музыкальной науки. — 2008. — № 2 (3). — С. 102—110.
7. Учебник для общеобразовательной школы: «Музыка» за 6 класс. Том 1./ Ред. Фей Ченкен, Ду Яншу. — Пекин: Народное образование, 2023. — 75 с.

REFERENCES

1. Golovinskij G.L., Sabinina M.D. Modest Petrovich Musorgskij. — M.: Muzyka, 1998. —729 p.
2. Zenkin K.V. Fortepiannaja miniatjura i puti muzykal'nogo romantizma / K. V. Zenkin. — M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 1997. — 509 p.
3. Kjui C.A. Izbrannye stat'i / C. A. Kjui; sost., avt. vstupitel'noj st. i primech. I. L. Gusin; Gos. nauchno-issledovatel'skij in-t teatra i muzyki. — Leningrad: Gos. muzykal'noe izd-vo, 1952. — 690 p.
4. Li Shimjej, Tagil'ceva N. G. Detskaja muzyka v formirovanii slushatel'skoj kul'tury obuchajushhihsja v nachal'nyh shkolah Kitaja // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. — 2024. — №1. — Pp. 65–69.
5. Musorgskij M. P. Pis'ma / M. P. Musorgskij. — 2-e izd. Moskva: Muzyka, 1984. — 446 p.
6. Nemirovskaja I.A. Musorgskij kak detskij psiholog // Problemy muzykal'noj nauki. — 2008. — № 2 (3). — Pp. 102–110.
7. Uchebnik dlya obshcheobrazovatel'noj shkoly: «Muzyka» za 6-j klass, tom 1/ Gl. red. Fej Chenken, Du Yunshou. — Pekin: Narodnoe obrazovanie, 2023. — 75 p.

Волкова Наталья Геннадьевна
доцент кафедры камерного ансамбля и квартет
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»
e-mail: 76volkov@gmail.com

Volkova Natalia G.
Associate Professor of the Department of Chamber Ensemble and Quartet
Gnessin Russian Academy of Music

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ № 1 АЛЕКСАНДРА ГРЕЧАНИНОВА: ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО РЕТРОСПЕКТИВИЗМА

Аннотация. В статье рассматривается Струнный квартет № 1 Александра Гречанинова в аспекте ретроспективистских тенденций времени. Цель работы – выявить и соотнести смысловые пласты художественного содержания раннего камерно-инструментального опуса композитора со стилевыми явлениями русской художественной культуры конца XIX века. Использование культурологического подхода и методов историко-стилевого анализа позволило определить место камерного опуса А. Гречанинова в художественном пространстве русской музыки, дать объективную оценку его идейно-образного содержания.

В результате исследования были определены признаки музыкального ретроспективизма: национальная характерность *«alla russa»*, мечтательный ретроспективизм дворянской усадьбы, онтология русского пейзажа. Их стилистическим выражением в музыкальном языке Квартета стали фольклорные корни тематизма, господство мелодизма, изысканная пластика танца, жизнеутверждающий тонус жанровых сцен, музыкальные аллюзии.

Ключевые слова: ретроспективизм, А. Гречанинов, Струнный квартет № 1, русская художественная культура конца XIX в.

STRING QUARTET NO. 1 BY ALEXANDER GRECHANINOV: THE EMBODIMENT OF THE TRADITIONS OF RUSSIAN RETROSPECTIVISM

Abstract. The article examines Alexander Grechaninov's String Quartet No. 1 in the context of retrospective trends of the time. The purpose of the work is to identify and correlate the semantic layers of the artistic content of the composer's early chamber-instrumental opus with the stylistic phenomena of Russian artistic culture of the late 19th century. The use of a cultural approach and methods of historical and stylistic analysis made it possible to determine the place of A. Grechaninov's chamber opus in the artistic space of Russian music and to give an objective assessment of its ideological and figurative content.

As a result of the research, the signs of musical retrospectivism were identified: the national character of «alla Russa», the dreamy retrospectivism of the noble estate, the ontology of the Russian landscape. Their stylistic expression in the musical language of the Quartet was the folklore roots of thematism, the dominance of melodism, the exquisite plasticity of dance, the life-affirming tone of genre scenes, and musical allusions.

Keywords: retrospectivism, A. Grechaninov, String Quartet No. 1, Russian art culture of the late 19th century.

Струнный квартет – особая область музыкального искусства. Рассуждая о роли камерного ансамбля в масштабах творчества отдельного композитора, исследователи чаще всего подчеркивают такие аспекты жанра, как его способность выполнять роль «творческой лаборатории» по поиску ведущей темы творчества, по линии языковых

экспериментов. Как пишет Л.Н. Раабен, «Камерно-инструментальная музыка предстает главным “полем действия”, на котором совершалось техническое перевооружение европейской музыки, столь активно протекавшее именно с 1890-х годов. Это техническое перевооружение стало едва ли не всеобщим процессом, проявившимся в творчестве композиторов разных стран» [1, с. 9].

Еще один взгляд на сочинения камерной музыки акцентирует такое их свойство, как дополняющий характер ведущих жанров композиторского творчества. Трудно не согласиться с наблюдениями Н.Л. Сокольвяк о струнном квартете как «спутнике крупномасштабных сочинений, камерного носителя их художественных идей» [2, с. 175]. Впрочем, оценка камерной музыки с обозначенной точки зрения имеет дискуссионный характер.

Б. Асафьев, «реабилитируя» камерные жанры, первым поставил вопрос о том, что эта область композиторского творчества не должна сравниваться с крупными жанрами, ее задача в другом: «При всей естественной склонности композиторов через камерное творчество идти к самоуглублению, к своего рода интроспекции и самопознанию, социальная ценность камерной музыки отнюдь не ничтожна, ибо нельзя определять эту ценность количеством слушателей, а можно и должно только интенсивностью художественного и эмоционального воздействия. В инструментальной камерной музыке, как высшей сфере сосредоточения музыкального, композитор добивается максимума воздействия (не внешнего) при строгой ограниченности средств» [3, с. 213].

Существует и другой подход в оценке камерно-инструментальной музыки. Этот аспект был обозначен в монографии Л.Н. Раабена, где, не исключая экспериментаторскую сущность рассматриваемого жанра, ученый развернул широкую стилевую панораму камерного инструментализма первой половины XX века. Найденный Л.Н. Раабеном историко-стилевой ракурс исследования оказался перспективным. Ученый подчеркивал, что «развитие камерно-инструментальной музыки было теснейшим образом связано с основными стилевыми направлениями эпохи, каждое из которых имело свои причины тяготения к сфере камерного инструментализма» [1, с. 5].

Обозначенный подход позволил ввести в научный оборот и, как следствие, в исполнительскую практику не только шедевры мирового искусства, но и опусы «второго порядка», значение которых определялось не столько открытиями в области музыкального языка и формы, сколько утверждением господствующих художественно-эстетических идей эпохи. К числу таких сочинений относиться Первый квартет А. Гречанинова. Цель работы – выявить образно-стилевую доминанту названного опуса, определить ее место в общем художественном контексте времени.

Квартет № 1 ор. 2 был написан А. Гречаниновым летом 1893 года во время путешествия по Волге. Опус посвящен супруге, Вере Гречаниновой, сопровождавшей композитора в этом плавании. Для молодого выпускника консерватории выбор камерного жанра был как нельзя более органичен. Он позволял ему найти способ личностного выражения чувств, и определить свое место среди многообразия стилевых направлений рубежной эпохи, а также утвердиться в эстетико-художественных приоритетах.

В сочинении ожидаемо чувствуется влияние эстетики петербургской композиторской школы с ее пролонгированием кучкистских традиций в части внимания к национальным образам и языку. Как известно, историзм, питавший искусство балакиревцев, в конце XIX – начале XX века приобрел новые очертания, которые в искусствоведении получили определение «неорусского стиля» – национально-романтического варианта модерна [см.: 4; 5]. Заметим, что в отличие от архитектуры и изобразительного творчества в 90-х годах XIX века музыкальное искусство делало первые

шаги в освоении неорусского стиля. Ретроспективистские тенденции, набиравшие силу в искусстве рубежа, проявились в воссоздании русского духа, атмосферы прошлых веков.

Репрезентация «преданий старины глубокой» по средствам воплощения отличалась от предыдущего этапа. Исторические картины передвижников сменили исторические картинки мирискусников. Смыл исторического события в них был заключен в случайности выхваченной детали, в логике камерного высказывания, где на первом месте была атмосфера, дух эпохи, нежели имперский пафос русской старины. В этом плане Первый квартет целиком отвечал запросам времени, неслучайно его художественные достоинства были отмечены премией Петербургского общества камерной музыки.

Несмотря на то, что это гречаниновское сочинение попало в русло обозначенных тенденций, в исследовательской литературе на сегодняшний день оно незаслуженно обойдено вниманием. В двух монографиях, посвященных жизни и творчеству композитора, о Первом квартете упоминается лишь вскользь [см.: 6; 7]. Немногим более развернутое представление о квартетах А. Гречанинова можно почерпнуть в главе Б. Асафьева «Камерно-инструментальная музыка» из книги «Русская музыка: XIX и начало XX века», в которой автор оценивает современное композиторское творчество с позиций традиций и новаторства, давая положительную оценку только тем сочинениям, которые отличает дух экспериментаторства [см.: 3]. Значение гречаниновского опуса в другом. Чтобы дать всестороннюю оценку этому произведению, поместим его в художественное пространство рубежной эпохи и рассмотрим в контексте общих тенденций искусства рубежного периода.

В сочинении Гречанинова отчетливо проявились мифопоэтические константы русского ретроспективизма, господствующего направления в искусстве конца XIX века. Это романтизация старины, явленной в образах родной земли, своей красотой противостоящей искушению чужбиной.

Квартет состоит из четырех частей:

1. Andante - Allegro non troppo.
2. Andante.
3. Scherzo. Presto
4. Finale. Andante - Vivace - Molto vivace e con brio - Meno mosso - Poco più mosso - Tempo I - Più animato - Tranquillo - Poco animato - Tempo I – Presto.

Первая часть рисует образ родной земли. Он собирается постепенно. Во вступлении экспонируются три темы. Открывает сочинение суровый четырехтактный зачин, который в своем унисонном изложении, в ключевых интонациях двух трихордов («g-e-d» и «h-e-d»), симметрично отраженных от тонального центра, в неспешном движении Andante задает эпический тон. Зачин прочно ассоциируется с широтой полей, безбрежной далью просторов родной земли. Как представляется, в простоте и лаконичности тематизма «alla russa» сказался опыт обработки народных песен – работа, которую композитор вел на протяжении всей своей жизни.

Второй мотивный тезис вступления – лирическая тема – раздвигает рамки квартового зачина. Отталкиваясь от него вначале, она расширяет свои границы до амбитуса лирической сексты, завершаясь виртуозными руладами скрипки. Наконец, третья тема, гибко извивающаяся в восходящем секвенционном движении секстолей, невольно заставляет вспомнить тему Влтавы Б. Сметаны, что в контексте плавания по Волге в период написания этого квартета представляется вполне закономерным. Итак, во вступлении экспонируется собирательный образ родины, неповторимый в своем лиро-эпическом очаровании, в детализации характера и тонкостях лирико-пейзажных жанровых зарисовок.

В экспозиции сонатной формы образы-тезисы вступления – богатырской силы, мягкой лирики и пейзажной темы великой русской реки – получают развитие. Трихордовый зачин эпической темы в главной партии приобретает действенный характер, созвучный развернувшейся картине молодецких игрищ. Сама структура симметричной трехчастности с варьированной репризой создает праздничную атмосферу силы и удали благодаря трехоктавному унисону скрипок и виолончели, поддерживаемых тремолирующим нагнетанием альта.

Лирический материал вступления становится интонационным источником для темы побочной партии, однако здесь эта лирика приобретает вполне отчетливый восточный колорит. Ее образно-содержательное начало, вне сомнения, берет истоки в мотивном тезаурусе петербургского ориентализма корсаковской школы, к числу которой принадлежал Гречанинов. Влияние «Шехеразады» ощущается как бы издалека, в нем нет прямого цитирования, скорее, чувствуется общий пластический образ восточного танца, лирическое изящество стилизации.

Тема построена в виде скрипичного дуэта. Легкое скольжение мелодии передано кокетливыми волнообразными покачиваниями закругленных мотивов на фоне пиццикато виолончели, мягкой внутритактовой синкопой, а также «играющими в догонялки» пассажами, имитационно переходящими от скрипок, к альту и виолончели. Убегающие гаммообразные построения, связанные с образом струящейся воды, плавно перетекают в тему заключительной партии.

Очарование красотой в русском модерне нередко имело негативные коннотации. Губительная сила красоты в музыкальном искусстве все чаще имела тесную связь с Востоком. Образы персидских красавиц, Кончаковны, Кащеевны, Шемахинской царицы с их губительными чарами многократно транслировались в оперной классике как до, так и после создания Первого квартета. Такой подход к «очарованию чужбиной» раскрывается в разработке первой части квартета. Несмотря на ее скромные размеры, образ героики становится главенствующим: тема главной партии проходит в увеличении на фоне скандируемого органного пункта, а побочная искажается, теряя свою грациозную танцевальность.

Реприза становится новым витком развития. В ней находят сближение второй элемент темы главной партии из середины ее трехчастной формы и тема побочной партии. Некоторую рыхлость сонатной разработки и репризы первой части квартета Гречанинова восполняет кода[9]. В ней утверждается образ национальной героики в духе русских былин.

Вторая часть (Andante), пожалуй, один из самых совершенных образцов возвышенной лирики композитора, решенной в образах «мечтательного ретроспективизма». Поэтизация душевного мира женских сердец ушедшего века в музыке нашла выражение в «генеральной интонации» колыбельной, в процессе развития модулирующей в романс. Песенная природа упоительно-мягкого тематизма с опорой на мотивный комплекс трихорда в кварте, как интонационного источника всего квартета, во второй части Andante (A tempo. Molto espressivo) достигает вершины чувственного напряжения.

На фоне трепетного биения триолей альта и первой скрипки, а также мягкого пиццикато виолончели в тональности молитвенного созерцания As-dur рождается возвышенная поэтическая тема. В ней сконцентрированы все возможные элементы лирического высказывания: диалогическая форма вопроса и ответа, секвенционное нагнетание, приводящее к эротически-чувственной интонации ниспадающей септимы, находящейся в «оковах» доминантового нонаккорда. На предельно тихой звучности

[9] Вероятно, эту рыхлость формы имел ввиду Б. Асафьев, отмечая в сочинении А. Гречанинова «тягу к романсным мелодиям и недостаток воли и способности к строительству органичной формы» [3, с.227].

аккомпанирующих голосов ее звучание очаровывает, словно тайна невысказанных слов. В ретроспективизме второй части квартета, как в фокусе, отразились и утончённый эротизм, и очаровательный сновиденчески-мечтательный образ красоты как некоего выдуманного прошлого.

Третья часть. Scherzo построена на противопоставлении двух образов. Первый (Presto) имеет сложившуюся традицию в русской музыке и связан с воплощением картины охоты. Второй (Moderato a tranquillo) ведет свое происхождение от импровизационных наигрышей жалейки с безраздельным господством фантазии вариантного развития темы. Опоэтизированный быт русской усадьбы в этой части квартета – суть возрождение и реставрация прошлого.

Четвертая часть. Finale своей многотемностью, логикой чередования контрастных эпизодов, напоминает финал «Шехеразады». Мелькание образов, чередой сменяющих друг друга, передает неукротимую энергию праздничного действа. В нем слились воспоминания о скачке Скерцо и эпическом сказе (образ главной партии Финала); о «мечтательном ретроспективизме» Второй части (образ побочной партии Финала).

Качественно новое образно-содержательное начало несет эпизод в разработке – миниатюрное фугато. Он являет собой образ богатырской силы, несколько неуклюжей в своих размашистых нисходящих септовых интонациях. Они подчеркнуты ремаркой pesante, от чего получают смысловой оттенок грубоватого юмора.

Кроме того, в Финале квартета Гречаниновым введена важная деталь. Это игра хронотопами. На протяжении части неоднократно происходит остановка движения, «отключение» времени действия, остановка на времени созерцания. Открывается часть словом от автора, выполняющего функцию певца-сказителя. Аналогичную роль выполняет раздел Piu Animato, останавливающий инерцию поступательного движения неудержимой массовой пляски перед последним проведением темы побочной партии и оттягивающей кульминационный зажигательный всплеск энергии коды.

Таким образом, идейно-художественное своеобразие Первого квартета заключено в идеализация прошлого, данного в его многоликих проявлениях. Среди них национальная характерность «alla russa», мечтательный ретроспективизм дворянской усадьбы, онтология русского пейзажа. Работа в духе ретроспективизма в музыкальном искусстве неизбежно смыкалась с явлениями эстетизма, которые в стилистике Квартета нашли выражение посредством опоры на фольклорные темы, господство мелодизма, на изысканную пластику танца и жизнеутверждающий тонус жанровых сцен охоты, а стилистические аллюзии стали своеобразной формой авторского пиетета перед русской музыкой предыдущего периода.

Подобно тому, как в архитектурных и живописных стилях конца XIX века господствовали пластичность объёмов и форм, тематика древнерусской архитектуры и романтизация дворянско-усадебной культуры, в музыкальном ретроспективизме обозначилась нацеленность на идеалы красоты и гармонии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америки: Исследование / Л. Н. Раабен. – Л.: Сов. Композитор. – 1986. – 197 с.
2. Сокольвяк Н. Л. Струнные квартеты in memoriam в отечественной музыке XX века / Н. Л. Сокольвяк // Издательство «Грамота». – № 7. – 2014. – Ч. 1 с. 175-177.
3. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX в. / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка. – Изд. 2-е. – 1979. – 324 с.

4. Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века / Е. И. Кириченко. – М.: Издательство «Галарт», ООО «Издательство АСТ-ЛТД». – 1997. – 432 с.
5. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д. В. Сарабьянов. – М.: Изд-во МГУ. – 1993. – 321 с.
6. Томпакова О. М. Певец русской темы. Александр Тихонович Гречанинов / О. М. Томпакова. – СПб.: Композитор, 2007. – 188 с.
7. Паисов Ю. И. Александр Гречанинов: жизнь и творчество / Ю. И. Паисов. – М.: Композитор. – 2004. – 599 с.

REFERENCES

1. Raaben, L. N. Chamber instrumental music of the first half of the 20th century: European and American countries / L. N. Raaben. – L.: Sov. Kompozitor. – 1986. – 197 p.
2. Sokol`vyak, N. L. String quartets in memoriam in Russian music of the twentieth century / N. L. Sokol`vyak // Izdatel`stvo «Gramota». – № 7. – 2014. – Ch. 1 p. 175-177.
3. Asaf`ev, B. V. Russian music. XIX and early XX centuries. / B. V. Asaf`ev. – L.: Muzy`ka. – Izd. 2-e. – 1979. – 324 p.
4. Kirichenko, E. I. Russian style. The search for the expression of national identity. Nationality and nationality. Traditions of ancient Russian and folk art in Russian art of the XVIII – early XX century / E. I. Kirichenko. – M.: Izdatel`stvo «Galart», OOO «Izdatel`stvo AST-LTD». – 1997. – 432 p.
5. Sarab`yanov, D. V. The history of Russian art of the late 19th – early 20th century / D. V. Sarab`yanov. – M.: Izd-vo MGU. – 1993. – 321 p.
6. Tompakova, O. M. Singer of the Russian theme. Alexander Tikhonovich Grechaninov / O. M. Tompakova. – SPb.: Kompozitor, 2007. – 188 p.
7. Paisov, Yu. I. Alexander Grechaninov: life and work / Yu. I. Paisov. – M.: Kompozitor. – 2004. – 599 p.

Сунь Юй
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 744543755@qq.com
Научный руководитель - С.А. Давыдова

Sun Yu
Postgraduate student
Department of Music Education and Upbringing
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University
Scientific supervisor - S.A. Davydova

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ОТЗВУКИ СЕВЕРА» Г. Г. ОКУНЕВА: ХУДОЖЕСТВЕННО-ИДЕЙНЫЕ КОНСТАНТЫ И ОСОБЕННОСТИ ПРЕЗЕНТАЦИИ КИТАЙСКОЙ АУДИТОРИИ

Аннотация. Личность советского композитора, педагога и просветителя Германа Григорьевича Окунева с каждым годом все больше и больше привлекает внимание соотечественников. Однако, китайским исполнителям и слушателям творчество композитора почти не известно, несмотря на его значительный вклад в отечественную музыкальную культуру.

Автор статьи обращается к фортепианному циклу «Отзвуки Севера», презентующему красоты северных пейзажей. Выбор произведения не случаен: данный опус знаменует творческий взлет композитора, вступившего в период зрелости. Его творческий почерк достиг совершенства, а музыкальный язык – технической сложности и уникальной самобытности. Вот почему цикл «Отзвуки Севера» Г. Г. Окунева обязательно должен войти в исполнительский репертуар китайских студентов. Однако, они могут столкнуться с некоторыми проблемами художественной интерпретации цикла. Предложенные автором методические рекомендации помогут справиться с обозначенной проблемой.

Ключевые слова: фортепианное наследие Г. Окунева, цикл «Отзвуки Севера», русская музыкальная культура, авторский стиль, методы презентации.

G.G. OKUNEV'S PIANO CYCLE “ECHOES OF THE NORTH”: IDEOLOGICAL, ARTISTIC CONSTANTS AND PECULIARITIES OF THEIR PRESENTATION IN A FOREIGN AUDIENCE

Annotation. The personality of the Soviet composer, teacher and educator Herman Grigorievich Okunev attracts the attention of his compatriots more and more every year. However, the composer's work is almost unknown to Chinese performers and listeners, despite his significant contribution to the national musical culture.

The author of the article refers to the piano cycle "Echoes of the North", which presents the beauty of the northern landscapes. The choice of the work is not accidental: this opus marks the creative rise of the composer, who entered the period of maturity. His creative style has reached perfection, and his musical language has reached technical complexity and unique originality. That is why the cycle "Echoes of the North" by G. G. Okunev must be included in the performing repertoire of Chinese students. However, they may encounter some problems

with artistic interpretation of the cycle. The methodological recommendations proposed by the author will help to cope with this problem.

Keywords: the piano legacy of G. Okunev, the cycle "Echoes of the North", Russian musical culture, author's style, presentation methods.

К сожалению, личность Германа Григорьевича Окунева (1931-1973) осталась малоизученной в научном сообществе, несмотря на возросший интерес к его творчеству в настоящее время. Его музыкальные сочинения, отмеченные богатством новаторских идей, до сих пор остаются в тени более известных имен, не получив должного внимания со стороны современных исполнителей. Соответственно, скрытые под покровом времени, редкие архивные записи и малоизвестные факты биографии ждут своего часа, чтобы пролить свет на творческий путь советского композитора.

Фортепианный цикл, имеющий поэтичное название «Отзвуки Севера», не стал исключением, несмотря на то, что представил своего автора в новом образе – блестящего интеллектуала и романтика. Его музыка транслирует чувства и эмоции, понятные большинству людей, но вместе с тем возвышает над бытием масштабностью замысла, космической энергией и философичностью образов. Премьера состоялась в 1967 году в малом зале Ленинградской консерватории в программе III фестиваля «Ленинградская музыкальная весна», за роялем был сам автор.

История создания музыкального сочинения связана с переменами в жизни и окружении композитора. В конце 1950-х годов Герман Григорьевич переехал в Киргизию. В этот период заметно активизировалась его просветительская и композиторская деятельность. Г. Г. Окунев писал тематические статьи, посвященные роли классической музыки в повседневной жизни; в местных журналах были опубликованы обработки киргизских мелодий Е. Муканбетова, таких как: «Пионер», «Да здравствует великая дружба», «Три кю», «Киргизские Акварели» и др.

Однако большую часть своего жизненного цикла композитор посвящал педагогической деятельности. Его учениками в Киргизии были воспитанники детских домов, к которым он относился как к собственным детям. Об этом свидетельствуют письма композитора (например, письмо к жене от 18 июня 1957 г). Многолетняя переписка с учениками, которые когда-то у него учились, говорит о многом. В каждом письме только искренний интерес, проявление внимания и заботы к своим воспитанникам: У. Аксултаеву (письма от 3 апреля 1960 г., из г. Грозного от 4 июля 1962 г. и 5 декабря 1972 г), А. Лузан (письмо от 20 марта 1960 г), В. Сапожникову (письма от 11 февраля 1961 г. и 19 ноября 1962 г.) и другим.

Как отмечает С. М. Сигитов, многие из его учеников признавались в том, что у Окуневых им было по-семейному тепло и комфортно. Атмосфера дома способствовала сближению педагога и его подопечных [3, с. 69]. В репертуар учебно-воспитательного процесса включались шедевры классической музыки и современной музыки, в том числе произведения М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича. Это привело к положительным результатам: среди известных учеников Окунева наиболее ярко выделяются фигуры У. А. Бексултанова и В. А. Сапожникова. Данный период жизни и творчества композитора был особенно насыщен и результативен[10].

Рассматриваемое произведение состоит из десяти программных пьес:

I – Andantino tranquillo;

II – Presto agitato;

[10] Более подробно данный период жизни и творчества Г. Г. Окунева представлен в книге советского музыковеда и пианиста С. М. Сигитова [3].

III – Allegretto;
IV – Andantino, rubato;
V – Andante con moto;
VI – Molto vivo;
VII – Vivo, molto rubato e capriccioso;
VIII – Moderato e dolce;
IX – Allegro con fuoco;
X – Andante maestoso e dolcissimo.

Автор избегает законченных, замкнутых форм, преодолевая логику номерного формата цикла. Все части объединяет богатство звуковой ткани, родство фактурных приемов и модальных перекличек.

Первая пьеса «Andantino tranquillo» погружает в состояние отчужденности от окружающего мира, концентрирует чувство одиночества. Создается ощущение, будто человек остался один на всем земном шаре. Характер образа подчеркивается звучанием квартовых флажолетов. Полиморфная звуковая материя, с первых тактов оберегающая восприятие от простого узнавания звуков, прибегает к тонкой увлекающей игре множественных образных ассоциаций: перед нами холодный, безмолвный, бескрайний Север.

Звуковое полотно пьесы «Presto agitato» соткано из *нетерпеливого* остинатного фона, где разгорается необъяснимый конфликт между силами света и тьмы среди величественных видов тайги. В «Allegretto» и мелодия, и аккомпанирующие вертикали как поэтичные *этюды* в квартах, над которыми господствует *благородная* ниспадающая октава. Её дополняют *неторопливые* квартовые вертикали, форшлаги с пленяющей слух *небрежностью*, и доносящиеся издали взволнованные *покачивания* малых секунд. Размеренные паузы, отчленяющие тихие возгласы в среднем регистре, способствуют *оцепенению* фактуры, *вторжение* в которую эмоциональной, хроматически прихотливой, но певучей фразы, возвращает к начальному состоянию рассредоточенного покоя.

Следующая часть цикла «Allegretto» представляет собой пейзажную зарисовку. Воображение *рисует* величественную картину, каждая деталь которой имеет значение: небо, затянутое серыми тучами, словно отражающее суровый характер этих мест; снег покрывает землю плотным белым ковром, искрящимся под редкими лучами зимнего холодного солнца; ветер, резкий и пронзительный, кружащий снежинки в воздухе, создавая причудливые узоры; на краю леса виднеются чёрные силуэты высоких сосен и елей. Здесь, в этом безлюдном краю, кажется, что время замедляется, а звуки отдаляются, становясь частью великой симфонии природы. Эффект звукоизобразительности создают: тесситурная имитация, двойной контрапункт колористических фраз, широкое применение фольклорно-речевых интонаций, подчеркиваемое подражанием звучанию сурдин и флажолетов [3, с. 175]. Подчеркнем выразительную роль нисходящих квартовых транспозиций.

В «Andantino, rubato» мелодия легкая, плавная, в спокойном движении. Сентиментальный характер пьесы вызывает ассоциации с ностальгией по ушедшим дням. Диатоническая *безыскусность* повествования «Andante con moto» дополняет музыкальный образ вечного величия Севера, неподвластного разрушению временем.

В «Molto vivo» композитор *изображает* вихри игривого, свободолюбивого ветра, о чем свидетельствуют *всклокоченные* триольные остинатные фигуры, неожиданные ***sf,*** создающие контрасты в бесконечной, непрекращающейся стихии нарастания звуковых потоков, выхватывая из мрака и хаоса новые звуковые ориентиры.

Следующие 3 пьесы («Vivo, molto rubato e capriccioso», «Moderato e dolce», «Allegro con fuoco») своеобразно раскрывают тему: *несокрушимость природной стихии и*

хрупкость человеческой судьбы. С. М. Сигитов отмечает «строгий и суровый колорит произведения связан с трагическим прошлым русского Севера, приводя отрывок из стихотворения Б. Козлова» [3, с. 175]. Завершается цикл «Andante maestoso e dolcissimo», *изображающим* сияние ночного неба. Мягкое ***pp***, создает особую таинственную атмосферу. Безмятежность темного времени суток подчеркивается плавными музыкальными линиями, дополняясь звучанием нижних регистров рояля.

Познакомившись с этим удивительным по красоте, глубине и оригинальности произведением, встает вопрос: как же представить фортепианный цикл «Отзвуки Севера» Г. Г. Окунева китайской студенческой аудитории в понятной и интересной форме? Раскрыть воспитательный и образовательный смысл, заложенный автором?

В последовательности пьес явно просматривается принцип усложнения учебно-воспитательных задач, направленных на развитие профессиональных навыков студентов-пианистов (например, чувствительность к различению высоты звуков, правильная педализация, необходимая для достижения предполагаемого звукового эффекта, улучшение навыков быстрого чтения нот, совершенствование фактурного слуха, освоение техники остинато и др.).

В постижении содержательной стороне музыкального произведения может помочь герменевтический метод, предложенный С. А. Давыдовой. Аналитическая мысль движется в следующем направлении: 1) характеристика музыкальные фактов (средства выразительности, жанр, форма), 2) выявление подтекста (интерпретация музыкальной семантики), 3) постижение контекста (рассмотрение произведения сквозь призму стилистических характеристик) [2, с. 104].

На наш взгляд возможен следующий сценарий занятия: удобно разместившимся студентам при выключенном свете (для создания атмосферы таинственности), предлагается прослушать аудиозапись одной из пьес фортепианного цикла «Отзвуки Севера» Г. Г.; после прослушивания, студенты обмениваются впечатлениями, задают вопросы. Преподаватель знакомит обучающихся с личностью композитора, особенностью творческого почерка и идейно-стилистическим константами творчества с помощью технологии *кейс-стади* и метода *ассоциаций*. Цикл, вдохновленный природными пейзажами Севера, вызывает определенные ассоциации в сознании слушателей. Известно, что созданию музыкального произведения способствовало знакомство композитора с советским художником Б. Н. Козловым, изобразившим красоты острова Кижи на одноименной картине [3, с. 98]. Далее, уже после окончания занятия, заинтересованные и вдохновленные студенты, получив нотный текст, приступают к самостоятельному разучиванию произведения (или его фрагмента). Следующее занятие будет посвящено герменевтическому анализу по вышеизложенной схеме.

В итоге студенты приходят к пониманию мироощущения и авторского стиля композитора, выявив в данном сочинении сочетание западных и восточных музыкальных традиций: «эскизная импровизационность изложения, метроритмическая гибкость, ладогармоническая изысканность приглушенных тембров смешиваются с нотками киргизских национальных мотивов, звучанием тремоло»; сюда же относится богатство ритмических фигур, относящихся к обеим музыкальным культурам – все это следует философскому осмыслению окружающего мира, как принято в азиатских религиозных концепциях [7, с. 120]. В качестве примера автором был приведен «Концерт для двух фортепиано» (1972).

На композиторский почерк Г.Г. Окунева также повлияли творческие стремления венгерского композитора Белы Бартока, касающиеся многогранного воспитания пианистов, ярко проиллюстрированные в сборнике «Микрокосмос». Первые 66 музыкальных сочинений «Микрокосмоса» книги I и II посвящены сыну композитора. Это

короткие упражнения, необходимые для развития техники отдельных пальцев обеих рук. В их основе лежат тональные и модальные гармонии, пентатонические лады, октатонические гаммы. Тома III и IV предъявляют более высокие технические требования к исполнительским навыкам музыкантов-исполнителей. Последние части учебно-методического пособия (V и VI) предназначены для профессиональных пианистов, то есть отличаются от предыдущих, например, тем, что имеют плотную полифоническую ткань, акцентируют внимание на *энергичные* синкопы, танцевальные ритмы, иногда содержат необычную метрическую структуру в размере 5/4 или 5/8, требуют совершенного владения обеими руками при игре на фортепиано.

В случае цикла «Отзвуки Севера» влияние Б. Бартока заключается в экономном расходовании средств музыкальной выразительности, их гармоничном соотношении в мелодии, а также в философском осмыслении времени и пространства (лирический герой одинок, останется наедине с жестокой и суровой природой Севера). Прослеживаются фольклорные элементы: диатонические лады, отсылающие к суровому, жесткому «нордическому» темпераменту.

В структуру учебных занятий, посвященных освоению других пьес цикла «Отзвуки Севера», рекомендуется внедрить практику рисования небольших картин. Например, можно изобразить ледяные просторы, глубокие озера или северное сияние. Подойдут и видеоматериалы, опубликованные на платформе «Youtube», презентующие прогулки по окраинам Кижи. В рамках составления целостной картины авторского почерка советского композитора, целесообразно обратиться к его другим произведениям, таким как незаконченный балет «Шинель» (1973), за основу которого была взята оригинальная история, созданная Н. В. Гоголем. Работа над произведением была продолжена учеником композитора – В. А. Сапожниковым. Композитором ярко подчеркнута важная социальная проблема: несправедливость судьбы «маленького человека». Произведение имеет большой художественный и воспитательный потенциал.

В презентации произведений Г. Г. Окунева во время обучающих семинаров значительную пользу принесут информационно-коммуникационные технологии, применение которых будет способствовать формированию эстетического вкуса, развитию критического мышления, становлению необходимых исполнительских качеств, как отмечают Т. П. Гордиенко, Л. П. Ильченко и М. Ю. Кучеренко [1, с. 57]. По мнению Е. А. Буркова, они неразрывно связаны с развитием музыкальной педагогики в современную эпоху, став популярными в период распространения глобальной пандемии COVID-19 [5, с. 66].

В первую очередь, к таковым относятся компьютерные программы, с соответствующим аппаратным обеспечением. Некоторые из них являются платными; остальная часть приложений бесплатна для скачивания и использования. Например, «VLC media player» или «Windows Media Player» предназначены для воспроизведения видео- и аудиоматериалов в любом формате: WAW, MP3 и MP4. Такие платформы, как «MuseScore» и «Sibelius», позволяют создавать и воспроизводить определенные композиции, а также отображают партитуру MIDI-файлов. При этом их интерфейс интуитивно понятен и не требует владения какими-либо специфическими знаниями.

Компьютерные технологии можно использовать при подаче нового материала, в процессе поиска информации или для воспроизведения аудио-, видеоматериалов в качестве наглядной демонстрации примеров, при оценивании теоретических знаний и практических навыков студентов в процессе использования онлайн-инструментов, при повторении и закреплении пройденного материала и др.

Например, для редактирования любых звуковых файлов может быть использована программа «Audacity», функционал которой не ограничивается лишь обрезанием,

вставкой и микшированием различных аудиодорожек; каждый пользователь также может убрать лишние шумы, изменить скорость и тон записи, обработать звучание голоса, делать тематические подкасты и многое другое [4, с. 26]. Примечательно и то, что студенты-музыканты могут работать вместе с преподавателем в одном файле в режиме реального времени. Аналогичные функции представлены в приложении «Cubase», которое предназначено для профессиональных пользователей.

Теоретические знания, которые необходимы китайским студентам для изучения идейно-художественных констант и творческого почерка композитора, могут быть поданы при помощи игровых ситуаций на таких сайтах, как *nsportal.ru* или *урок.рф*. Представляют интерес и другие инновационные решения, такие как драм-машина, «WebAudio», «Semi-Conductor» и др.

В процессе отработки исполнительских качеств пианистов (например, ритмическая память) преподаватели могут обратиться к использованию мобильных технологий, предназначенных для использования на всех портативных устройствах (планшетах, смартфонах). Так, приложение «Perfect Piano» позволяет научиться искусству игры на определенном инструменте без необходимости предварительного детального изучения основ музыкальной грамотности. Похожие функции представлены в бесплатных программах «Perfect Ear» и «Ear Master».

На практических занятиях предпочтительнее всего использовать цифровые синтезаторы «Yamaha», так как на рынке образовательных услуг представлено множество программ, совместимых как с конкретными моделями (например, «EZ-220 Page Turner»), так и с отдельными сериями (например, «Reface Soundmondo», «E3 Controller», «Electone Data Library»). А.А. Преодоляк, Ю.Ю. Тереньтев, Ю.В. Шульц приводят «Roland V-Synth» в качестве примера [6, с. 142]. Среди них выделяются такие инновационные предложения, как «Piano Diary» (в результате студенты могут записывать свои достижения в формате MIDI, а также делиться выступлениями с другими людьми) или «Digital Piano Controller», позволяющий использовать экран смартфона или планшета в качестве сенсорной панели управления. Аналогичный интерфейс представлен в мультиплатформенном приложении «Flowkey», которое доступно не только в версии для мобильных устройств, но и способно работать на персональных компьютерах. Оно предназначено как для начинающих, так и для продвинутых пианистов; этому способствует интерактивная система оценок.

К другим программам, которые могут быть использованы совместно с цифровыми синтезаторами на учебных занятиях, относятся инструменты, предназначенные для работы с электронными ударными установками (например, «DTX402 Touch», «DTX502 Touch», «DTX700 Touch», «DTX Multi-12 Touch», «Song Beats»).

Цифровой диктофон будет полезным инструментом, реализуемым при оценивании практических способностей студентов. С его помощью можно записывать как индивидуальные исполнения, так и ансамблевые выступления студентов, что позволяет детально анализировать их музыкальную выразительность. Благодаря полученным записям становится возможным процесс отработки сложных моментов, которые могут быть упущены во время живых выступлений. Кроме того, он позволяет фиксировать прогресс учащихся на протяжении всего образовательного процесса. Его можно использовать самостоятельно, в процессе самоподготовки, когда студентам необходимо скорректировать слабые стороны перед важным выступлением.

Подводя итоги, подчеркнем следующее.

1. Личность Г. Г. Окунева остается малоизвестной среди современных слушателей, однако, его творчество представляет большой интерес для китайских студентов. На примере его произведений можно познакомить обучающихся с особенностями интонационного языка русской музыки второй половины XX века, оригинальным

авторским стилем, в котором органично сочетается рациональное использование приемов музыкальной выразительности, и стремление к их гармоничному равновесию. Фортепианный цикл «Отзвуки Севера» является ярким тому подтверждением.

2. Преподаватель должен учитывать тот факт, что молодое поколение уверенно владеет соответствующими цифровыми компетенциями; их нужно активнее использовать в образовательном процессе. Комфортная образовательная среда, понятные формы и методы обучения могут существенно повысить мотивацию и увеличить эффективность обучения. Диверсификация учебно-воспитательного процесса путем внедрения разнообразных методик обучения не только позволяет получить новый опыт, но и положительно влияет на результаты обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордиенко Т.П., Ильченко Л.П., Кучеренко М.Ю. Исторические аспекты применения информационно-коммуникативных технологий в подготовке будущих учителей музыки // Проблемы современного педагогического образования. – 2022. – №76. – С. 55-59.
2. Давыдова С.А. Проблема герменевтического анализа детского репертуара (на примере цикла «Радуга» Г. Окунева) // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. научных трудов. – СПб.: Астерион, 2010. – Вып. 5. – С. 104-108.
3. Сигитов С. М. Герман Окунев. Лики творчества и времени / ред. И. А. Костенич. – Санкт-Петербург: Сударыня, 2006. – 312 с.
4. Шевченко Н.В., Белинова Н.В., Сухарева А.С. Образовательная ценность подкастов: дидактические свойства и технология создания // Проблемы современного педагогического образования. – 2020. – №66. – С. 24-27.
5. Бурков Е.А. Планшетные и мобильные технологии в музыкальном образовании: перспективы использования // Вестник Сибирского института бизнеса и информационных технологий. – 2014. – №4. – С. 62-67.
6. Предоляк А.А., Терентьев Ю.Ю., Шульц Ю.В. Практика работы на клавишных электронных инструментах в системе подготовки звукорежиссера // Проблемы современного педагогического образования. – 2023. – №79. – С. 140-143.
7. Сигитов С.М. Сокровенное искусство Габриеля Форе и творческие искания XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – №34. – С. 109-124.

REFERENCES

1. Gordienko T.P., Il'chenko L.P., Kucherenko M.Yu. Istoricheskie aspekty primeneniya informatsionno-kommunikativnykh tekhnologii v podgotovke budushchikh uchitelei muzyki // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya. – 2022. – №76. – Pp. 55-59.
2. Davydova S.A. Problema germenevticheskogo analiza detskogo repertuara (na primere tsikla «Raduga» G. Okuneva) // Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh: sb. nauchnykh trudov. – SPb.: Asterion, 2010. – Vyp. 5. – Pp. 104-108.
3. Sigitov S. M. German Okunev. Liki tvorchestva i vremeni / red. I. A. Kostenich. – Sankt-Peterburg: Sudarynya, 2006. – 312 p.
4. Shevchenko N.V., Belinova N.V., Sukhareva A.S. Obrazovatel'naya tsennost' podkastov: didakticheskie svoistva i tekhnologiya sozdaniya // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya. – 2020. – №66. – Pp. 24-27.
5. Burkov E.A. Planshetnye i mobil'nye tekhnologii v muzykal'nom obrazovanii: perspektivy ispol'zovaniya // Vestnik Sibirskogo instituta biznesa i informatsionnykh tekhnologii. – 2014. – №4. – Pp. 62-67.

6. Predolyak A.A., Terent'ev Yu.Yu., Shul'ts Yu.V. Praktika raboty na klavishnykh elektronnykh instrumentakh v sisteme podgotovki zvukorezhissera // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya. – 2023. – №79. – Pp. 140-143.
7. Sigitov S.M. Sokrovennoe iskusstvo Gabrielya Fore i tvorcheskie iskaniya KhKh veka // Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. – 2008. – №34. – Pp. 109-124.

Чупахин Сергей Анатольевич
доцент кафедры музыкального искусства,
факультета культуры и искусств
ФГАОУ ВО «Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского»
e-mail: tat.chupaxina@yandex.ru

Chupakhin Sergey A.
Associate Professor of the Department of Musical Arts,
Faculty of Culture and Arts
Omsk State University named after F.M. Dostoevsky

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ РУССКОЙ ДУХОВНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АНАТОЛИЯ КУСЯКОВА

Аннотация. Музыкальное наследие Анатолия Ивановича Кусякова – это настоящее уникальное явление в современной отечественной музыкальной культуре второй половины XX столетия. Выдающийся художник, автор крупных симфонических, вокальных и инструментальных произведений для народных инструментов поражает глубиной своего философского подхода к музыкальному творчеству. Музыка композитора отражает философские и социальные проблемы общества, в котором он жил и работал. Его произведения отличаются богатством чувств, а также разнообразием творческих идей. Они являются своеобразным мостом между традициями русской классической школы и музыкой ультрасовременной, в которых четко прослеживается ход времени. Предметом данного исследования является глубокое погружение в метафизическую составляющую музыкального творчества А.И. Кусякова. Наша цель не просто описать его музыку, но и проанализировать скрытые за музыкальными формами философские и духовные идеи, традиции русской духовности, воплощенные в его произведениях. Это предполагает анализ не только музыкального языка Кусякова, но и исследование его мироощущений, отраженных в музыке, выявление особенной художественной картины мира художника, сформированной на основе этих мироощущений. Для достижения этой цели необходимо было обратиться к целому ряду источников и методик: во-первых, провести детальный музыковедческий анализ его произведений, во-вторых, изучить биографические факты из жизни композитора, его интервью, статьи, документы, что позволило адекватно понять тот исторический контекст, в котором жил и творил композитор. В результате исследования представлена всесторонняя картина метафизической составляющей творчества художника, раскрывающая глубину его художественных замыслов. Автор статьи приходит к выводу, что музыкальное наследие А.И. Кусякова представляет собой бесценный опыт художника, который вносит новое понимание мира в жизнь и сознание современного российского человека. Этот опыт преобразует взаимоотношения между человеком и окружающим миром, стремясь к объединению, целостности и прямому контакту с миром. Он также ведет человека к гармоничной и самодостаточной духовной жизни. Думается, что изучение материалов работы поможет получить более полное представление о творчестве композитора Анатолия Кусякова, понять и оценить его существенный вклад в развитие отечественного музыкального искусства второй половины XX столетия. Статья приурочена к памятной дате – 80-летию со дня рождения А.И. Кусякова.

Ключевые слова: неоклассицизм, импрессионизм, неоромантизм, неофольклоризм, традиции и новаторство в музыке, гуманизм, русская духовность, фольклорные элементы, элементы музыкального языка, жанровость, симфоничность мышления.

THE ARTISTIC EMBODIMENT OF RUSSIAN SPIRITUALITY IN THE WORK OF ANATOLY KUSYAKOV

Annotation. Anatoly Ivanovich Kusyakov's musical legacy is a truly unique phenomenon in the modern Russian musical culture of the second half of the twentieth century. An outstanding artist, the author of major symphonic, vocal and instrumental works for folk instruments impresses with the depth of his philosophical approach to musical creativity. The composer's music reflects the philosophical and social problems of the society in which he lived and worked. His works are distinguished by the richness and depth of feelings, as well as a variety of creative ideas. They are a kind of bridge between the traditions of the Russian classical school and ultramodern music, in which the passage of time is clearly traced. The subject of this research is a deep immersion into the metaphysical component of A.I. Kusyakov's musical creativity. Our goal is not just to describe his music, but also to analyze the philosophical and spiritual ideas hidden behind musical forms, as well as the traditions of Russian spirituality embodied in his works. This involves analyzing not only Kusyakov's musical language, but also the study of his worldviews reflected in music, revealing a special artistic picture of the artist's world, formed on the basis of these worldviews. To achieve this goal, it was necessary to turn to a number of sources and methods: first, to conduct a detailed musicological analysis of his works, and secondly, to study the biographical facts from the composer's life, his interviews, articles, and documents, which made it possible to adequately understand the historical context in which the composer lived and worked. As a result of the research, a comprehensive picture of the metaphysical component of the artist's work is presented, revealing the depth of his artistic intentions. The author of the article comes to the conclusion that A.I. Kusyakov's musical legacy is an invaluable experience of the artist, who brings a new understanding of the world into the life and consciousness of modern Russian people. This experience transforms the relationship between a person and the world around them, striving for unity, integrity and direct contact with the world. It also leads a person to a harmonious and self-sufficient spiritual life. I think that studying the materials of the work will help to get a better understanding of the work of composer Anatoly Kusyakov, to understand and appreciate his significant contribution to the development of Russian musical art in the second half of the twentieth century. The article is dedicated to the memorable date – the 80th anniversary of the birth of A.I. Kusyakov.

Keywords: neoclassicism, impressionism, neo-Romanticism, neo-folklore, traditions and innovation in music, humanism, Russian spirituality, folklore elements, elements of musical language, genre, symphonic thinking.

В 2025 году баянный мир будет праздновать юбилей самобытного и талантливого отечественного композитора А.И. Кусякова, которому исполнилось бы 80 лет. Анатолий Иванович Кусяков является важным символом отечественной культуры XX века, благодаря своей способности к универсальному художественному мышлению.

Краткая справка из биографии. **Анатолий Иванович Кусяков** – (1945-2007) валторнист, композитор, педагог, народный артист России (2005), Лауреат Почетной Премии ЮНЕСКО CIA «За выдающийся вклад в международное аккордеонное движение», Лауреат премии Союза композиторов России им. Д.Д. Шостаковича, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, ректор Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (1981–1988), Член Союза композиторов СССР [3].

Композитор написал около 80 крупномасштабных музыкальных произведений в симфоническом ключе, включая оперы, оратории, кантаты, симфонии, концерты, вокальные циклы, музыку для театральных постановок.

Печать могучего, яркого и своеобразного таланта в большей или меньшей степени лежит на всех его произведениях. Актуальность статьи предопределена стремлением в творчестве современного классика – А.И. Кусякова выявить традиции художественного воплощения русской духовности. Важно уточнить, что под «русской духовностью» мы имеем в виду способы выражения и подтверждения такого взгляда на жизнь, который основывается на постоянном стремлении к моральным и этическим ценностям. Это мировоззрение ориентировано на добрые намерения и действия во благо. Русская национальная духовность, на наш взгляд, тесно связана с концепциями и темами, отражающими уникальное состояние души и особое стремление к жизни. В этом контексте индивидуализм, проявляющийся в различных формах, может оказаться разрушительным как для самого человека, так и для его окружения.

Кусяков, как философски мыслящий человек, стремился выразить свои идеи о развитии музыкальных образов и форм через последовательно логические концепции неоромантизма. Отсюда его симфонизм в музыке любого жанра, в котором бы он не работал, можно рассматривать, как попытку показать основные принципы его художественно-философского мышления романтика. Его концепция романтизма основана на выделении определяющих признаков, которые дает исследователь А.Н. Соколов в статье «К спорам о романтизме»: «интуитивное познание» действительности (У.Р.Фохт), «фантазия» (Г. Геттнер), «самоценность человеческого характера» (И.Ф. Волков), «мечта» (Б.С.Мейлах), «утверждение идеала» (Н.К.Гей) [9].

Философские размышления и стремление к истине Кусякова стали основой его богатого внутреннего мира, который вдохновлял его на создание необходимых поэтическо-философских аллюзий. Постоянному интересу художника к этическим проблемам, а также развитию его склонности к философским размышлениям об искусстве способствовало обращение к Ф.В.Й. Шеллингу. Изучая творчество А.И. Кусякова, мы находим некие параллели во взглядах композитора с романтической философией творческого акта немецкого философа, который утверждает, «…что искусство следует рассматривать с точки зрения того, как Я может осознавать первоначальную гармонию между объективным и субъективным, т. е. с точки зрения того, как совершается «самосозерцание духа». Последнее, по мнению Шеллинга, возможно лишь в созерцании произведений искусства. И далее: «Произведение искусства, – рассуждает Ф. Шеллинг, – является продуктом гения. Творческая деятельность свободна и в то же время подчинена принуждению, сознательна и бессознательна, преднамеренна и импульсивна ... Искусство, как и природа, есть нечто целостное. Все виды, роды и жанры искусства внутренне связаны, составляют единое целое, ибо они с разных сторон и своими средствами воспроизводят абсолютное» [13].

«Гений не подчиняется правилам, но творит их!» – эта мысль И. Канта [6] твердо была усвоена Кусяковым в начале творческого пути, начиная с 60-х годов XX столетия.

Приведем слова самого композитора, сказанные в одном из интервью: «Романтизм многолик, вездесущ и является одной из фундаментальных «религий» музыкального искусства… Романтизм как система прошлых веков ушел, но вот романтическое осталось. Человечество явно не желает расставаться с красивым, эстетическим и эмоциональным искусством. И это не просто привычка – это потребность. Мозг человека на протяжении многих тысячелетий развивался под эгидой старого, понимал и принимал этот путь. Сердце же человека оставалось неизменным. Сердце страдающего человека, который стремится в искусстве найти разрядку и отдохновение, возможность духовного роста и

возможность укрыться от жесткого урбанистического мира… Весь XX век академическое искусство шло по пути дегуманизации, старалось все меньше и меньше говорить с человеком о человеке и тем самым разрушило гармонию ума и души. Сила романтической традиции – в непознаваемости, вере, мечте и надежде. Отказываясь от нее, мы лишаем ее вселенской сущности, освобождаем место массовой культуре, ширпотребу, тому, что, в конечном счете, зомбирует человека и лишает его общения с высоким… Романтизм сегодня приобретает совсем иные черты в средствах музыкальной выразительности, форме, образах» [7].

Блестящая композиторская школа, которую прошел Кусяков в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1972-1974) под руководством Сергея Артемьевича Баласаняна, утвердила такого глубокого и тонкого музыканта с чарующим сердцем, расширила знания молодого композитора и укрепила его в горячей любви к русской поэзии и русской классической музыке. Поскольку самой природой он словно был «вылеплен» огромным музыкантом, сила творческого вдохновения которого безраздельно покоряла всех, кто был знаком с ним и его творчеством. Надо отметить, что Кусяков имел много редких качеств, порою кажущихся даже полярно противоположными, сочетая в себе индивидуальность. Его музыке присущ необычный – почти «демонический» – эмоциональный размах, умение доводить бурные вспышки темпераментности в выражении чувств до предельного накала. Вместе с тем в кусяковской музыке мы постоянно ощущаем глубокий и тонкий интеллект художника-мыслителя. Ему одинаково близки и высокая героика, и проникновенный лиризм. Справедливо и точно высказался о композиторе известный российский балалаечник А.С. Данилов: «Музыка Кусякова лиричная, в современной гармонической «упаковке», во всех сочинениях присутствует философское созерцание мира «с высоты неба» [2].

Богатейшее наследие русской музыкальной культуры неразрывно связано с глубокими певческими традициями, которые фундаментально повлияли на формирование и эволюцию русской профессионально композиторской школы. Вокальные жанры всегда были в центре внимания русских композиторов, а особое внимание уделялось жанру камерно-вокального цикла. Интерес к этому жанру со стороны исследователей объясняется тем, что музыкальная теория следует за практикой, и камерно-вокальный цикл является важным объектом для изучения общих процессов развития русской вокальной музыки.

Камерно-вокальные циклы в творчестве донского композитора Кусякова – одна из главных линий художественного творчества регионального автора. По словам М.Н. Боровинской: «Возможно, это связано со спецификой Донского края – наличием развитой казачьей певческой культуры, оказывающей влияние на профессиональную музыку, с одной стороны, и многонациональным составом населения, сохраняющим свои песенные музыкальные традиции – с другой» [1].

Великолепный знаток всех сокровищ русской музыки, народно-песенного фольклора Донской земли, Кусяков воплотил в лучших симфонических полотнах и кантатах, камерных произведениях высокие гражданские и поэтические чувства и мысли сына Родины. Отсюда, от бесконечного богатства мелодического начала в музыке композитора и любви его к казачьей песне, пришло богатство его музыкальной, кусяковской речи, особая поэтическая простота и красота его образов, бесподобная ритмика (музыкальные примеры: Соната для баяна №2, 1-ая часть, 2-ая часть; Вокальный цикл «Уголки сердца» на стихи Анны Ахматовой; Сюита «Зимние зарисовки» 1-ая часть – «Узоры на стекле», 5-ая часть «Былина»).

Симфоничность мышления А. Кусякова в вокальном цикле «Памяти Аполлинера» отмечается в статье А.М. Цукера. В ней же рассматриваются особенности вокального

цикла «Уголки сердца» композитора, в котором, «…ощущаются черты русского национального склада в характере вокального интонирования, намечается углубление лирико-психологического подтекста» [11]. Название вокального цикла Ахматовой «Уголки сердца» имеет особое значение для художника. С этого момента исследование «уголков сердца» станет ключевым элементом его произведений, а искренность и исповедальность – основополагающими признаками всего его творчества.

В вокальном цикле «Памяти Аполлинера» для тенора, сопрано и фортепиано лирико-драматическая сфера вошла в более широкий тематический спектр. Личность с ее внутренними коллизиями столкнулась со злом и жестокостью окружающего мира, ужасами войны, ее беспощадной разрушительной силой. Любовь и смерть, мир чувств и мир социальных потрясений стали для Кусякова двумя образными полюсами (двоемирием: добро-зло, жизнь и смерть, любовь и ненависть, мир-антимир) главным конфликтом, связав его творчество с традициями его предшественников: П.И. Чайковского и С.В.Рахманинова, Г. Малера и Д.Д. Шостаковича. «Ему становится тесно в рамках камерного лирико-драматического жанра, – отмечает А.М. Цукер, – постепенно его со всей очевидностью влечет к жанрам драматически сложным, дающим простор для художественно-философских обобщений» [11, с.82].

Музыкальная составляющая художественного мира композитора поражает неповторимостью индивидуальных завоеваний. Новаторские стилевые трактовки художника представлены в Оратории; трех кантатах; четырех симфонических поэмах; двух симфониях; Камерной симфонии, Концерте для домры, фортепиано, струнных и ударных инструментов; Концерте-симфонии для скрипки с оркестром; Лирической сюите для ансамбля «Калинка», Донской праздничной увертюре; Концерте для баяна с камерным оркестром; Концерте для балалайки с оркестром; Пяти испанских картинах для флейты и баяна; Сюитах: «Осенние пейзажи», «Зимние узоры», «Весенние картины», «Лики уходящего времени», а также «Прощаниях», «Трех миниатюрах», «Партите для баяна», «Дивертисменте», семи сонатах для баяна, трех сонатах для балалайки и фортепиано; вокальном цикле «Уголки сердца» на стихи Анны Ахматовой; вокальном цикле «Памяти Аполлинера (второе название произведения «Поэма о любви и смерти»).

Особую известность в музыкальном мире принесли А.И. Кусякову сочинения для баяна и балалайки. Будучи крупнейшим симфонистом XX –го столетия в отечественной музыке, композитор особенно выделял баян, именно он был его любимым инструментом, ему посвящены многочисленные страницы его творчества. Отсюда основными жанрами в творчестве художника стали сюиты и сонаты для баяна, так полюбившиеся баянистами и аккордеонистами всего мира, которые наиболее полно выразили его уникальный композиторский дар. В своих высказываниях А.М. Цукер отмечает, что «баянное творчество на определенном этапе стало своеобразной сферой «сублимации» его незаурядного творческого дарования, и позволило произведениям для баяна выйти за рамки музыки, пусть и архипопулярной, но «для своих», стать просто большой, настоящей Музыкой» [11, с.85]. В них наблюдается симфоничность с ее многоплановостью и многоликостью образов, подлинный размах философской мысли художника**.** Просматривается новаторское отношение к тембру, тенденция расширения тембровой палитры и границ тембрового мышления.

В своих композиторских изысканиях Кусяков представляет нам баян как живой организм, как оркестр. Он хорошо чувствует инструмент. Здесь, несомненно, сказалось его многолетнее общение с Вяч.А. Семеновым (баянистом, композитором, Народным артистом Российской Федерации) и Ю.В. Шишкиным (одним из лучших баянистов современности, лауреатом Международных конкурсов, профессором Шанхайской

консерватории), которые во многом помогли композитору в выявлении возможностей мехо-духового инструмента (баян, аккордеон).

Как одарённый симфонист с уникальным восприятием тембра, он перенес методы симфонического композиционного развития и адаптировал их для создания крупных циклических произведений для баяна и аккордеона. Порой названия этих произведений превратились в особые коды, тайные шифры, которые указывают на направление будущих размышлений слушателя и исполнителя: Соната №2 «Мстительная ясность созвучий», Соната №5 «Монолог о вечности», Соната №6 «Витражи и клети собора Апостола Павла в Мюнстере», Соната №7 «Misterium», Сюиты: «Прощания», «Времена года-времена жизни», «Лики уходящего времени. Композитор, рассуждая о баяне, считал, что он может звучать и как орган, и как шотландская волынка и даже как современный синтезатор. В этом вопросе ему вторит ростовский музыковед-исследователь В.П. Посиделов: «Без всякой микропроцессорной, электронной техники, музыканты-баянисты могут эмитировать шум ветра и вьюги…» [8].

Рассмотрим на примере интерпретативного анализа элементы музыкальной ткани произведений для баяна Кусякова. Известно, что существует два типа элементов – фактурообразующие и тематически значимые – различные по «музыкальным» функциям. Фактурообразующие элементы – это результат разъединения композитором единой фактуры или гармонического комплекса на составные части. Они, как правило, играют огромную роль в создании звукового пространства (подобные композиторские приемы мы встречаем в творчестве И.Ф. Стравинского, С. А. Губайдулиной, Вл.А. Золотарёва, А.Б. Журбина). Что же касается тематических элементов, то именно они выступают в качестве «актеров», послушно выполняющих волю режиссера (композитора).

Тематические элементы в музыке Кусякова образуют три группы, отличающиеся по методу работы с ними композитора: 1). индивидуализированные интонационные комплексы собственного авторского сочинения; 2). ритмо-гармонические комплексы (например, аккорды-кластеры); 3). построения, имеющие фольклорные прототипы и составляющие основной материал анализируемых произведений (подобные традиции письма мы встречаем в творчестве М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, С.С. Прокофьева А.Г. Шнитке).

В Сонате №6 «Витражи и клети собора Апостола Павла в Мюнстере» мы можем наблюдать игру, посвященную великим музыкальным эпохам, где в музыке сочетаются два контрастных элемента: готическая модель и ультрасовременный музыкальный язык. Аналогичные примеры композиторского подхода встречаются в неоклассицизме, в живой традиции творческих лабораторий П. Хиндемита и И.Ф. Стравинского.

Обращение Кусякова к фольклору Донского края связано со стремлением преодолеть психологизм романтического плана. Фольклор его интересовал, прежде всего, как вид канонического искусства, дающий колоссальную возможность творческой свободы внутри «строгих правил» и условностей. Что отбирает композитор из этих «строгих правил»? Во-первых, особые ладовые модели архаических пластов фольклора. Отсутствие строгой иерархии звуков дает возможность свободного комбинирования внутри попевок. Таким образом, мы сталкиваемся с обилием попевочных вариантов и их модификаций в Сонате №2 для баяна; Сонате №4 для баяна, сюитах: «Зимние зарисовки», «Лики уходящего времени»).

Во-вторых, широкое использование вариантной техники – как следствие особого понимания музыкального процесса, связанного не с развитием, а с развертыванием, процесса постоянно незамкнутого, цикличного, что существенно повышает «эвристический потенциал» музыкальных композиций автора (музыкальные примеры: Концерт для баяна струнных, клавишных и ударных инструментов; Сюиты: «Времена

года-времена жизни», «Лики уходящего времени»). Создание фольклорных моделей Кусякова связано как с закономерностями языка Донского фольклора, так и со спецификой музыкальной лексики, особенностями народного интонирования.

В-третьих, А. Кусяков использует фольклорные элементы для создания произведений с ярко выраженными жанровыми характеристиками и программностью и театральностью. Например, он включает в свои сочинения жанровые сценки и зарисовки, такие как «Посиделки», «Былина», «Тройка», «Праздничная» (из цикла «Зимние зарисовки»), «Вечерок» (из цикла «Осенние пейзажи»), а также пьесы, в которых происходит глубокая трансформация песенных и инструментальных жанров, например, «Листопад» и «Танец ветра» (из цикла «Осенние пейзажи») или «Весенние голоса» (из цикла «Весенние картины»). В этих инструментальных опусах художник удивительно точно передает атмосферу повседневной народной жизни с помощью ярких, характерных и самобытных музыкальных образов.

В музыке Кусякова мы отчетливо находим черты неофольклоризма. Вот, что по этому поводу пишет А.А. Михайлова: «Создавая мелодии определенного фольклорного жанра, композитор не стремится к интонационной усложненности и нагромажденности фактуры. Напротив, все темы в своей основе диатоничны. Однако для А. Кусякова определяющим свойством при создании фольклорной образной направленности выступает переменность и внутренняя многосоставность, характерная для ладов русской народной песенности. Одним из ярких и показательных образцов данной тенденции является пьеса «Былина» – часть из сюиты для баяна «Зимние зарисовки». При этом автор не цитирует аутентичный фольклорный материал (мы уже отмечали, что это – его принципиальная творческая установка), но фольклорный характер имеет сама форма напева с парнопериодической структурой, типичной для русской манеры» [5]. «Известно, что Донская казачья песня имеет большое количество жанров. Основными направлениями являются: былинные, походные, исторические, плясовые, свадебные, лирические. По исполнению казачьи песни делятся на акапелла, многоголосье и в музыкальном сопровождении (бубен, баян, трубы)» [4].

Из выше сказанного следует что, уникальные музыкальные идеи композитора проявились благодаря использованию различных жанров и стилей Донского фольклора. Кусяков на протяжении своего творческого пути бережно относился к народным традициям, их развитию в современных условиях, способствуя духовно-нравственному воспитанию будущего поколения, сохранению и развитию культурных ценностей, укреплению единства нашей страны.

Обратимся к художнической позиции композитора и отношения к жизни. «Я стремился, – рассуждает А.И. Кусяков, – в своих сочинениях выразить современным языком то, что мне под силу и что отвечает моим художественным устремлениям… Для меня процесс сочинения очень ответственная работа. Еще С.А. Баласанян меня учил: «Сочинение должно быть выстрадано». Выстрадано, но не вымучено! Быстро, «наскоком» написанные произведения считаю легковесными и незаслуживающими успеха. Не верьте автору выдающегося сочинения, что он писал его за неделю. Как говорится, лучшая импровизация – это колоссальный труд. Истинное искусство всегда элитарно… [7].

Процитируем высказывания его современницы И.М. Шабуновой: «Влияние авангардных течений испытывал на себе каждый композитор второй половины XX века, иногда жертвуя сочинениями ради освоения той или иной техники композиции. В противовес этому Кусякову удается, сохраняя независимость в творчестве, прокладывать собственный путь. Мощным стимулом становится ощущаемый им резкий «диссонанс» между предназначением *Музыки* и окружающей ее довольно пестрой звуковой средой, который надо привести к «гармонии»… Неодолимое тяготение к преодолению пестроты

ради совершенства оказывается решающим фактором в самораскрытии индивидуальности композитора [12, с. 411].

Еще одно суждение композитора о совести художника и его долге перед учениками, взятое из интервью: «Считаю, что педагог по композиции – жертвенная профессия. Он вынужден делиться идеями, своими кровными, иначе не получается. А идей на поверку не так-то и много. Однажды почувствуешь, что отдал все! Благородно, но неумно…» [10, с.74].

Путь, проделанный этим талантливым композитором, позволяет выделить основные характеристики его творчества: тяготение к философскому осмыслению окружающей действительности и вечным ценностям, тонкое восприятие красоты природы и болезненное ощущение несовершенства человеческого мира, глубокий психологизм и изысканный лиризм в воплощении и передаче любого художественного явления. Удивительное сочетание бытийственности и трансцендентности, ощущение одновременного присутствия «здесь» и «там», сиюминутности и вечности в их неизменном антагонизме и неразрывной связи – подобное присутствует практически в каждом его произведении. Не всем дано слышать Время, а он его слышал и понимал…

На страницах своего творчества композитор обращается к вечным темам бытия, исследуя вопросы жизни и смерти, смысла и места человека во Вселенной. Не философия смерти, а философия жизни побеждает в его творениях. Отсюда его музыкальные тексты пронизаны таким глубоким осмыслением окружающего мира, в котором он видит не только красоту природы, но и остро ощущает хрупкость и несовершенство человеческой цивилизации, ее уязвимость и противоречивость, склонность к саморазрушению.

В его музыке слышится отголосок трагического осознания конечности бытия, контрастирующего с бесконечностью Космоса. Эта двойственность, постоянное напряжение между земным и небесным, между суетой и вечностью является ключевой темой его музыкальных опусов (музыкальные иллюстрации: Соната №6 для баяна; Дивертисмент; Партита для баяна; Соната №5 для баяна, вокальный цикл «Памяти Аполлинера»; «Данко» –симфоническая поэма для большого симфонического оркестра; «Для трех миллиардов хоров» – оратория для большого симфонического оркестра, хоров и драматических актеров; «Вечный ветер» – кантата для солиста, хора, симфонического оркестра на стихи В.Татаринова; «Восхождение» – симфоническая поэма для большого симфонического оркестра; «Без счастья и воли» – кантата для солиста, хора и симфонического оркестра на стихи Н. Некрасова).

Отсюда все его произведения – это не просто мелодические опусы, а сложные философские трактаты. Композитору мастерски удалось передать все противоречия, используя и сложный гармонический язык, и замысловатые ритмоформулы, которые возносят нас к трансцендентному опыту, то резко опускают в реальный мир с его житейскими проблемами и перипетиями.

Его лиризм – это не сентиментальность, а глубокий психологизм, позволяющий проникнуть в самые потаенные уголки человеческой души. Как тонкий психолог, он использует музыку в качестве инструмента для исследования внутреннего мира человека, его чувств, переживаний, сомнений, поиска смысла жизни. Слушая лирические страницы его музыки можно пережить, целую гамму чувств, эмоций – от нежной грусти и меланхолии, до взрывной радости и триумфа. При этом композитор никогда не навязывает своего мнения и видения слушателю, а предоставляет ему пространство для собственных размышлений и интерпретаций, для собственного раскрытия себя – пожалуй, это главная черта характера его как художника и как человека,

В его творчестве можно обнаружить влияние различных школ и направлений, но это влияние переплавлено в уникальный стиль, который настолько разнообразен, что не вмещается в рамки какого-либо жанра.

По словам Е.В. Показанник: «Последний, медитативный период его творчества отмечен сочетанием романтизма и полистилистических экспериментов, что позволяет открыть своеобразие творческого мира и, одновременно, компенсировать усложнение языка поздних сочинений… [7, с.93].

Его музыка сочетает в себе элементы классицизма, романтизма, импрессионизма и неофольклоризма, создавая нечто совершенно новое и индивидуальное. Возможно, в будущем его стиль будет назван его именем, как отражение его оригинального и неповторимого видения и понимания мира.

Знакомство с его произведениями – это не просто эстетическое наслаждение, а настоящее философское путешествие, в ходе которого чуткий слушатель может заново открыть свои представления о жизни, смерти, месте человека в бескрайнем Космосе.

Таким образом, мы пришли к выводу, что творчество А.И. Кусякова, наполненное гуманизмом и глубоким смыслом, имеет огромное значение для развития и объединения славянской культуры с европейскими и мировыми художественными тенденциями, особенно в области баяна и народных инструментов.

Музыка Кусякова обладает удивительной глубиной и удивительной атмосферой, представляя собой звуки будущего, которые отражают дух нового времени и звучат как дыхание грядущего века.

А.И. Кусяков с полным основанием является одним из самых выдающихся отечественных композиторов в истории баянной музыки в России. Его творчество оказало колоссальное влияние на современную отечественную музыкальную культуру, благодаря масштабу и глубине эмоционального содержания его произведений. Это влияние ощущается как в современном восприятии всего мирового музыкального сообщества, особенно включая представителей мехо-духовых гармоник и исполнителей на народных щипковых инструментах.

Его музыка – это вечное наследие, способное переживать поколения, и вдохновлять будущих композиторов и инструменталистов к покорению новых вершин!

ЛИТЕРАТУРА

1. Боровинская М.Н. Камерно-вокальный цикл в творчестве донских композиторов в свете современной теории жанра: автореф. дис. …канд. искусствоведения. – Ростов-на Дону, 2012. – 24с.
2. Данилов А.С. Мы еще не доросли до высоты его музыки… // Анатолий Кусяков: времена жизни: сб. ст. и матер. / Ред.-сост. Е.В. Показанник. – Ростов-н/Д: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова, 2008. – 448 с.
3. Кусяков А.И. Истинное искусство всегда элитарно…Интервью с Е.В. Показанник // Анатолий Кусяков: времена жизни: сб. ст. и матер. / Ред.-сост. Е. В. Показанник. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2008. – 448с.
4. Листопадов А.М. «Сборник казачьих песен». // Вестник этномузыколога. [Электронный ресурс]. Режим доступа: thelib.net›1812891-pesni-donskih-kazakov-tom-… (дата обращения: 18.01.2025).
5. Михайлова А.А. Неофольклоризм в музыке для баяна А. Кусякова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vuzdoc.ru/171499/kultura/neofolklorizm_muzyke_bayana (дата обращения: 19.01.2025).

6. Пилюгина С. В. Романтизм: Философско-эстетическая картина мира. – Альманах современной науки и образования Тамбов: Грамота, 2007 № 3 (3): в 3-х ч. Ч. I. С. 191-194. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.gramota.net/materials/1/2007/3-1/80.html (дата обращения: 14.01.2025).
7. Показанник Е.В. Музыкальные миры Анатолия Кусякова. // Анатолий Кусяков: времена жизни: сб. ст. и матер. / Ред.-сост. Е.В. Показанник. – Ростов-н/Д: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова, 2008. – 448 с.
8. Посиделов В.П. Увертюра длиною в 60 лет. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: posidelov.livejournal.com›8708.html (дата обращения: 18.01.2025).
9. Соколов А.Н. К спорам о романтизме // Вопросы литературы. – 1963 – № 7. – С.118-137. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: voplit.ru›issue/1963-7/ дата обращения: 13.01.2025).
10. Толстенко Г. Я горд за своего учителя! // Анатолий Кусяков: времена жизни: сб. ст. и матер. / Ред.-сост. Е.В. Показанник. – Ростов-н/Д: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова, 2008. – 448 с.
11. Цукер А.М. Анатолий Кусяков: путь к себе // Анатолий Кусяков: времена жизни: сб. ст. и матер. / Ред.-сост. Е.В. Показанник. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2008.– 448с.

REFERENCES

1. Borovinskaya M.N. Chamber vocal cycle in the works of the Don composers in the light of the modern theory of genre: abstract of the dissertation. ...kand. art history. – Rostov-on-Don, 2012. – 24p.
2. Danilov A.S. We haven't reached the heights of his music yet.… // Anatoly Kusyakov: the times of life: collection of art and mater. / Ed.-comp. E.V. Pokazannik. Rostov-n/A: Rostov State Conservatory (Academy) named after S.V. Rachmaninov, 2008. – 448p.
3. Kusyakov A.I. True art is always elitist.…Interview with E.V. Razmannik // Anatoly Kusyakov: the times of life: collection of art and mater. / Ed.-comp. E. V. Pokazannik. Rostov-n/A: Rostov State Conservatory (Academy) named after S.V. Rachmaninov, 2008. – 448p.
4. Listopadov A.M. "Collection of Cossack songs". // Bulletin of ethnomusicology. [electronic resource]. Access mode: thelib.net›1812891-pesni-donskih-kazakov-tom-… (date of request: 01.18.2025).
5. Mikhailova A.A. Neofolclorism in music for accordion by A. Kusyakov. [electronic resource]. – Access mode: https://vuzdoc.ru/171499/kultura/neofolklorizm_muzyke_bayana (date of request: 19.01.2025).
6. Pilyugina S. V. Romanticism: A philosophical and aesthetic picture of the world. – Almanac of Modern Science and Education Tambov: Gramota, 2007 No. 3 (3): in 3 parts, I. C. 191-194. [electronic resource]. – Access mode: www.gramota.net/materials/1/2007/3-1/80.html (date of request: 14.01.2025)
7. Pokazannik E.V. The Musical worlds of Anatoly Kusyakov. // Anatoly Kusyakov: the times of life: collection of art and mater. / Ed.-comp. E.V. Pokazannik. Rostov-n/A: Rostov State Conservatory (Academy) named after S.V. Rachmaninov, 2008. – 448p.
8. Posidelov V.P. The overture is 60 years long. [electronic resource]. – Access mode: posidelov.livejournal.com›8708.html (date of request: 01.18.2025).

9. Sokolov A.N. On disputes about romanticism // Questions of literature. – 1963 – No. 7. – pp.118-137 [Electronic resource]. – Access mode: voplit.ru›issue/1963-7/ (date of request: 01.13.2025).
10. Tolstenko G. I am proud of my teacher! //Anatoly Kusyakov: the times of life: collection of art and mater. / Ed.-comp. E.V. Pokazannik. Rostov-n/A: Rostov State Conservatory (Academy) named after S.V.Rachmaninov, 2008. – 448p.
11. Zucker A.M. Anatoly Kusyakov: the path to self // Anatoly Kusyakov: the times of life: collection of art and mater. / Ed.-comp. E. V. Razmannik. Rostov n/A: S.V. Rachmaninov Russian State Conservatory, 2008. – 448 p.

Ян Вэньюй
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. Герцена»
e-mail: 326396653@qq.com

Yang Wenyu
Postgraduate student
Herzen State Pedagogical University

ТВОРЧЕСТВО ВАДИМА РЕПИНА В КИТАЕ: ЭВОЛЮЦИЯ РЕПЕРТУАРА И АНАЛИЗ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация. В статье анализируется творчество Вадима Репина в Китае, с акцентом на эволюцию его репертуара и исполнительскую интерпретацию. Репин, известный российско-бельгийский скрипач, стал популярной фигурой на китайской музыкальной сцене. Он дебютировал в Китае в 2008 году и с тех пор активно выступает, сотрудничая с различными оркестрами и дирижерами, а также проводя мастер-классы и преподавательскую деятельность. Статья описывает его выступления в разных городах Китая, особенности его интерпретации известных произведений, таких как концерт Чайковского, произведения Брамса и Сибелиуса, а также опыт сотрудничества с китайскими музыкантами.

Отдельное внимание уделено изменению стиля исполнения Репина за годы его гастролей в Китае: с более сдержанного исполнения в 2008 году до более экспрессивного и эмоционально насыщенного подхода в 2023 году. Репин проявил исключительное мастерство в исполнении технически сложных произведений и продемонстрировал свои глубокие эмоциональные переживания через музыку, что сделало его популярным среди китайских слушателей.

Ключевые слова: Вадим Репин, Китай, скрипка, музыкальная интерпретация, репертуар, гастроли, исполнительское мастерство, эмоциональная выразительность, музыкальная культура, концертные туры.

VADIM REPIN'S WORK IN CHINA: THE EVOLUTION OF THE REPERTOIRE AND THE ANALYSIS OF PERFORMANCE INTERPRETATION

Annotation. The article analyzes the work of Vadim Repin in China, with an emphasis on the evolution of his repertoire and performance interpretation. Repin, a famous Russian-Belgian violinist, has become a popular figure on the Chinese music scene. He made his debut in China in 2008 and has been actively performing since then, collaborating with various orchestras and conductors, as well as conducting master classes and teaching activities. The article describes his performances in different cities of China, the peculiarities of his interpretation of famous works such as the Tchaikovsky concert, works by Brahms and Sibelius, as well as the experience of collaboration with Chinese musicians.

Special attention is paid to the change in Repin's performance style over the years of his tours in China: from a more restrained performance in 2008 to a more expressive and emotionally intense approach in 2023. Repin showed exceptional skill in performing technically complex works and demonstrated his deep emotional experiences through music, which made him popular among Chinese listeners.

Keywords: Vadim Repin, China, violin, musical interpretation, Repertoire, Tours, Performing skills, Emotional expressiveness, Musical culture, Concert tours.

Вадим Викторович Репин – всемирно известный российско-бельгийский скрипач. Он родился 31 августа 1971 года в России, в городе Новосибирске, начал учиться игре на скрипке в возрасте 6 лет и еще в детстве проявил выдающийся музыкальный талант, по праву именуясь вундеркиндом. Юный музыкант получил блестящее образование в классе маститого педагога Захара Нухимовича Брона – сперва в родном городе, а затем в Германии. Уже в молодом возрасте скрипач сделал себе имя на международной арене, выиграв высокие награды на музыкальных соревнованиях: в 11 лет он получил золотую медаль на Международном юношеском конкурсе скрипачей имени Венявского в польском городе Люблине (1982), а в 17 лет занял первое место на самом престижном конкурсе скрипачей – Международном конкурсе королевы Елизаветы в Брюсселе (1989).

В те же годы Вадим Репин начал активно концертировать. После дебюта в Москве и Ленинграде, в 1985 году, в 14-тилетнем возрасте, он провел сольный тур в Токио, Мюнхене, Берлине, Хельсинки и других городах. Через год он выступил в Карнеги-холле в Нью-Йорке, США. С тех пор его концертная жизнь в лучших залах мира протекает очень интенсивно. Среди его партнеров по сцене значатся такие крупные музыканты, как пианисты Марта Аргерих, Михаил Плетнёв, Николай Луганский, Евгений Кисин, Борис Березовский, Ланг Ланг; альтист Юрий Башмет; виолончелист Миша Майский; певица Чечилия Бартоли. Успешно его сотрудничество с выдающимися дирижерами, в числе которых Владимир Ашкенази, Юрий Башмет, Пьер Булез, Валерий Гергиев, Жан-Клод Казадезюс, Арнольд Кац, Джеймс Левайн, Курт Мазур, Иегуди Менухин, Зубин Мета, Риккардо Мути, Кент Нагано, Мстислав Ростропович, Юрий Темирканов, Риккардо Шайи, Владимир Юровский, Марис Янсонс. Скрипач выступает с такими крупными оркестровыми коллективами мира, как Берлинский филармонический, Венский филармонический, Королевский оркестр Концертгебау, Лондонский симфонический. Музыкант постоянно участвует в различных благотворительных концертах.

Вполне заслуженно яркие успехи Вадима Репина на концертной сцене отмечены высоким званием Народный артист Российской Федерации (2022). Благодаря неоспоримому профессиональному авторитету, музыкант также является председателем и членом жюри ряда ведущих конкурсов, включая Международный конкурс имени П.И. Чайковского и Международный музыкальный конкурс королевы Елизаветы.

Этот выдающийся музыкант – частый гость музыкальных фестивалей по всему миру, его выступления пользуются большой популярностью в самых разных странах. Помимо активной концертной деятельности, Вадим Репин занимается преподаванием. Достижения музыканта были высоко отмечены в престижных учебных заведениях. В 2014 году он был удостоен звания Почетного профессора Центральной консерватории в Пекине, а в 2015 году – Почетного профессора Шанхайской консерватории. В данной статье будет проанализирована биографическая линия творчества Репина, пролегающая через Китай.

Творчество Вадима Репина тесно связано с Китаем. В 2008 году Репин впервые вышел на китайскую сцену – приглашенный на новогодний концерт, он участвовал в открытии Китайского национального центра исполнительских искусств. [1] Здесь вместе с известным дирижером Сейджи Озавой музыкант исполнил «Интродукцию и рондо-каприччиозо» a-moll op. 28 Сен-Санса для скрипки с оркестром. Произведение разделено на две части: вступление и рондо. Вступление имеет характерные черты испанского народного танца. На фоне струнного и аккордового аккомпанемента скрипка исполняет мелодию в стиле хабанера. Рондо состоит из трех вставок, которые составлены из трех разных стилей танцевальной музыки. Китайская публика высоко оценила в этом

выступлении эмоциональную игру, мощный тембр солирующего инструмента, мастерство музыкантов. По отзывам слушателей, исполнительское мастерство Репина выражалось в плавных, но мощных движениях смычка, особенно в быстрых пассажах. Звучание отличалось особой чистотой и четкостью, а смелая музыкальная обработка подчеркивала яркий драматичный характер произведения.

Вадим Репин отличается своим уникальным стилем исполнения, в его интерпретации «Интродукции и Рондо каприччиозо» чувствуется авторское прочтение музыкального материала. В медленных частях Репин передает эмоциональную глубину, словно каждый звук пронизан сильным эмоциональным напряжением. Особенно выделяется его работа с двойными нотами, которые он исполняет с удивительной ловкостью. Репин демонстрирует особое мастерство в среднем регистре, его техника исполнения быстрых пассажей впечатляет ровным звучанием. Исполнение данного музыкального произведения стало дебютным выступлением скрипача на китайской сцене и ознаменовало начало его успешной концертной деятельности в Китае.

Следующее яркое выступление Вадима Репина в Китае состоялось 25 марта 2011 года с Китайским филармоническим оркестром в концертном зале Цхуншаньского парка. [2] В репертуаре – концерт Чайковского для скрипки с оркестром ре мажор. Дирижером выступил Линь Дайе, который в настоящее время является бессменным дирижером симфонического оркестра Гуанчжоу. Это музыкальное произведение – единственный скрипичный концерт Чайковского, у слушателей и музыкальных критиков концерт часто сравнивается с концертом Бетховена ре мажор, концертом Мендельсона ми минор и скрипичным концертом ре мажор Брамса. Особенности концерта Чайковского не только в полной мере раскрывают исполнительское мастерство солирующей скрипки, но и подчеркивают красочную оркестровую музыку, в которой собран местный колорит русских народных мелодий. Этот скрипичный концерт – веселое и жизнерадостное произведение, воспевающее молодость и жизнь, выражающее оптимизм русского народа. Несмотря на кажущуюся легкость за счет элементов фольклорных песен, музыкальный материал полон сложнейших технических приемов игры, которыми Вадим Репин владеет в совершенстве. Музыкант продемонстрировал отточенные движения смычка правой рукой, мелкую технику левой рукой и цельную фразировку. Техника ведения смычка у Репина на высочайшем уровне. В его исполнении концерта ре мажор Чайковского звучание скрипки отличается особенной чистотой и изысканностью, которую часто сравнивают со звоном серебряного колокольчика. Эмоциональная палитра его интерпретации чрезвычайно богата: он способен передать как яркую страсть, так и тихую печаль. При этом скрипач полностью контролирует свои эмоции, даже в самые экспрессивные моменты Репин сохраняет сдержанность.

Менее чем через год после выступления в парке Цхуншаня, 25 февраля 2012 года Репин сыграл концерт для скрипки с оркестром ре минор Сибелиуса на старинной скрипкой Страдивари. [3] Это выступление стало вторым случаем сотрудничества скрипача с Пекинским симфоническим оркестром с тех пор, как в 2008 году он провел новогодний концерт в Пекине. Концерт Сибелиуса был исполнен под управлением британского дирижера Джеймса Джадда. [4] Непревзойденная игра скрипача и чудесный звук получили высокую оценку слушателей. Также была отмечена деликатная романтичная обработка материала. Музыкантов долго не отпускали со сцены, эмоциональное исполнение стало настоящим праздником музыки, поэтому в качестве подарка слушателям Вадим Репин исполнил яркую пьесу «Китайский цветочный барабан». По мнению Репина, отношения между исполнителем, дирижером и группой – это не только сотрудничество на звуковом уровне, но и цельный акт коммуникации, включающий зрительный контакт и общение, похоже на камерное музыкальное

представление. Музыкант охотно делился своими впечатлениями от работы в Китае: «Что меня больше всего впечатляет, так это то, что многие слушатели классической музыки в Китае – это молодежь, даже совсем маленькие дети. Я слышал, что в Китае примерно 20 миллионов детей учатся скрипке. Это отрадное известие для музыкантов, потому что любой исполнитель надеется поделиться красотой музыки с теми, кто интересуется музыкой. Чем больше людей в этой группе, тем лучше».

В 2014 году Вадим Репин вернулся в Пекин, на этот раз он с оркестром Государственного Большого театра Китая под управлением дирижера Лю Цзя исполнил более сложный концерт для скрипки с оркестром ре мажор Брамса. [5] Репертуарный «Концерт для скрипки с оркестром, соч. 77» вошел в историю музыки как концерт, созданный «против» скрипки. [5] Это произведение отличается от стиля исполнения скрипичных концертов романтического периода, использует слияние оркестровой музыки, уделяя особое внимание симфонической природе и балансу скрипки. Концерт длится 40 минут, что требует от скрипача не только большой физической силы, но и умения вырваться из тяжелого оркестрового окружения и удовлетворить различные потребности в выразительности каждой части в целом, уделяя особое внимание выразительности и эмоциональному наполнению.

Произведение разделено на три части, в первой быстрый преобладает быстрый темп, во второй – медленный, а в третьей части снова возвращается быстрый темп. Первая часть основана на стиле сонаты ре мажор, ее открывает большая часть с участием альта, виолончели, контрабаса, гобоя и оркестра. Как только начинает свою партию солирующая скрипка, все исполнение наполняется красотой мелодических линий, пронизывающих весь концерт. Вторая часть представляет собой трехчастную сонату в тональности фа мажор. Она начинается с ансамбля духовых инструментов. Гобой вступает с мощным вихревым аккордом, в тихой мелодии звучит нежное соло скрипки. Третья часть возвращается к сонатному стилю в тональности ре мажор. Мелодия скрипки наполнена динамичным движением венгерского национального стиля. Эта музыкальная тема развивается в диалоге между соло скрипки и оркестровым финалом и завершается в заключительной части. Такое сложносоставное произведение демонстрирует строгий, интеллектуальный и рациональный дух музыки и искусства. Репин не стал следовать смычковому методу оригинальной партитуры и внес большие изменения на основе оригинала. После этого Репин экспромтом исполнил «Венецианский карнавал» Паганини.

Стиль игры Репина отличается от стиля других исполнителей тем, что он использует все возможности смычка. На примере исполнения концерта Брамса это выражается в ускорении и замедлении движения в середине смычка. Три аккорда слабой верхней смычковой части звучат быстрее, и ударение переносится на отдельные шестнадцатые ноты. Сила и слабость фраз доведены до максимума, создавая четкий иерархический контраст. Он знаком с каждой деталью всей конструкции, выраженный тон очарователен. Звук очень стабильный и одновременно может выражать величие и широту. В некоторых фразах, чтобы усилить эмоциональность мелодии, Репин иногда использует мизинец правой руки. Исполнитель очень хорошо контролирует изменения в структуре музыки, и мелодия сливается воедино, идеально вписываясь в звучание ансамбля. Наряду с устойчивым сценическим стилем, характерный язык тела и богатая мимика помогают ему выразить эмоции, связанные с этой работой. Его игра впечатляет своей драматичностью, насыщенными эмоциями, взлетами и падениями интенсивности, а также отличительными личностными характеристиками. Как яркий представитель современной исполнительской школы, музыкант способен предавать слушателям собственные эмоции и заряжать публику энтузиазмом.

В октябре 2023 года прошел последний на данный момент тур Репина в Китае в двух городах – Пекине и Шанхае. [7] 10 октября 2023 года Пекинское народное правительство выступило с заявлением: «Сегодня Репин стал скрипичным мастером, не нуждающимся в «звездных» украшениях. [8] Он частый гость крупнейших музыкальных фестивалей мира, неоднократно выступал со всемирно известными коллективами, его записи для Warner Classics, Deutsche Grammophon и др. были хорошо приняты. Достигнув вершины технологий, контроль Репина над эмоциями в звучании вышел на новый уровень: превосходное впечатление от прослушивания, привносимое поэзией и аурой, делает каждое исполнение незабываемым для публики».

Скрипач представил две концертные программы «Пиковая ночь» и «Смычковая классика» совместно с лауреатом международных конкурсов пианисткой Светланой Смолиной. На концерте в Пекине 13 октября Репин исполнил три наиболее яркие скрипичные сонаты трех композиторов: Дебюсси, Грига и Франка. Все три произведения были созданы в период зрелости техники композитором. Хотя каждое из них имеет свой собственный стиль с точки зрения музыкальной лексики, они полны не только технических особенностей, но и глубоких эмоций, которые передаются в авторской интерпретации исполнителя. Далее последует описание всей концертной программы, исполненной скрипачом во время этих выступлений. «Соната для скрипки и фортепиано соль минор» – последнее произведение творческой карьеры Дебюсси и единственная его скрипичная соната. В сонате музыкальный язык Дебюсси более абстрактен и изыскан, что в полной мере передает импрессионистский характер творчества композитора. «Соната для скрипки № 3 до минор» Грига демонстрирует образец колорита норвежской народной музыки. «Сонату ля мажор для скрипки и фортепиано» Франка отличается эмоциональностью, это произведение композитор посвятил в качестве свадебного подарка бельгийской скрипачке Изае.

На следующий день, 14 октября 2023 года, Репин прибыл в Шанхай из Пекина и исполнил в Шанхайском концертном зале скрипичные сонаты Дебюсси, Прокофьева и Грига, а также «Ариозо Ленского» Чайковского и «Цыганскую рапсодию» Равеля. Столь сложная и разнообразная сольная программа, несомненно, демонстрирует сильный контроль исполнителя над произведением. Подобный сольный концерт с комплексным стилем является еще и большим вызовом для исполнителя. Стоит отметить, что последовательность номеров также уникальна, начиная с произведений мастера-импрессиониста Дебюсси и заканчивая представителем импрессионистов Равеля, в середине оттененная музыкой норвежского композитора Грига. Концерт завершится виртуозным шедевром – рапсодией Равеля «Цыганка». Равель определил произведение как «техническое музыкальное произведение в стиле венгерской рапсодии» и использовал большую каденцию, быструю и неистовую коду и различные сложные техники игры, чтобы выразить свободный и восторженный характер цыган.

Вступительная часть «Соната для скрипки соль минор» — последнее произведение Дебюсси перед смертью. Стиль композиции более лаконичен и абстрактен. В теме первой части проявляется обычно используемая композитором пентатоника. Этот восточный колорит – знаковая черта творчества Дебюсси. Вторая часть удивляет легкой мелодией, краткий мотив похож на точечный рисунок художника-импрессиониста. Большое количество хроматических повторов и наложение звуков создают ощущение ритма, который естественным образом управляет движением и развитием музыки. Соната была написана, прежде всего, для восхваления французской музыки и резкого контраста с музыкой периода немецкого романтизма. Как композитор-патриот, в первом издании сонаты Дебюсси ярко выразил свое представление о себе как о национальном композиторе, а также хотел пробудить это забытое содержание во французской музыке.

Репин выбрал эту сонату в качестве вступительного произведения к концерту, поскольку она выражает надежду на возвращение к былой свободе после нескольких тяжелых лет пандемии, унесшей множество жизней, особенно, в Китае. Дебюсси выражал свою внутреннюю эмоциональную борьбу и боль через музыку, а также проявлял любовь к жизни и стремление к красоте. В каждой части показаны разные эмоции и настроения: от печали и меланхолии до жизненной энергии и страсти, до финальной кульминации и конфликта. Вся соната полна эмоционального напряжения и выразительности. То же самое можно сказать и о Репине, как о голосе своего поколения.

Интересно, что произведение Дебюсси в исполнении Репина не имеет ярко выраженного импрессионистического привкуса, поскольку скрипач интерпретирует произведение в авторской манере. С одной стороны, Репин, похоже, не слишком заинтересован в изображении эфирного художественного замысла. С другой стороны, решительное исполнение пианистки Смолиной также в известной степени нейтрализует эмоциональную выразительность партии скрипки. Дуэт скрипки и фортепиано стал отличительным элементом данной концертной программы. Уровень мастерства Светланы Смолиной и Вадима Репина соотносится в каждом произведении, музыканты гармонично дополняют звучание друг друга.

Скрипичная соната № 1 фа минор Прокофьева в интерпретации Репина прозвучала несколько теплее, чем ожидалось. Произведение представляет собой типичный прокофьевский героический эпос. Композитор намеренно ограничил скрипку в пределах диапазона, позволяя свободно играть на ней. Мощная партия фортепиано выгодно оттеняла легкое передергивание струн Репина. Сотрудничество скрипки и фортепиано постепенно становилось все более плотным, партии сливались в напряженный и глубокий унисон. Сильный ритм ярко отразился в игре Смолиной. По сравнению с первой частью, во второй части оба исполнителя были более погружены в работу. «Соната для скрипки № 3 до минор» — последняя соната для скрипки, написанная Григом. Простая и нежная мелодия полна нордического стиля и национального колорита, что дополняет спокойную и размеренную манеру игры Репина. В третьей части партии скрипки и фортепиано подражали друг другу, гоняясь друг за другом, а струны смычка были крайне натянуты, Репин даже сломал два волоска смычка, что только подчеркнуло экспрессивность исполнителя.

Говоря о скрипичных произведениях, нельзя не упомянуть шедевр «Скрипичный концерт ре мажор». Для этого концерта Репин выбрал «Арию Ленского» из оперы «Евгений Онегин». Скрипичная версия знаменитой арии не может не вызвать любопытства с мелодической точки зрения. Несложная нисходящая мелодия может тронуть сердце каждого слушателя, но эмоциональный отклик во многом зависит от мастерства исполнителя. Однако никто не мог предположить, что после такой мягкой мелодии Репин исполнит «Цыганскую рапсодию» Равеля. Рапсодия входит в общий виртуозный репертуар в скрипичных сольных концертах многих исполнителей, но Вадим Репин исполняет ее не часто. Скрипичное соло в начале – также единственный длинный скрипичный монолог во всем шанхайском концерте. Это соло контрастировало с цельной, монолитной синергией фортепиано и скрипки, доминирующей в концертной программе, от этого эффект захвата внимания слушателей получился более сильным. Под бурные аплодисменты слушателей Репин и Смолина искренне выступили на бис, не расслабляясь после завершения такой сложной концертной программы. Оба произведения на бис отличаются своеобразным темпераментом: «Маленькая звездочка», сочиненная Понсе и аранжированная Хейфецем, имеет мелодичную мелодию, а «Вальс» Чайковского отличается более оживленным и ярким звучанием, доставляющий зрителям бесконечное наслаждение. Придя вновь в Шанхайский концертный зал, Репин все же решил

представить публике чрезвычайно трудный концерт: его все более глубокий и сдержанный стиль, слегка сожалеющее, но все же элегантное исполнение по-прежнему были достойны стиля мастера.

На основе анализа исполнительской кары Вадим Репин в Китае можно сделать некоторые выводы, чем гастроли 2023 года отличались от самого первого выступления в 2008 году. Постепенно эволюционировал репертуар музыканта, его исполнительская интерпретация становилась все более продуманной, логика составления концертных программ усложнялась. В 2008 году Репин исполнил с оркестром только одно произведение. Гастрольный концерт 2023 года был сотрудничеством Репина и пианистки Смоловой. Стиль исполнения Репина в определенной степени изменился. Музыкант остался верен себе, но с течением времени будто ослабил контроль над эмоциями и позволил себе более экспрессивное исполнение. В 2008 году ему аккомпанировал оркестр, благодаря чему исполнение Репина звучало полнее, мощнее, а гастрольный концерт 2023 года, с одним только фортепианным сопровождением, подчеркнул музыкальность исполнения Репина. Благодаря этому исследованию можно выявить факторы успеха концертного тура Вадима Репина в Китае: не только его личное обаяние, но и влияние музыкальной культуры, которую он представляет.

Один музыкальный критик написал о Вадиме Репине: «Он может справиться с самыми опасными задачами с почти провокационным спокойствием». Пламенная страсть и безупречная техника, поэтичность и чуткость – визитная карточка Репина, а его имя быстро стало синонимом скрипки. После десятилетий насыщенной исполнительской карьеры скрипач, прославившийся в юном возрасте, не потерял свою неудержимую грань. Сдержанная манера игры - скорее осознание жизненного опыта, накопленное им за годы активной концертной и преподавательской деятельности. Именно за яркий темперамент Репин стал так популярен в Китае, где зрители особенно ценят яркое эмоциональное исполнение.

Концерты Вадима Репина богаты и разнообразны, включают классические, современные и собственные авторские произведения. Его исполнение не только демонстрирует превосходное мастерство игры на скрипке, но также включает в себя личные эмоции и художественное понимание, что придает каждому концерту неповторимое очарование. Его стиль игры одновременно традиционный и современный, классический и новаторский. Вадим Репин великолепно владеет скрипкой, гибко использует различные приемы для выражения музыкальных эмоций. Его навыки игры левой рукой особенно выдающиеся, и он может выражать тонкие изменения в музыке посредством тонкой регулировки высоты звука. Его навыки игры правой рукой отражаются в его быстрых и точных нотах, что делает его игру полной динамики и жизненной энергии. Кроме того, он хорошо умеет использовать мимику и язык тела для повышения выразительности своего выступления, превращая свои концерты не только в серию музыкальных игр, но и в аудиовизуальный праздник.

Концерты Вадима Репина были тепло встречены и высоко оценены публикой. Специально для китайской аудитории Репин включал в программу яркие произведения, в которых можно продемонстрировать не только виртуозную технику, но и глубину эмоционального проживания музыкального материала. Публика была очарована его игрой и впечатлена его талантом, заражена музыкальными эмоциями, которые Репин передавал в своем исполнении. Успех концертного тура Вадима Репина по Китаю – не случайность, а результат его упорного труда на протяжении многих лет. Его превосходные навыки, уникальный художественный стиль, а также любовь и преданность музыке позволили ему стать популярным в разных культурных кругах. Его концерты – это не просто череда музыкальных выступлений, но и аудиовизуальный праздник, олицетворяющий уважение

и любовь к музыкальному искусству. Китайские слушатели и критики считают Репина выдающимся скрипачом, чей музыкальный талант вдохновляет и заряжает на новые свершения. Автор данной стать восхищается им не только из-за его выдающихся исполнительских способностей, но и из-за его любви и настойчивого стремления поделиться музыкой со всеми желающими Игра Репина полна страсти и деликатности, заставляя людей чувствовать себя так, словно они погружаются в мир музыки и забывают все заботы и переживания. Каждое выступление может глубоко тронуть сердца людей, а для музыканта это – главное профессиональное достижение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Новогодний концерт в Пекине в 2008 году впервые переехал в государственном большом театре // Пекинская ежедневная газета. – URL: https://news.sohu.com/20071214/n254081024.shtml (Дата обращения: 06.06.2024).
2. Китайский филармонический оркестр впервые работает с русским скрипачом // Китайско-российская информационная сеть. – URL: http://www.chinaru.info/News/zhongekuaixun/2514.html (Дата обращения: 27.06.2024).
3. Репин прибыл в Пекин репетировал один концерт три раза подряд // Пекинская ежедневная газета. – URL: https://baike.baidu.com/reference/12816276/533aYdO6cr3_z3kATPeCxPz4OybNP4mkvbXWULtzzqIP0XOpRovyScY65c8q8LlkGwaE4sgzMptFxKX4D1RE7f8Wdes9RrE8xTKiDw (Дата обращения: 15.07.2024).
4. Скрипичный дом. – URL: https://www.sohu.com/a/217620059_729473 (Дата обращения: 27.07.2024).
5. Вадим Репин играет классику Брамса с Национальным театральным оркестром. // Китайская новостная сеть. – URL: http://culture.people.com.cn/n/2014/0114/c22219-24115254.html (Дата обращения: 27.07.2024).
6. Пекинская таймс. – URL: https://yule.sohu.com/20140127/n394247784.shtml (Дата обращения: 28.07.2024).
7. После покорения вершины технологий прозвучал голос скрипки Вадима Репина // Портал городского народного правительства Пекина, колонка важных новостей. – URL: https://www.beijing.gov.cn/renwen/zt/gjdjy/yw/202310/t20231010_3273814.html (Дата обращения: 14.04.2024).
8. Сольный концерт на скрипке Репина. – URL: https://www.bilibili.com/read/cv27185757/?jump_opus=1 (Дата обращения: 07.04.2024)
9. Интервью В. Репина О. Юсовой 09.10.2016. – URL: https://www.belcanto.ru/16100902.html (Дата обращения: 29.04.2024)

REFERENCES

1. Novogodnii kontsert v Pekine v 2008 godu vpervye pereekhal v gosudarstvennom bol'shom teatre // Pekinskaya ezhednevnaya gazeta. – URL: https://news.sohu.com/20071214/n254081024.shtml (Data obrashcheniya: 06.06.2024).
2. Kitaiskii filarmonicheskii orkestr vpervye rabotaet s russkim skripachom // Kitaisko-rossiiskaya informatsionnaya set'. – URL: http://www.chinaru.info/News/zhongekuaixun/2514.html (Data obrashcheniya: 27.06.2024).
3. Repin pribyl v Pekin repetiroval odin kontsert tri raza podryad // Pekinskaya ezhednevnaya gazeta. – URL:

https://baike.baidu.com/reference/12816276/533aYdO6cr3_z3kATPeCxPz4OybNP4mkvbXWULtzzqIP0XOpRovyScY65c8q8LlkGwaE4sgzMptFxKX4D1RE7f8Wdes9RrE8xTKiDw (Data obrashcheniya: 15.07.2024).

4. Skripichnyi dom. – URL: https://www.sohu.com/a/217620059_729473 (Data obrashcheniya: 27.07.2024).
5. Vadim Repin igraet klassiku Bramsa s Natsional'nym teatral'nym orkestrom. // Kitaiskaya novostnaya set'. – URL: http://culture.people.com.cn/n/2014/0114/c22219-24115254.html (Data obrashcheniya: 27.07.2024).
6. Pekinskaya taims. – URL: https://yule.sohu.com/20140127/n394247784.shtml (Data obrashcheniya: 28.07.2024).
7. Posle pokoreniya vershiny tekhnologii prozvuchal golos skripki Vadima Repina // Portal gorodskogo narodnogo pravitel'stva Pekina, kolonka vazhnykh novostei. – URL: https://www.beijing.gov.cn/renwen/zt/gjdjy/yw/202310/t20231010_3273814.html (Data obrashcheniya: 14.04.2024).
8. Sol'nyi kontsert na skripke Repina. – URL: https://www.bilibili.com/read/cv27185757/?jump_opus=1 (Data obrashcheniya: 07.04.2024)
9. Interv'yu V. Repina O. Yusovoi 09.10.2016. – URL: https://www.belcanto.ru/16100902.html (Data obrashcheniya: 29.04.2024)

Чжао Исюань
аспирант кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Москосвкий педагогический государственный университет»
e-mail: 1062184676@qq.com
Научный руководитель - доктор педагогических наук,
профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Москосвкий педагогический государственный университет»
А.П. Юдин
e-mail: udinap@yandex.ru

Zhao Yixuan
Postgraduate student of the Department of Musical and Performing Arts
Moscow State Pedagogical University
Academic supervisor - Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Musical and Performing Arts
Moscow State Pedagogical University
A.P. Yudin

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П.И. ЧАЙКОВСКОГО В МЕТОДИЧЕСКИХ РАЗРАБОТКАХ КИТАЙСКИХ АВТОРОВ

Аннотация. Создание художественного образа музыкального произведения – важная задача пианиста. При обучении в России этому уделяется большое внимание, в Китае же чаще акцент ставится на технической стороне исполнения. На сегодняшний день китайские педагоги-пианисты начинают понимать, что необходимо углублять понимание обучающимися культурно-исторического контекста и художественного содержания изучаемых произведений. В данной статье предпринят анализ статей китайских авторов о фортепианных произведениях П.И. Чайковского, что позволяет выявить их представления об образном содержании этих произведений и о путях и методах его реализации. Представленный анализ достаточно выпукло показывает различия в понимании и интерпретации фортепианных произведений Чайковского преподавателями Китая и России. Выявлено, что китайские авторы больше фокусируются на технических аспектах исполнения и на общем эмоциональном строе музыки как статичной «картинке» без учёта драматургии развития музыкального материала. При этом понимание особенностей русской культуры бывает глубоко ошибочным, фрагментарным, поверхностным, что приводит к искажениям авторского замысла при интерпретации произведений Чайковского.

Ключевые слова: «Думка» П.И. Чайковского, интерпретация, художественный образ, фортепианная музыка, фортепианные произведения П.И. Чайковского.

FEATURES OF THE PERFORMING AND PEDAGOGICAL ANALYSIS OF TCHAIKOVSKY'S PIANO WORKS IN THE METHODOLOGICAL DEVELOPMENTS OF CHINESE AUTHORS

Abstract. Creating an artistic image of a piece of music is an important task for a pianist. When studying in Russia, much attention is paid to this, while in China, the emphasis is more often on the technical side of execution. Today, Chinese piano teachers are beginning to realize that it is necessary to deepen students' understanding of the cultural and historical context and the artistic content of the works being studied. This article analyzes articles by Chinese authors

about Tchaikovsky's piano works, which allows us to identify their ideas about the figurative content of these works and about the ways and methods of its implementation. The presented analysis rather prominently shows the differences in understanding and interpretation of Tchaikovsky's piano works by teachers in China and Russia. It is revealed that Chinese authors focus more on the technical aspects of performance and on the general emotional structure of music as a static "picture" without taking into account the dramaturgy of the musical material development. At the same time, the understanding of the peculiarities of Russian culture can be deeply erroneous, fragmentary, and superficial, which leads to distortions of the author's intention when interpreting Tchaikovsky's works.

Keywords: "Dumka" by P.I. Tchaikovsky, interpretation, artistic image, piano music, piano works by P.I. Tchaikovsky.

Произведения П.И. Чайковского в Китае достаточно популярны, и исполняются как в музыкальных школах, так и в консерваториях. Для понимания того, каким образом китайские преподаватели и студенты работают над художественным содержанием сочинений Чайковского, мы решили проанализировать пласт теоретико-методических работ, посвященных фортепианным произведениям композитора. Количество рассмотренных нами китайских литературных источников достаточно велико – это работы, написанные как молодыми исследователями, так и опытными педагогами-музыкантами, размещённые в Интернете в свободном доступе (например, в китайской научной базе данных – cnki.net).

Так, например, методических работ по фортепианному циклу П.И. Чайковского «Времена года» на китайском языке написано полтора десятка, также есть три магистерские работы по данной теме; статей значительно больше – около ста. Также было рассмотрено несколько исследований китайских авторов, затрагивающих творчество Чайковского и особенности русской музыкальной культуры в целом. В каждой работе обычно затрагивается один из аспектов сочинения; например, в работе Ли Йи – гармонические особенности цикла, а работе Ю Юнфэя – проявление русских национальных музыкальных традиций. В первую очередь были проанализированы работы, касающиеся тематики и образного строя произведения, так как в китаеязычных работах, направленных на развитие сугубо технической подготовки пианистов, этот аспект практически не рассматривается.

Подробно автором настоящей статьи были изучены публикации Чжана Рана, Чжу Хань, Сунь Лань Цзюань, Бао Тяньтянь, Ю Юнфея, Ся Юнь. Такой анализ уместен и удобен тем, что на китайских платформах представлены результаты работы выпускников университетов, которые при написании аккумулируют знания, полученные ими в процессе как изучения музыкально-исторических и теоретических музыкальных дисциплин, так и исполнительского освоения произведений Чайковского. Соответственно, в своих работах они отражают то, чему их учили в течение всего времени обучения (в случае музыкально-исполнительского искусства обычно с 6 до 22-25 лет) и можно предположить, что эти же знания они передадут своим ученикам.

Так как база данных собирает статьи всех журналов и все исследования, то можно сделать выводы об общих тенденциях в китайском музыкальном образовании. Одновременно мы изучили статьи о фортепианном творчестве Чайковского, представленые в русскоязычном научном пространстве (сайты Elibrary и КиберЛенинка).

В результате было выявлено, что в китайской базе данных преобладают темы, связанные с конкретными произведениями или циклами П.И. Чайковского. В русскоязычном научном пространстве творчество Чайковского рассматривается в более

широком формате, например, «феномен детства», «интерпретация фортепианной музыки Чайковского», «отражение оркестровых тембров», «фортепианная соната». Если же анализируется конкретная пьеса, то она также рассматривается в историко-культурном и художественном контексте.

Почти во всех китайских статьях анализируется форма, технические задачи, даются очень точные рекомендации по освоению трудностей, содержащихся в произведении, но уделяется мало внимания художественному содержанию. Авторы буквально со второго предложения переходят к описанию конкретных элементов музыкальной ткани (мелодии, ритма и т.д.). В свою очередь, русскоязычные авторы в первую очередь рассматривают художественные, образные аспекты и особенности интерпретации, во многих случаях это даже выводится в название статьи.

Рассмотрим некоторые конкретные примеры из русско- и китаеязычных работ, посвященных творчеству Чайковского и сравним их. Бао Тяньтянь[11] изучает «Концертную сюиту на музыку балета Чайковского «Щелкунчик» М. Плетнева. При описании пьесы «Танец Феи Драже», он начинает с анализа конкретных технических моментов, на которые исполнитель должен обратить внимание, после чего характеризует художественный образ, который мог быть заключен в этом элементе, например, «Проскакивающие аккорды в правой руке играются легко. Высокие ноты аккордов выразительны, благородны и элегантны, как фея. В начале шестого такта добавляется нисходящий ход из 32-х, изображающий озорного эльфа и добавляющий музыке ярких красок .... В 30-м такте продолжается серия кристально чистых арпеджио, словно брызги воды у фонтана, что очень красиво» [1, с.105].

Для сравнения рассмотрим предложения российского педагога, преподавателя ДМШ им. Р.М. Глиэра (Калининград) Е.О. Дементьевой по изучению пьес из сюиты Щелкунчик для детей старших классов ДМШ: «Интересно, что Мариус Петипа в либретто балета указал, что в сцене «Вариация феи Драже» должен слышаться звук падающих капель в фонтане... в пьесе есть задача штриховая; особенно важен штрих staccato (с его помощью создаётся образ падающих капель из либретто Петипа)» [2].

Анализируя текст этой статьи можно заметить, что российкий педагог первым делом предлагает ученику картину, основанную на сопутствующих фактах и данных, которую можно представить в воображении и перенести в музыкальное содержание, и в этой картине есть движение – «*падающие* капли»[12]. Этот образ предлагается до того, как анализируются конкретные технические особенности пьесы, а не после. В китайской статье предлагается лишь образ по отношению к конкретной ноте, фразе или технике исполнения, и это сравнение более статичное, предлагается картина не «*летящей* феи», а просто – фея, не «*прыгающего/бегающего/ускользающего озорного эльфа*», а просто образ озорного эльфа, без характеристик его действий.

Таким образом, в российском источнике ученику показана история создания произведения (что сказал Петипа и как это использовал Чайковский?); образ, предложенный на основе сказочного сюжета; и только потом анализируются технические моменты, которые важны при создании данного образа. В китайской статье автор не представляет читателю общую образную картину сочинения, а рассматривает конкретные фрагменты как отдельные статичные картины, не связанные единством повествования. Вероятнее всего, китайский автор отмечает те факты, которые получил из уст своего преподавателя по фортепиано, либо прочитал в книгах. Он более сосредоточен не на анализе целостного художественного образа произведения, как русский автор, а на технике исполнения.

[11] Студент фортепианного отделения Сычуаньской консерватории.
[12] Выделение курсивом и перевод автора статьи.

Приведённые статьи, найденные нами, наиболее близки по своей тематике. Важно отметить при этом, что российский педагог наполняет образным содержанием даже технические моменты. Более того, при применении того или иного приема, ученику предлагается включить воображение: «Справиться с бросками помимо специальной двигательной отработки поможет психологический настрой: нужно представить, что все двойные ноты и октавы находятся на близком расстоянии» [2]. В то время как в китайском варианте техника описывается конкретными действиями, и автор не предлагает использовать образное мышление, кроме таких абстрактных характеристик: «Проскакивающие аккорды в правой руке играются *легко*», «высокие ноты становятся немного *ярче*» [1, с. 105].

Начиная анализ Интермеццо Бао Тяньтянь пишет: «Это лирическое мелодичное произведение, в котором слышны широкое дыхание и распевные мотивы. Тема всего музыкального произведения относительно простая» [1, с. 105]. Таким образом, мы видим, что автор вообще не приводит никакого образного сравнения (видимо, потому что нет отсылки к образу в названии). Описание произведения основано на общепринятых клише о русской музыке: широкое дыхание и распевные мотивы.

О. Е. Деменьтева характеризует художественный образ так: «Для выразительности сочетания мелодии и аккомпанемента можно применить образное сравнение, например: «Звуки мелодии должны выделяться, как жемчужины в окружении колышащегося фона – морской воды; гармонии переливаются разными красками, плавно сменяющими одна другую, как подводные растения сказочной красоты» [2]. Таким образом, она приводит образное сравнение для понимания конкретного технического приема.

Рассмотрим ещё один пример – анализ «Думки» П. Чайковского в представлении русскоязычных и китаеязычных исследователей. Китайский автор Ся Юнь начинает с описания особенностей русской культуры и истории (в его представлении), которая отражена в художественном содержании пьесы, например: «представители славянского народа, долгое время находились в рабстве у иноземцев» [3, с. 47]. Это, по его мнению, стало причиной появления грустных песен. Данные эпизоды показывают, что автор не имеет глубоких познаний в истории и культуре России, но пытается использовать свои недостаточные знания для обучения других пониманию русской музыки. Такой подход может принести большой вред китайскому музыкальному образованию. При этом, в отличие от других работ, здесь автор дает некоторое описание художественного содержания пьесы, которое, в его представлении, преимущественно связано с эмоциональным восприятием (именно поэтому мы и выбрали данную статью для анализа).

Ся Юнь выделяет печальную и радостную тему в «Думке» и анализирует их. После разбора формы и технических моментов, автор иногда приводит частные яркие образные характеристики, такие как «красивый падающий снег русской зимой, небольшой холодок разливается по небу» [3, с. 48], имеющие отношение к китайской ментальности и китайскому восприятию жизни (например, что холод «разливается по небу»). Анализируя эмоции, автор статьи приводит высказывания Чайковского из его писем относительно понимания этих эмоций.

На русском языке, мы нашли две статьи, посвященные непосредственно «Думке», при этом обе больше сосредоточены на художественных особенностях пьесы – одна про «культурный код нации» в этой музыке, другая – про особенности интерпретации. Так, А.А. Лутченко сначала приводит историю создания сочинения, кратко описывая жанр произведения, приводит пример других думок для сравнения и после этого рассматривает образные особенности произведения, при этом не давая конкретных описаний, на которые исполнитель мог бы опираться. Например, он приводит такие художественные

характеристики произведения: «Основным принципом выступает противопоставление двух контрастных планов – сферы лирико-эпического раздумья и сферы моторно-танцевального движения. Тем не менее, в ходе анализа выясняется, что композитор не ограничивается этим внешним контрастом, а значительно расширяет образное содержание пьесы, используя различные типы выразительности – лирическую певучесть и эпическую повествовательность, скерцозность, танцевальность и созерцательную пейзажность, психологически-углубленный драматизм и трагедийность» [4, с. 276]. После этого он переходит непосредственно к техническим моментам, на которые стоит обратить внимание пианисту для создания образа. Вывод он делает следующий: «пианисту необходимо выстроить собственную смысловую концепцию, найти необходимый для реализации композиторского и исполнительского замысла комплекс средств» [4, с. 279].

Автор другого исследования, посвященного «Думке», А.А. Бобер, наоборот, приводит конкретные образные сравнения для каждой темы. Та тема, что у китайского автора описывается как «печальная», в статье Бобера характеризуется следующим образом: «Первая из них приводит слушателя в русскую деревню, где, как представляется, женская фигура русской бабы (как прообраз России) изливает свои чувства в песне, сидя под березой (еще один символ России)» [5, с. 185]. Вторая, которая в китайском представлении «радостная», у Бобера описана так: «Вторая тема, представленная в «Думке», открывает другой фасет русской культуры – радостное и открытое празднование, где русская душа воспевает свободу и радость жизни. Эта мелодия демонстрирует, что веселье русского народа понятно всем, и она становится источником сближения и общности» [5, с. 185]. Его характеристики намного более образные и детальные, они позволяют представить картину, а не просто передают эмоциональную характеристику.

В результате, общий анализ статей и методических работ позволяет сделать вывод, что в Китае наиболее распространен анализ фактурных элементов и формальных особенностей произведения, образное же описание пьес ограничивается клише вроде «русский стиль», «трагичность», «бесстрашие» или характеристиками эмоций; реже встречается отсылка к конкретным историческим фактам или событиям из жизни автора произведения. Анализ же русскоязычного материала показывает важность для исследователей образной и художественной сферы в первую очередь, а вот конкретных технических указаний почти нет – обычно предполагается, что этим занимается непосредственно преподаватель-пианист и описание этого в литературном источнике не требуется. Иногда приводятся советы автора по интерпретации произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бао Тяньтянь. Анализ исполнения фортепианной сюиты «Щелкунчик». Explorations in music. 2011. №3. С. 104-106.
2. Дементьева Е.О. Некоторые особенности работы над пьесами П.И. Чайковского «Танец феи Драже» и «Интермеццо» из балета «Щелкунчик» (концертная обработка М. Плетнева) в старших классах ДМШ. URL: https://педпроект.рф/дементьева-е-о-публикация/ (дата обращения: 01.05.2024)
3. Ся Юнь. Анализ основных тонов фортепианной пьесы П.И. Чайковского «Думка» ор.59 // Музыкальный инструмент. С. 47-49.
4. Лутченко А.А. П.И. Чайковский «Думка» ор. 59. Особенности интерпретации // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2023. С. 274-279.
5. Бобер А.А. Национальный код в русской культуре на примере «Думки» П.И.

Чайковского // ДИСК-2023 : Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей "Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века". М.: Российский государственный университет им. А.Н., 2023. С. 182-185.

REFERENCES

1. Bao Tiantian. Analysis of the performance of the piano suite "The Nutcracker". Explorations in music. 2011. No. 3. Pp. 104-106.
2. Dementeva E.O. Some features of work on the plays of P.I. Tchaikovsky's "Dance of the Sugar Plum Fairy" and "Intermezzo" from the ballet "The Nutcracker" (concert arrangement by M. Pletnev) in the senior grades of the Children's Music School. URL: https://pedproekt.rf/dementyeva-e-o-publishing/ (date of access: 01.05.2024)
3. Xia Yun. Analysis of the main tones of the piano piece by P.I. Tchaikovsky "Dumka" op.59 // Musical instrument. Pp. 47-49.
4. Lutchenko A.A. P.I. Tchaikovsky "Dumka" op. 59. Features of interpretation // Cultural trends of modern Russia: from national origins to cultural innovations. Belgorod: Belgorod State Institute of Arts and Culture, 2023. Pp. 274-279.
5. Bober A.A. National code in Russian culture on the example of "Dumka" by P.I. Tchaikovsky // DISC-2023: Collection of materials of the All-Russian scientific and practical conference within the framework of the All-Russian forum of young researchers "Design and art - the strategy of the design culture of the 21st century". Moscow: Russian State University named after A.N., 2023. Pp. 182-185.

Сюй Жун
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail 1720102957@qq.com

Xu Rong
Postgraduate student
Herzen State Pedagogical University

ВАЛЬСОВОСТЬ КАК ЭЛЕМЕНТ ЖАНРОВОЙ САТИРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ШОСТАКОВИЧА

Аннотация. К жанровой сатире обращаются многие композиторы, что ярко отражено в произведениях, затрагивающих социально-бытовые, политические, религиозные и культурные аспекты жизни. Авторы, чтобы вызвать у слушателя определенные ассоциации, используют различные приемы выражения – цитаты и автоцитаты, гротеск, тембровые эффекты, пародирование, комический говор, вариации на жанр и стиль и т.д. В музыке Д. Шостаковича присутствуют трагичность и комичность, тонкая лирика и едкая сатира, что нередко отражается в произведениях разной жанровой направленности, связанных с вальсовостью, когда жанры модифицируются, трансформируются и смешиваются. Наблюдается тесное сопряжение комической и трагической образных сфер с реальными событиями в жизни и культуре его времени. Сложность заключена в амбивалентном характере образов, изменчивости и многообразии. Композитор переосмысливает жанры, наполняя их иным содержанием, подтекстом, привнося эффект комичности, иронии, гротеска, благодаря «чуждым» интонационным и ритмическим вторжениям, искажениям мотивов и метроритмическим сдвигам. В статье рассмотрено проявление вальсовости в сочинениях разных жанров и форм.

Ключевые слова: Шостакович, вальсовость, сатира, образная сфера, жанровые трансформации, музыкальный язык, экспрессия.

WALTZING AS AN ELEMENT OF GENRE SATIRE IN THE WORKS OF D. SHOSTAKOVICH

Annotation. Many composers turn to genre satire, which is vividly reflected in works that touch on social, political, religious and cultural aspects of life. The authors, in order to evoke certain associations in the listener, use various methods of expression – quotations and auto-quotations, grotesque, timbre effects, parody, comic dialect, variations on genre and style, etc. In music, D. Shostakovich is tragic and comical, subtle lyrics and caustic satire, which is often reflected in works of various genres related to waltzing, when genres are modified, transformed and mixed. There is a close interplay of comic and tragic figurative spheres with real events in the life and culture of his time. The complexity lies in the ambivalent nature of the satire, its variability and diversity. The composer rethinks genres, filling them with different content, subtext, bringing the effect of comicality, irony, grotesque, through intonation and rhythmic intrusions, distortions of motives, metrorhythmic shifts. The article examines the manifestation of waltzing in compositions of various genres and forms.

Keywords: Shostakovich, waltzing, satire, figurative sphere, genre transformations, musical language, expression.

Музыкальное наследие Д. Шостаковича сегодня позволяет назвать его классиком сатирической музыки XX века. Ирония его произведений представляет собой энергию молодости, насмешничество и юношеское ерничество оскорбленного самолюбия. Во множестве примеров исследователи находят пародийные аллюзии к композиторам прошлого, различным жанрам, что позволяет определить безусловную тягу автора к иронии. Юмор и гротеск в различных проявлениях – от легкой дружеской шаржевости до желчной сатиры, наполняют музыку Шостаковича, делая ее узнаваемой и уникальной. Юмор в преломлении композитора – мифическая сатира музыкального мира, приобретает характер свистопляски, в которой радость лишена тепла и естественных красок. Композиторский стиль Шостаковича являет слушателям хлесткую сатиру и глубокую лирику. Оба эти направления можно наблюдать в проявлениях вальсовости в произведениях композитора разных периодов и различных форм.

Широчайший диапазон лиричности Шостаковича – от просветленной возвышенной печали до фатального трагизма захлестывают потоки агрессивного энергетического напора. При этом, философские погружения в глубины собственного сознания о смысле жизни чередуются с и колкостью –музыка наполняется резкостью и нервозностью. Музыкальный стиль раннего периода творчества связан с озорством и скорбной лирикой, трагедийностью и пафосом, что впоследствии составит основу его симфонизма.

Эпоха, в которой Шостакович жил и творил во многом определила направленность его отношения к жанровым метаморфозам в крупных произведениях как симфонического и театрального творчества, так и в камерных сочинениях. В музыке сосуществуют иногда одновременно страх и бравада, отчаяние и нарочитый оптимизм. Главный лейтмотив его музыки – глубокое одиночество его родина находится далеко, в подсознании. В его сочинениях воплощается трагическая надломленность русской истории.

Дмитрий Шостакович представляет аудитории некий кроссворд – музыкальный секрет, иносказательный образ с двойным, а иногда и тройным подтекстом. Широко используемый композитором прием цитирования обладает уникальной степенью видоизменений: музыкальная ткань сохраняет некоторые черты оригинала, но представляет собой такой гибрид, который с трудом подвергается расшифровке и определению источника и цели его использования.

Все эти приемы композиторского стиля направлены на воплощение основной авторской идеи – раскрытии конфликта между человеческой личностью и несокрушимой внешней силой. Исследователи подчеркивают явные закономерности между видами комической образной сферы музыки Шостаковича с различными событиями в музыкальной культуре того времени. Для сравнения можно привести пример позитивного восприятия действительности в реминисценции музыкального классицизма – музыке Гайдна, Моцарта, Бетховена. Интересно, что критично-ироничное восприятие часто ассоциируется с примерами творчества композиторов-романтиков наряду с воплощением жанровых аспектов бытовой сатиры с целью обличения и высмеивания. Фольклорное музыкальное творчество, связанное с высмеиванием и иронией, послужило опорой для развития тенденций комического направления в академической музыке. Песенные интонации народного творчества оставляли отпечаток на духовной музыке, отражались в полифонических сочинениях строгого стиля, чаще всего воплощая настроение ликующей радости. Необходимо отметить, что в ранние периоды развития музыкального искусства по отношению к фольклору также присутствовала тенденция отрицания, как например высмеивание музыкального сопровождения древнегреческой трагедии в комедии того же исторического периода. В Средневековье существовали также мессы пародийного характера, направленные на намеренное искажение известных культовых мотивов с целью создания комического и сатирического настроения. Таким образом, уже в ранние периоды

истории музыки можно было наблюдать формирование принципа отрицания, создающего критическое и сатирическое воплощение различных событий реальной жизни посредством высмеивания характерных для этих событий и явлений традиционных жанровых воплощений.

Эпоха Возрождения привносит в музыкальное искусство отказ от бытовых и прикладных функций и открывает новое направление в области музыкального комизма. Это воплощается применением принципа натурализма и наивно-подражательным эффектам светских сочинений, вызывающим смех у публики вследствие ощущения несовместимости при появлении в произведениях высокого искусства. К началу XVIII столетия комическое нарушение установленных правил и норм в канонических музыкальных формах становится правилом и широко распространенным приемом. Именно этот прием используется Д. Шостаковичем в творчестве, например, в опере «Нос» в сцене пробуждения майора Ковалева.

Общие черты комического можно найти в творческих подходах И. С. Баха и Д. Шостаковича, такие как использование реалистичных картин социальной действительности в фоновой структуре, ритмические трансформации, применение театрализованных элементов. При этом комическое в музыке этих композиторов значительно отличается друг от друга: юмор Баха всегда располагается в сфере позитивного добродушия, тогда как сатира Шостаковича обладает колкостью и остротой. Однако во многих произведениях Шостаковича можно обнаружить признаки и отголоски баховского музыкального юмора, например, аллюзии к темам «Хорошо темперированного клавира» добродушно-лукавого характера наблюдаются в скерцозных фугах опуса 87 (Соль мажор, Си мажор, Ми мажор и др.).

Период расцвета венского классицизма характеризуется совершенствованием техники воплощения комического начала в инструментальной музыке. Это выражается в различных изменениях речевых правил с точки зрения семантики и синтаксиса музыкального текста, особое внимание уделяется жанрово-бытовой сфере тематизма при достаточно высокой степени регламентированности средств музыкальной выразительности.

Интересно, что Шостакович пользуется практически всеми приемами композиторов-классиков, такими как тембровые контрасты, регистровые сопоставления, достигающие максимальной эксцентричности, например, в балете «Болт» (танец Ворократа), метроритмические сдвиги. В Первом концерте для фортепиано с оркестром автор применяет для создания комической атмосферы принцип семантических нарушений, а вокальных его циклах содержится большое число забавных музыкальных иллюстраций сатирического начала поэтического текста, нередко связанных с метроритмом. В творчестве музыканта В. Холопова выделяет три основные образные сферы, для которых существенное значение имеет регулярность ритмических построений: сфера «зла», сфера «танца» и сфера «возвышенного» [1, с. 116-126].

По причине расширения границ тональности в музыке XX века, применение искажений и смещений тонального плана перестает быть действенным приемом для создания комического эффекта. В связи с этим, в сочинениях Шостакович встречаются сопоставления тонального и атонального планов, как например внезапное появление до-мажорного аккорда на фоне атонального строя в сцене появления Квартального во Второй картине оперы «Нос».

Шостакович выступает мастером деформации и трансформации всевозможных музыкально-выразительных аспектов с целью создания негативной образной сферы – ритма, жанра, лада, интонационных построений. Обращаясь к стилистике юмора в музыке венских классиков, можно заметить, что иронизация форм музыкального языка

направлена в их творчестве на стиль предшествующих лет и веков. Шостакович также придерживается этого принципа, направляя оружие трансформации на клише романтического искусства, что особенно ярко проявляется в ранние периоды творчества композитора.

Композиторам-романтикам свойственна поляризация комической сферы образов в музыке. Они поддерживают стратегию жанровых комических линий из бытовых сцен жизни народа, сопровождая их фантастическим и мифическим содержанием фольклорного начала. В этот период появляются сатирические персонажи-темы, основанные на негативных образных характеристиках, например, искажение появляющейся в финале «темы любимой» «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза. Характерный для романтической музыки психологизм и концентрированность на внутренней жизни личности героя определяют применение особой интонационной выразительности для воплощения негативизма с помощью изменений и деформации устойчивых жанров и стилей.

Музыка Д. Д. Шостаковича обладает высоким уровнем конкретности, которая достигается благодаря применению средств музыкальной выразительности с фиксированной семантикой. Понятийный инструментарий творчества Шостаковича выражается в жанровых моделях, интонации, стилистических цитатах и автоцитатах, что привело в совокупности с идеалами и твердой гражданской позицией композитора к достижению высочайшей степени развития инструментальной сатиры с точки зрения семантической определенности. Уникальный принцип работы с сатирой в творчестве композитора основан на социально-исторической трансформации жанра, имеющей конкретные предлагаемые обстоятельства применения и развития. Это объясняет распространенное мнение исследователей о непрерывной борьбе музыкальных образов в произведениях Шостаковича с абсолютно конкретными проявлениями социального характера – бездуховностью и агрессией в отношении Человека и личности, то есть фактически существующим злом, а не с абстрактными «силами тьмы».

Сатирическое и комическое начала в музыке композитора развиваются, согласно процессам, характеризующим генезис общей истории музыки. Изначальные персонифицированные интонационные образные модели со временем обогащаются за счет трансформации жанровой структуры и появления элементов театральности, в дальнейшем перерастая в точные и социально определенные символы негативных маркеров реального мира.

В связи с вышесказанным, в первую очередь необходимо упомянуть юмористическую Прелюдию ля минор из опуса 24 для фортепиано, где впервые в творчестве раннего периода применяется прием контрастных тем-персонажей, характеризованных с помощью тембровой и мелодической палитр.

Обращаясь к циклу «Три фантастических танца» можно отметить четкую и выраженную жанровую определенность музыкальной ткани, а также констатировать одно из первых воплощений Шостаковичем примеров актуальной для того времени бытовой музыки. Ирония в «Фантастических танцах» воплощена посредством необычности гармонического плана, жанрового контрапункта, интонационных и ритмических вольностей. Образы в данном цикле построены по принципу театрального представления, что в дальнейшем определит многое из комедийной сферы творчества Шостаковича. Однако позже его «гротеск теряет всякую связь с комикой, становясь адекватным выражением кошмарно-бредового восприятия действительности» [2].

Ранние опусы композитора представляют публике юмористические, сатирические, саркастические образы, выступающие в роли самостоятельных персонажей, тогда как в более позднем творчестве ирония и сатира приобретают статус постоянного присутствия в

философской и драматической концепции музыкальных произведений. Подобное видение сущности комедии в искусстве проистекает из традиции античной литературы, где художественными приемами служили: переплетение высокого и низкого с точки зрения духовности, пародийность цитатного материала, высмеивание высоких жанров, появление характерных авторских знаков и «подмигиваний». Все эти особенности можно обнаружить в композиторском почерке Д. Шостаковича.

Творчество музыканта направлено во внешнюю реальность и обращено к человечеству. Однако способы обращения выбираются композитором в зависимости от предлагаемых обстоятельств воплощения актуальных образов. Это могут быть яркие театральные постановки с музыкой раннего творчества композитора, или Вторая и Третья симфонии; искрометная сатира оперы «Нос», или драматический пафос оперы «Катерина Измайлова»; откровения позднего периода творчества, воплощенные в струнных квартетах и вокальных циклах, которые зачастую сравнивают с некими размышлениями, предсмертной исповедью мастера. И именно в квартетах более остро можно разглядеть сочетание рассказчика-публициста и поэта, философа и трибуна. Они, по мнению А. Должанского являются «своеобразной летописью поколения» [3, с. 150]. Пластичный рисунок фраз предполагает «звуковысотную дифференциацию всех тонов, в отдельный момент приобретающих речевую выразительность» [4, с. 63].

Целью творчества Шостаковича, природой его таланта, несмотря на игровое, комическое, изображающее начала, всегда была искренность и самоотдача, как наиболее характерные точки опоры искусства истинно русского композитора. При этом, особенность почерка композитора является рафинированная и неукоснительная эстетика всех направлений и проявлений. Даже в процессе деформации массовых жанров, таких как песня, танец или оперетта, Шостакович неукоснительно верен ясности и строгости музыкального мышления, принципам высокого академического искусства и высочайшего уровня мастерства. В музыке Шостаковича гармонично сочетаются все инновации современной композитору окружающей реальности со всеми важнейшими традициями русской культуры. В его музыке тесно переплетены энтузиазм революционных трансформаций общественной жизни и сознания, энергия и драматизм концептуального типа мировоззрения, характерного для русской культуры рубежа XIX– XX веков, выраженного в творчестве Ф. Достоевского, П. Чайковского, Л. Толстого. Можно говорить о том, что наследие Шостаковича устанавливает своеобразный связующий мост между поколениями XIX века и последней четверти XX столетия.

Музыка Шостаковича объединяет черты романтизма и классики, однако чаще всего в западном музыкознании его творчество относят к неоромантизму, берущему свое начало в музыке П. Чайковского и Г. Малера. Необходимо отметить, что Малер на протяжении всей жизни Шостаковича оставался его любимым композитором, открывая в разные годы различные грани малеровского восприятия мира и творчества.

В ранние годы Шостакович был увлечен философским малеровским максимализмом, что отразилось в безудержном и разрушительном вихре Четвертой симфонии и других сочинений того периода. В дальнейшем на творчество Шостаковича, начиная с «Леди Макбет», оказала влияние эмоциональность и «взвинченность» музыки Малера. В поздний период творчества композитора, начало которого можно обозначить появлением Второго виолончельного концерта, проявились отголоски созерцательных «Песен об умерших детях» и «Песен о Земле» Г. Малера.

Шостакович отдавал предпочтение Мусоргскому, что отражено в оркестровых редакциях «Бориса Годунова», «Хованщины», «Песен и плясок смерти», а затем, как бы в своеобразном его продолжении, создании Четырнадцатой симфонии. Близость творческого духа Шостаковича стилю Мусоргского отражено, например, в теме финала

второго виолончельного концерта, которая практически полностью совпадает с началом оперы «Борис Годунов». Исследователи полагают, что данная аллюзия может иметь характер случайного совпадения, но может быть также одной из многих цитат, характерных для позднего периода творчества Шостаковича. В любом случае, это подтверждает безусловную близость стилистики и духа музыки композиторов.

Несмотря на обилие истоков, впитанных из творчества композиторов предшествующего времени, Шостакович никогда не был подражателем. Вся его музыка поражает невероятной самобытностью, зрелостью и уникальностью. Например, опера «Нос», созданная в 1928 году, является одним из самых ярких и оригинальных примеров оперного творчества XX века, в наши дни продолжает оставаться острой и современной с точки зрения музыкального языка и художественного содержания, и может служить своеобразным маяком пути развития музыки для нового поколения композиторов. Творческий стиль Шостаковича не подчинялся модным тенденциям, оставаясь цельным и индивидуальным, напротив, являясь определяющим вектором для направления поисков музыкального искусства XX и XXI веков. Основным объектом для воплощения в музыке Шостакович выбрал реальность, жизненную событийность во всех неисчерпаемых проявлениях, ставшая источником художественного смысла и концептуальных замыслов для композитора.

Образный мир искусства Шостаковича представлен слушателю в высочайшей степени эмоционального накала. Драматическое направление образной сферы его произведений воспринимается как предельно реальная трагедия, а комическое зачастую обострено до состояния гротеска, шаржа или пародии, как в опере «Нос», балете «Золотой век», романсах на слова из журнала «Крокодил», вокальном цикле «Сатиры» на стихи С. Черного.

Еще одной важнейшей характеристикой наследия Шостаковича представляется сочетание двух противоположных категорий: «высокого» и «низкого», бытового и возвышенного, грубого и утонченного. Ярким примером для этого может послужить его Тринадцатая симфония. В этой музыке, как и в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» происходит чередование реального и идеального, указывая на стремление человека к возвышенному и истинному, божественному началам. Тринадцатая симфония написана плакатным простым музыкальным языком на стихи Е. Евтушенко, текст которых констатирует события, тогда как на музыку возлагается роль своеобразного очищения и просветления земных бытовых реалий действительности (части «В магазине», «Юмор»).

Исследователи полагают, что симфоническое наследие Шостаковича – это отражение эпохи, панорама событий, выраженных в русле общечеловеческого восприятия, что особенно глубоко проявляется в Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой и Одиннадцатой симфониях.

В то же время камерные произведения представляют собой некий автопортрет или летопись собственной жизни композитора, это относится в первую очередь к струнным квартетам, где различные опусы передают образные метаморфозы определенных жизненных отрезков и впечатлений. Искусство Д. Д. Шостаковича выражает во всех разнообразных жанровых проявлениях – как личностное в аспекте всеобщего, так и всеобщее в контексте индивидуальной эмоциональности. В сочинениях позднего периода творчества эти два направления слились в единое объемное авторское художественное видение. Восприятие Шостаковичем окружающей его действительности в последние годы жизни отразилось в музыке как всеобъемлющее наблюдение и проживание всех граней бытия. Исследователи отмечают: «Шостакович жил бедами и болями своего времени, аккумулируя в себе, кажется все его катастрофы» [5, с. 225].

В произведениях того времени обнаруживаются многочисленные взаимопроникновения и связи, о чем можно судить по симфониям, инструментальным концертам, квартетам. Автор размышлял о жизни и смерти, смысле жизни человека в перечисленных сочинениях. Также в опусах позднего периода Шостакович воплощает единство индивидуально и всеобщего, их глубинной взаимосвязи в бесконечном потоке времен.

Одной их характерных черт музыкального языка Д. Шостаковича являются характерность и выпуклость, яркость и острота. При этом обостренность музыкальной выразительности достигается за счет образной сферы или благодаря эмоциональной окраске. Характерная для Шостаковича театральность авторского мышления, проявившаяся уже в раннем творчестве, была сформирована в процессе сотрудничества с В. Маяковским, В. Мейерхольдом и известными режиссерами кинематографистами. Уже в 20-х годах XX века проявления театральности композитора носили характерность и зримость музыкальных психологических образов, не являвшихся поверхностно иллюстративными. Эти черты со временем проникают во все жанровые формы, охватывая все аспекты творческого высказывания композитора: они находят отражение в сатирической остроте оперы «Нос» и драматических коллизиях Четырнадцатой симфонии. Выверенная стройность форм и совершенство оркестровки составляют зримость и пунктуальность музыкальной речи его произведений, ведущих свои традиции от произведений И. Глазунова и Н. Римского-Корсакова, отличавшихся рафинированной композиторской техникой. Необходимо отметить, что смысловая четкость образной палитры долгое время выверялась во внутреннем сознании автора, прежде чем мгновенно получала внешнее совершенное воплощение в рождавшихся произведениях.

Наследие позднего периода творчества Д. Шостаковича не вписывается в узко очерченные рамки музыкознания. В этих произведениях воплощено видение великого Художника ускользающей от него реальности, обретая максимально важного и значимого, превышающего значение простой музыки. Поздний Шостакович представляет миру свое творчество как процесс познания тайн мироздания.

Таким образом, мир сочинений композитора сочетает неожиданные и самые доступные элементы музыкального языка, пришедшие из глубины веков музыкальной истории и общей истории человечества, преломляясь в многогранном спектре потока современной композитору реальности. Обобщая вышесказанное, можно констатировать, что трагическая вальсовость у Шостаковича многообразна. Вальс «может крещендировать, вычерчивать линию диминуэндного ухода едва мелькнувшего тематизма, а иногда способен проявляться в безжизненно замороженной статичности, когда автоматизм становится основным принципом изложения темы» [6, с. 162].

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва : Музыка, 1971. 304 с.
2. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. [Электронный ресурс] / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. М.:; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 2. Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/. (дата обращения : 24.11.2024).
3. Должанский А. Н. Камерные инструментальные произведения Д. Шостаковича// Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. 211 с.

4. Анализ вокальных произведений : Учеб. пособие для муз. вузов. Ленинград : Музыка : Ленингр. отделение, 1988. 349 с.
5. Арановский М. Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича//Русская музыка и XX век: сборник статей /ред. – сост. М. Г. Арановский. М: Гос. Институт искусствознания Мин. Культ РФ, 1997. С. 213–249.
6. Севастьянова Л. В. Метаморфозы жанра вальса в квартетах Д. Д. Шостаковича. Тамбов: Грамота. 2016. № 12 (74).Ч.1. С. 159–162.

REFERENCES

1. Xolopova V. N. Voprosy` ritma v tvorchestve kompozitorov pervoj poloviny` XX veka. Moskva : Muzy`ka, 1971. 304 p.
2. Literaturnaya e`nciklopediya: Slovar` literaturny`x terminov: v 2-x t. [E`lektronny`ĭ resurs] / Pod red. N. Brodskogo, A. Lavreczkogo, E`. Lunina, V. L`vova-Rogachevskogo, M. Rozanova, V. Cheshixina-Vetrinskogo. M.:; L.: Izd-vo L.D. Frenkel`, 1925. T. 2. Rezhim dostupa: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/. (data obrashheniya : 24.11.2024).
3. Dolzhanskiĭ A. N. Kamerny`e instrumental`ny`e proizvedeniya D. Shostakovicha.// Izbranny`e stat`i. L.: Muzy`ka, 1973. 211 p.
4. Analiz vokal`ny`x proizvedenij : Ucheb. posobie dlya muz. vuzov. Leningrad : Muzy`ka : Leningr. otdelenie, 1988. 349 p.
5. Aranovskij M. Muzy`kal`ny`e «antiutopii» Shostakovicha//Russkaya muzy`ka i XX vek: sbornik statej /red. – sost. M. Aranovskij. M: Gos. Institut iskusstvoznaniya Min. Kul`t RF, 1997. Pp. 213–249.
6. Sevast`yanova L. V. Metamorfozy` zhanra val`sa v kvartetax D. D. Shostakovicha. Tambov: Gramota. 2016. № 12 (74).Ch.1. Pp. 159–162.

Ли Синьюй
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: asdfg123m2022@163.com

Li Xinyu
Postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen Russian State Pedagogical University

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ХОРА В ОПЕРЕ-СКАЗКЕ Ц.А. КЮИ «КРАСНАЯ ШАПОЧКА»

Аннотация. В статье исследуются функции хора в опере Ц. А. Кюи «Красная Шапочка», акцентируя внимание на его музыкально-драматических ролях. Определяется понятие «повествующий хор» и его значение в античных трагедиях. Рассматривается история создания оперы и её либретто, с детальным анализом структуры, нотного материала и текста. Применяются методы культурно-биографического, исторического, музыкального анализа и другие. Новизна заключается в том, что музыкально-драматические функции хора рассматриваются в контексте исторического периода и взаимосвязи с текстом либретто. Выводы показывают, что хор, как полноправный участник действия, выполняет повествовательную функцию, знакомя зрителя с деталями сюжета и характеризуя героев, что придаёт огромную значимость его роли в драматургии оперы.

Ключевые слова: Кюи, «Красная Шапочка», детская опера, хор, драматургия.

MUSICAL AND DRAMATURGICAL FUNCTION OF THE CHORUS IN C.A. CUI'S OPERA-STORY “LITTLE RED RIDING HOOD”

Abstract. The article examines the functions of the choir in C. A. Cui's opera "Little Red Riding Hood", focusing on its musical and dramatic roles. The concept of "narrative choir" and its significance in ancient tragedies are defined. The history of the creation of the opera and its libretto is considered, with a detailed analysis of the structure, musical material and text. The methods of cultural-biographical, historical, musical analysis and others are used. The novelty lies in the fact that the musical and dramatic functions of the choir are considered in the context of the historical period and the relationship with the text of the libretto. The conclusions show that the choir, as a full participant in the action, performs a narrative function, introducing the viewer to the details of the plot and characterizing the heroes, which gives great significance to its role in the dramaturgy of the opera.

Keywords: Cui, "Little Red Riding Hood", children's opera, choir, dramaturgy.

Введение

Предметом исследования является хор в опере-сказке Ц.А. Кюи «Красная шапочка», его музыкально-драматургическая функция в этом произведении. Актуальность данной темы объясняется необходимостью её изучения, так как она незаслуженно мало раскрыта в современном музыковедении. Детские оперы Ц. А. Кюи в большей мере остаются за пределами внимания исследователей. Между тем, детская тема, как отмечает М. Е. Лапина, она является одной из главнейших в творчестве композитора [9, с. 7].

Методология данного исследования основана на синтезе теоретико-исторических подходов в музыкознании, с акцентом на анализ музыкальных произведений и музыкальную историю. Существенным вкладом в исследование стали идеи, касающиеся оперной режиссуры, а литературоведческие подходы послужили важным ориентиром. Также применялся историко-биографический метод, необходимый для воссоздания истории создания оперы Ц. А. Кюи и её связи с биографией композитора.

Результаты и обсуждения

Опера Ц. А. Кюи «Красная Шапочка», её структурные элементы, представляют большой интерес для изучения. Избранный для исследования один из её аспектов – хор и его роль в музыкальной драматургии – не являет исключения в данном отношении. Раскрытие темы позволит расширить представление и о структуре детской оперы, в целом, и произведения «Красная Шапочка», в частности. Одной из величайших заслуг русского композитора Ц. А. Кюи явился его вклад в развитие детской музыки. Это и камерная вокальная музыка (например, сочинение «13 музыкальных картинок»), и хоровая, и оперная. В контексте нашей темы особый интерес вызывает оперное творчество композитора, который создал для детской аудитории четыре оперы: «Иванушка-дурачок», «Снежный богатырь», «Кот в сапогах», «Красная шапочка» [10, с. 288].

Опера «Красная Шапочка» является одной из последних работ Сезара Кюи. Музыкальный материал сохранился лишь в версии для солистов, хора и фортепиано, и неизвестно, был ли у композитора намеренный выбор написать только клавир или он не успел завершить инструментальное оформление. Этот материал демонстрирует творческую изобретательность Кюи, который был одним из основателей «Могучей кучки» — группы русских композиторов, стремившихся к революционным переменам в русской музыке, обращаясь к её народным корням. Однако вскоре Кюи выбрал иной путь, предпочитая более интимный тональный язык вместо эпических масштабов.

Опера, основанная на сказке Ш. Перро, имеет увлекательную историю. Важно отметить, что она была написана для цесаревича Алексея, с которым Кюи активно занимался музыкой. Планировалось, что опера будет поставлена в домашних условиях, и цесаревич исполнял роль постоянного зрителя, сидя на видном месте с плюшевым медвежонком в руках. [3].

Произведение было написано в 1911 г., автором либретто выступила М. С. Поль – пианистка и общественный деятель, которая во многом поспособствовала тому, чтобы Ц. А. Кюи заинтересовался детским музыкальным театром. Она сама очень много сделала для того, чтобы музыкальное образование было доступно более широкому кругу людей, популяризировала хоровое искусство для подрастающего поколения [17, с. 26]. Иными словами, она активно занималась детским музыкальным просвещением и образованием и вовлекала в этот процесс других, в том числе, и Ц. А. Кюи. Именно она выступила инициатором обращения к сказке Ш. Перро, и сама взялась, как уже говорилось, за написание либретто.

Подробностей о работе композитора над оперой сохранилось мало. Однако А. Ф. Назаров в своей книге о композиторе приводит следующие сведения: «Уступая настойчивым просьбам энтузиастов зарождавшегося тогда музыкально-эстетического воспитания, в 1911 году пишет вторую детскую оперу» [10, с. 206]. Работа над текстом требовала немало усилий, композитор не всегда была доволен, просил о коррекциях. В итоге клавир был готов в 1913 году [10, с. 207].

Далее приступим непосредственно к рассмотрению самого произведения. Интересной деталью, которая сразу обращает на себя внимание, является наличие среди

прочих действующих лиц (Красной шапочки, Бабушки, Матери, Волка, дровосеков и охотников), является повествующий хор.

В этом отношении Ц.А. Кюи, несомненно, обратился к традициям древнегреческой трагедии, в которой хор практически являлся реальным персонажем, комментирующим действия представления на сцене. Однако то, что он говорил, не обязательно имело отношение к сцене. Хор собирал настроение города и выражал его. Во времена Эсхила хор исполнял свои песни в гармонии с музыкой и танцами и выполнял несколько важных функций:

- выступал в качестве фона;
- представлял толкование действий героев, давал моральную оценку и даже перспективу дальнейшего развития пьесы;
- играл роль коммуникатора между героями и публикой;
- создавал соответствующую эмоциональную атмосферу и организовывал ритмическое пространство;
- способствовал раскрытию главных тем, позволял ознакомиться с сюжетом, проводил философскую линию;
- играл роль коммуникатора с богами, к которым часто обращался [1, с. 96-100].

Итак, опера-сказка Ц.А. Кюи состоит из двух действий и трёх картин. Как следует из клавира, повествующий хор стоит на сцене впереди занавеса [4]. После оркестрового вступления начинается хоровое исполнение:

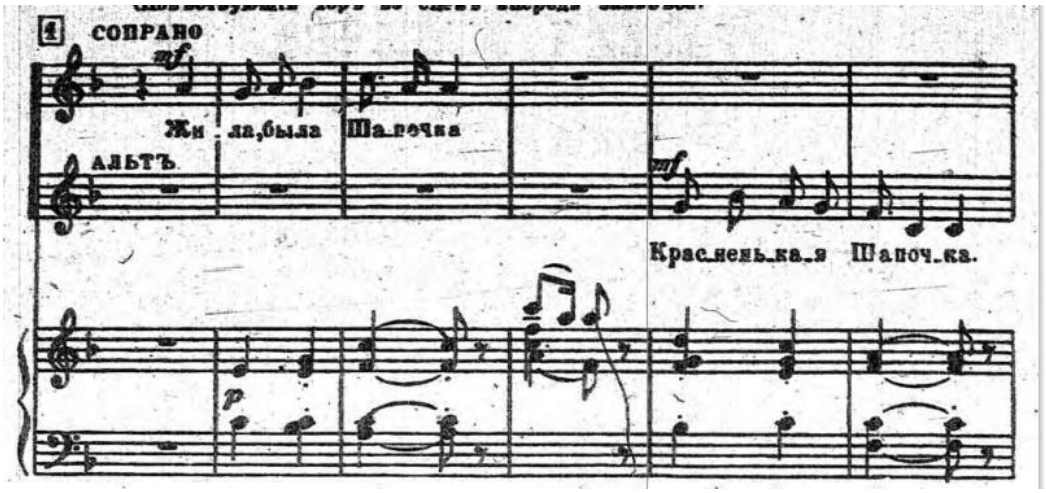


Рис. 1. Фрагмент оперы Ц.А. Кюи «Красная шапочка»

Партия написана для двух типов голосов: сопрано начинают, альты вторят им. Обращает на себя внимание фразировка: короткие отрывистые фразы на стаккато, идеально подходящие для размера 2/4. Очевидно, что хор действительно выполняет повествовательную функцию, вводя юного зрителя в действие на понятном ему языке. Либретто соответствует музыке (также написано простым языком) и направлено на ту же цель – ввести в предысторию:

Жила-была Шапочка
Красненькая Шапочка.
Жила-была давно,
А все помнят её.
Прозвали все девочку
Красною Шапочкой [12].

Повторы позволяют и глубже раскрыть сюжет, и увеличить выразительность мелодии. Кроме того, повторы усиливают эмоциональность музыкального и драматического высказывания, становятся своеобразным мостиком между исполнителями и публикой, которая, благодаря повторам, глубже воспринимает сюжет и музыку.

Паузы служат способом перехода от одного смыслового фрагмента к другому, разграничивают музыкально-драматургические эпизоды, позволяет поставить точку и начать новую часть. Таким образом, усиливается повествовательный характер хоровой партии.

Во второй части мелодия развивается в средней тесситуре, не имеет больших интервальных скачков:

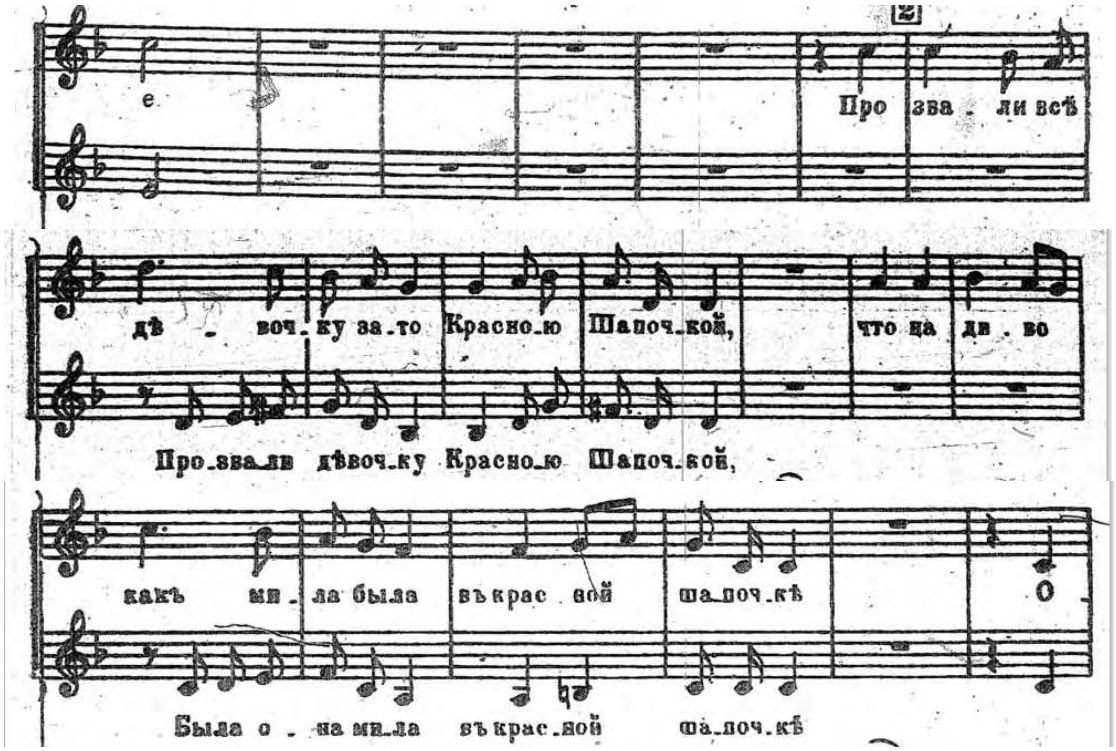


Рис. 4. Фрагмент оперы Ц.А. Кюи «Красная шапочка»

Это объясняется тем, что она является подготовительной для перехода к кульминации. В мелодии чередуется восходящее и нисходящее движение, но завершается фрагмент именно на последнем, что даёт возможность начать новую часть в той же тесситуре, с той же ноты:

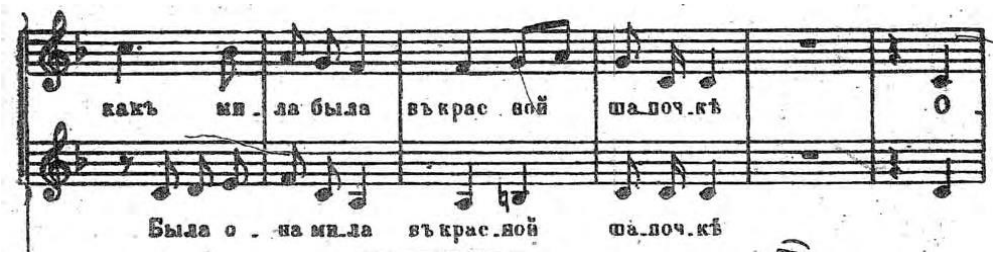


Рис. 5. Фрагмент оперы Ц.А. Кюи «Красная шапочка»

Нельзя не отметить, что мелодия становится более насыщенной. Это достигается за счёт непрерывного движения преимущественно восьмых нот. Шестнадцатые нота в конце фразы усиливают возрастающую эмоциональность.

После этого предыстория подходит к своему концу, о чём говорится в либретто:

О, дала ей бабушка
Эту прелесть шапочку.
Сама сшила, смастерила
Внучке милой подарила
И вот с этих пор молва
Про ту девочку прошла,
Прошла молва [12].

В этой части идёт интенсивное нарастание – в мелодическом, и в динамическом плане. Секвенционное развитие даёт возможность подойти к кульминации:

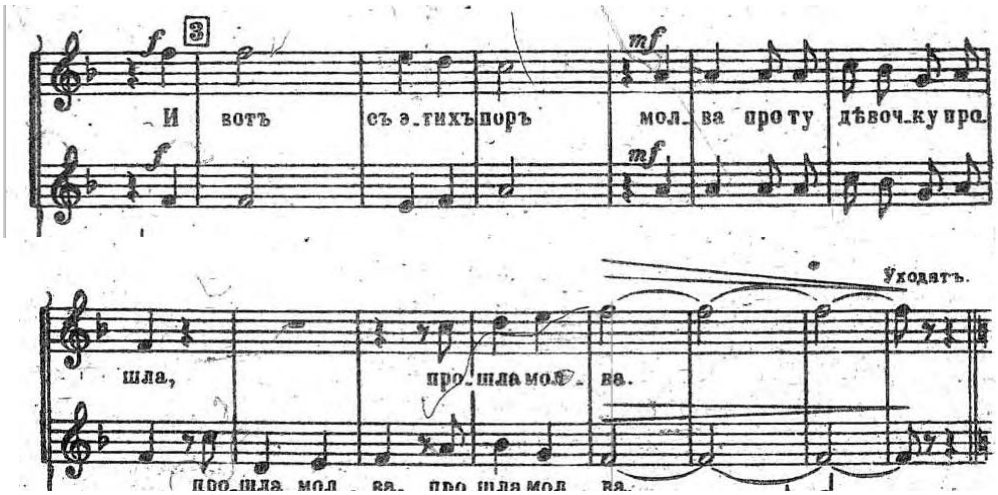


Рис. 6. Фрагмент оперы Ц.А. Кюи «Красная шапочка»

Подход к кульминации и финалу здесь очевиден: в своём развитии мелодия доходит дальше и разрешается на тонике (тональность F-dur). Уход хора со сцены и небольшой проигрыш создают условия к непосредственному действию. Данное же выступление хора является экспозицией, во время которого слушатели знакомятся с предысторией сюжета, погружаются в сказочную атмосферу, получают эмоциональный заряд от выступления хора. Второй раз повествующий хор появляется во втором акте, открывая его. На этот раз их целью является пояснение истинных замыслов Волка (первый акт заканчивается тем, что Красная Шапочка попадается на его уловки).

Можно сказать, что хор здесь выполняет и психологическую функцию, поскольку он раскрывает особенности поведения героев, мотивировку их поступков. При этом отметим, что во втором такте меняется и размер (4/4), и тональность (A-dur). Благодаря этим изменениям мелодия становится более активной и широкой, более сложной в ритмическом плане.

Очевидно, что эти меры оправданы нарастанием напряжения в сюжете. Теперь, благодаря хору, зрители знают, что Красная Шапочка оказалась обманутой Волком, что ей и Бабушке грозит опасность, но сами они об этом не подозревает.

Данное обстоятельство делает зрителей соучастниками спектакля (и в этом случае хор выполняет коммуникативную функцию), обостряет сценическое действие. Этот эффект усиливается ещё больше, когда хор описывает безмятежное поведение героини:

С прохладцей шла, венки плела,
Орехов много нарвала.
Со смехом бабочке ловила по дороге.
Ну, словом, повела себя не очень строго [13].

Образовывается острая конфликтная ситуация, в которой сталкиваются не только добрые и злые персонажи, но и их темпо-ритмы. На фоне спокойствия и безмятежности героини контрастным выглядит темпо-ритм волка, который мчится на огромной скорости. Этот конфликт передаётся и в музыке – с помощью динамики (переходы от вкрадчивого piano к громогласному forte), неожиданным альтерациям и модуляциям:

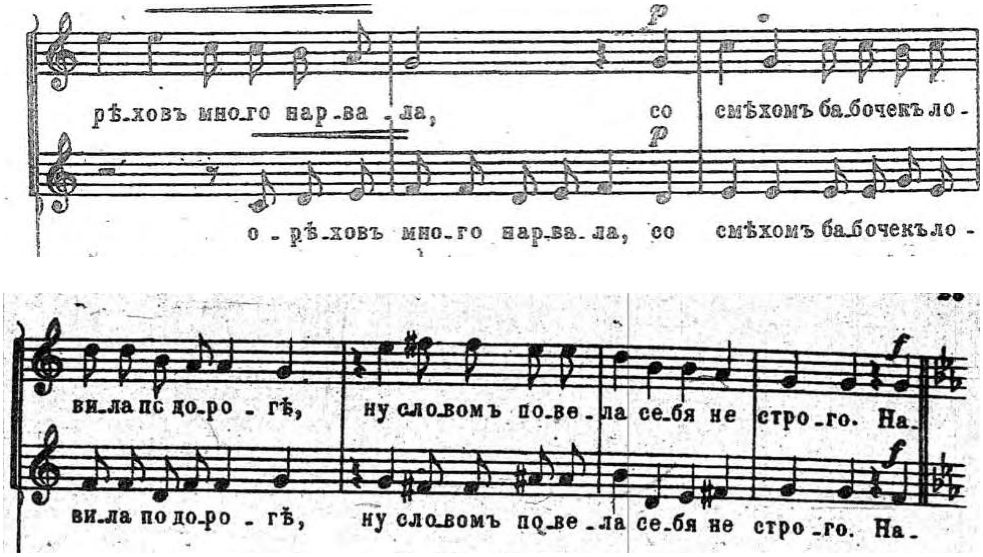


Рис. 8. Фрагмент оперы Ц.А. Кюи «Красная шапочка»

Всё это позволяет чётче обозначить конфликт, выделить особенности характеров и поведения героев, создать соответствующую тревожную атмосферу приближающейся опасности. При этом хор пытается морально оправдать Волка (этот приём направлен, очевидно, на воспитания добрых чувств юного зрителя).

На этом хор практически завершает своё выступление. Как указано в клавире, он отступает к кулисе, противоположной бабушкиной избушке, после чего занавес поднимается. Таким образом стена разделяется на две части: в одной из них – внутренность избушки. Там на постели лежит бабушка. Другая часть представляет собой поляну с негустой травой). Хор показывает на Волка и уходят, перед этим пропев последние фразы [5]:

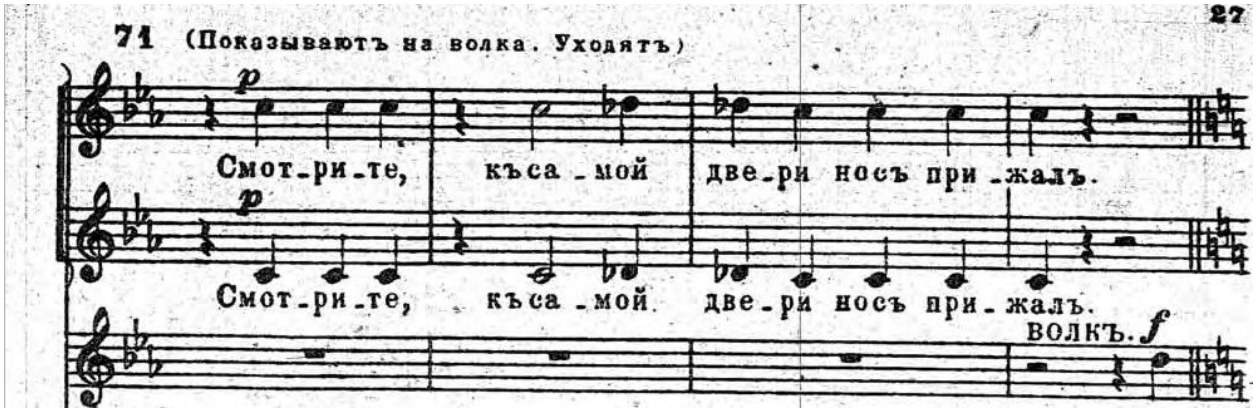


Рис. 9. Фрагмент оперы Ц.А. Кюи «Красная шапочка»

Таким образом, и в этом акте хор, раскрыв подробности, которые не показываются и которых не знает зритель, подводит действие к развитию конфликта, кульминации оперы и финалу. Больше хор на сцене не появляется.

Выводы

Говоря о музыкально-драматургической роли хора в опере Ц. А. Кюи, следует выделить следующие аспекты:

- его повествовательную функцию (подобно хору в античной трагедии здесь этот полноценный участник действия сообщает неизвестные факты, комментирует, характеризует героев, предлагает моральные оценки);
- важнейшую роль в драматургии: хор венчает каждый из актов. В первом акте он вводит зрителя в экспозицию, рассказав предысторию, и подводит зрителя к завязке конфликта. Во втором акте хор сообщает неизвестные подробности и подводит публику к развитию конфликта, кульминации, развязке и завершению;
- музыкальную значимость: текст и музыка передают тонкие нюансы действия, конфликта, характеров героев.

Таким образом, отметим основные функции:

-повествовательная;
- комментирующая;
- коммуникативная;
- экспрессивная;
- структурная;
- организовывающая.

Свою работу композитор оценивал следующим образом: «Работоспособность я ещё не утратил. “Шапочка’, “Кот” и “Дурачок” не лишены некоторой свежести. Но всё же я уже дал всё, что мог, и нового слова я не скажу» [Цит. по: 10, с. 209]. Однако можно с уверенностью утверждать, что его детские оперы, в том числе, и «Красная Шапочка», недооценены в российской музыкальной культуре. Необходимо не только тщательно изучать их поэтику, но и внедрять в сценическое пространство, поскольку они могут принести большую эстетическую, художественную и музыкальную пользу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоева Н.П. Хор в античной трагедии: культурный генезис явления // Culture and Civilization. 2017. Т. 7, № 2А. С. 96-102.
2. Дегтярева Н.И. Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии // Opera musicologica. 2014. № 2 (20). С. 54-60.

3. Как Цезарь Кюи учил цесаревича Алексея фортификации и музыке // Музыкальная жизнь [Электронный ресурс] // URL: https://muzlifemagazine.ru/kak-cezar-kyui-uchil-cesarevicha-alekse/?ysclid=m5zo9eiygj417754937 (дата обращения 10.01.2025).
4. Кюи Ц.А. Красная Шапочка. Опера-сказка. Клавир. Акт I [Электронный ресурс] // URL: http://ru.instr.scorser.com/D/14684.html lдата обращения 13.01.2025).
5. Кюи Ц.А. Красная Шапочка. Опера-сказка. Клавир. Акт II [Электронный ресурс] // URL: http://ru.instr.scorser.com/D/14685.html lдата обращения 13.01.2025).
6. Лаврикова Ю. Н. Хоровое творчество Цезаря Кюи. диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2020. 242 с.
7. Лаврикова, Ю. Н. Детская тема в вокально-хоровом творчестве Цезаря Кюи // Система музыкального образования в условиях новых образовательных стандартов : сб. материалов Международной научн.-практ. конференции, Коломна, 26 февраля 2015г. / отв. ред. Е. В. Щербакова. Коломна : Государственный социально-гуманитарный университет, 2016. С. 169-177.
8. Лапина М. Е. Образная сфера «Семи дуэтов-хориков для детских или женских голосов» Op. 101 Ц. Кюи. Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. №. 3 (33). С. 7-11.
9. Лапина М.Е. Тема детства в творческом наследии Ц. КЮИ (на материале «13 музыкальных картинок», ор. 15) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2004. № 171. С. 284-289.
10. Назаров А. Ф. Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989. 224 с.
11. Орлова Е. М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века. М.: Музыка, 1982. 223 с.
12. Поль М.С. Красная Шапочка. Либретто. Акт I [Электронный ресурс] // URL: http://ru.instr.scorser.com/D/14684.html lдата обращения 13.01.2025).
13. Поль М.С. Красная Шапочка. Либретто. Акт II [Электронный ресурс] // URL: http://ru.instr.scorser.com/D/14685.html lдата обращения 13.01.2025).
14. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа. М.: Гуманит. изд. центр «Владос», 2001. - 112 с.
15. Сорокина Е. А. Становление детской оперы в России: начало пути // Манускрипт. 2016. № 12-1 (74). С. 169-171.
16. Стасов В. В. Цезарь Антонович Кюи. Биографический очерк. М.: Музгиз, 1954. 56 с.
17. Холодова М. В., Ершов С. С. Детские оперы Ц.А. Кюи: история создания и сценическая судьба // Холодова, М. В. Детские оперы Ц.А. Кюи: история создания и сценическая судьба // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 2. С. 25-36.
18. Neff L. K. Story, Style, and Structure in the Operas of César Cui. Dissertation, Indiana University. 2002. 1367 p.
19. Sutherland A. Children in Opera. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 2020. 406 p.

REFERENCES

1. Goeva N.P. Khor v antichnoi tragedii: kul'turnyi genezis yavleniya // Culture and Civilization. 2017. T. 7, № 2A. Pp. 96-102.
2. Degtyareva N.I. Voprosy terminologii v analize opernoi dramaturgii // Opera musicologica. 2014. № 2 (20). Pp. 54-60.

3. Kak Tsezar' Kyui uchil tsesarevicha Alekseya fortifikatsii i muzyke // Muzykal'naya zhizn' [Elektronnyi resurs] // URL: https://muzlifemagazine.ru/kak-cezar-kyui-uchil-cesarevicha-alekse/?ysclid=m5zo9eiygj417754937 (data obrashcheniya 10.01.2025).
4. Kyui Ts.A. Krasnaya Shapochka. Opera-skazka. Klavir. Akt I [Elektronnyi resurs] // URL: http://ru.instr.scorser.com/D/14684.html ldata obrashcheniya 13.01.2025).
5. Kyui Ts.A. Krasnaya Shapochka. Opera-skazka. Klavir. Akt II [Elektronnyi resurs] // URL: http://ru.instr.scorser.com/D/14685.html ldata obrashcheniya 13.01.2025).
6. Lavrikova Yu. N. Khorovoe tvorchestvo Tsezarya Kyui. dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02. M., 2020. 242 p.
7. Lavrikova, Yu. N. Detskaya tema v vokal'no-khorovom tvorchestve Tsezarya Kyui // Sistema muzykal'nogo obrazovaniya v usloviyakh novykh obrazovatel'nykh standartov : sb. materialov Mezhdunarodnoi nauchn.-prakt. konferentsii, Kolomna, 26 fevralya 2015g. / otv. red. E. V. Shcherbakova. Kolomna : Gosudarstvennyi sotsial'no-gumanitarnyi universitet, 2016. Pp. 169-177.
8. Lapina M. E. Obraznaya sfera «Semi duetov-khorikov dlya detskikh ili zhenskikh golosov» Or. 101 Ts. Kyui. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. 2014. №. 3 (33). Pp. 7-11.
9. Lapina M.E. Tema detstva v tvorcheskom nasledii Ts. KYuI (na materiale «13 muzykal'nykh kartinok», op. 15) // Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena. 2004. № 171. Pp. 284-289.
10. Nazarov A. F. Tsezar' Antonovich Kyui. M.: Muzyka, 1989. 224 p.
11. Orlova E. M. Ocherki o russkikh kompozitorakh XIX – nachala XX veka. M.: Muzyka, 1982. 223 p.
12. Pol' M.S. Krasnaya Shapochka. Libretto. Akt I [Elektronnyi resurs] // URL: http://ru.instr.scorser.com/D/14684.html ldata obrashcheniya 13.01.2025).
13. Pol' M.S. Krasnaya Shapochka. Libretto. Akt II [Elektronnyi resurs] // URL: http://ru.instr.scorser.com/D/14685.html ldata obrashcheniya 13.01.2025).
14. Roitershtein M. I. Osnovy muzykal'nogo analiza. M.: Gumanit. izd. tsentr «Vlados», 2001. - 112 p.
15. Sorokina E. A. Stanovlenie detskoi opery v Rossii: nachalo puti // Manuskript. 2016. № 12-1 (74). Pp. 169-171.
16. Stasov V. V. Tsezar' Antonovich Kyui. Biograficheskii ocherk. M.: Muzgiz, 1954. 56 p.
17. Kholodova M. V., Ershov S. S. Detskie opery Ts.A. Kyui: istoriya sozdaniya i stsenicheskaya sud'ba // Kholodova, M. V. Detskie opery Ts.A. Kyui: istoriya sozdaniya i stsenicheskaya sud'ba // ARTE: Elektronnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo. 2022. № 2. Pp. 25-36.
18. Neff L. K. Story, Style, and Structure in the Operas of César Cui. Dissertation, Indiana University. 2002. 1367 p.
19. Sutherland A. Children in Opera. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 2020. 406 p.

Чжу Юнкан
аспирант
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»
e-mail: zhuyongkang888@gmail.com

Zhu Yongkang
Postgraduate student
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

РОЛЬ КОМПОЗИТОРА ЧЖАО ЦЗИПИНА В КИТАЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ И ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ЕГО КИНОМУЗЫКИ

Аннотация. Статья посвящена киномузыке китайского композитора Чжао Цзипина. Актуальность исследования объясняется возросшим в последнее время интересом к массовым жанрам китайской культуры и роли музыки в китайском кинематографе. Появившиеся исследования последних лет не исчерпывают тему, а только ставят проблему изучения киноискусства Дальнего Востока и намечают пути ее освоения с указанием необходимости заполнить существующие лакуны. В начале статьи дается периодизация развития китайского кинематографа, включающая 5 периодов. Внимание сосредоточено на последнем: «движение пятого поколения», - к которому принадлежит творчество Чжао Цзипина. Дается общая характеристика кинематографа нового направления, где, в отличие от предыдущих периодов, снимается идеологическая направленность и однозначность критериев оценки героев, а фильмы приобретают мифологический подтекст с опорой на традиционную китайскую философию. Определена роль музыки в этом направлении: как носителя непроговоренной идеи фильма, которая раскрывается в неразрывном синтезе с видеорядом. В статье сформулированы основные черты музыкального саундтрека, характерные для «движения пятого поколения». Замечено, что в творчестве Чжао Цзипина отражены как типичные свойства киномузыки «движения пятого поколения», так и индивидуальные черты. К последним относятся четыре основных свойства: использование фольклорного материала, добавление элементов китайской оперы, использование современных музыкальных техник и характерных национальных инструментов. Эти, общие для современного китайского кинематографа, приемы, претворены Чжао Цзипином в специфическом, индивидуальном варианте. Каждая из позиций подтверждается примерами из творчества композитора. В заключение делается вывод значении киномузыки Чжао Цзипина и причинах ее популярности.

Ключевые слова: китайский кинематограф, движение пятого поколение, музыка в кино.

THE ROLE OF COMPOSER ZHAO JIPING IN CHINESE CINEMA AND THE STYLE OF HIS FILM MUSIC

Abstract. The article is devoted to the film music of the Chinese composer Zhao Jiping. The relevance of the study is explained by the recent increased interest in the mass genres of Chinese culture and the role of music in Chinese cinema. The research that has appeared in recent years does not exhaust the topic, but only poses the problem of studying the cinematography of the Far East and outlines ways to master it, indicating the need to fill in existing gaps. At the beginning of the article, a periodization of the development of Chinese cinema is given, including 5 periods. Attention is focused on the latter: the "fifth generation

movement", to which Zhao Ziping's work belongs. A general description of the cinema of the new direction is given, where, unlike previous periods, the ideological orientation and unambiguity of the criteria for evaluating the characters are removed, and the films acquire mythological overtones based on traditional Chinese philosophy. The role of music in this direction has been determined: as the bearer of the unspoken idea of the film, the which is revealed in an inextricable synthesis with the video sequence. The article formulates the main features of the musical soundtrack characteristic of the "fifth generation movement". It is noted that Zhao Jiping's work reflects both the typical properties of the film music of the "fifth generation movement" and individual features. The latter include four main properties: the use of folklore material, the addition of elements of Chinese opera, the use of modern musical techniques and characteristic national instruments. These techniques, common to modern Chinese cinema, are implemented by Zhao Jiping in a specific, individual version. Each of the positions is confirmed by examples from the composer's work. In conclusion, the author concludes the importance of Zhao Jiping's film music and the reasons for its popularity.

Keywords: Chinese cinema, the fifth generation movement, music in cinema.

Китайский кинематограф – явление, пока недостаточно изученное в европейском искусствоведении. Появившиеся исследования последних лет не исчерпывают тему, а только ставят проблему изучения киноискусства Дальнего Востока и намечают пути ее освоения с указанием необходимости заполнить существующие лакуны [19]. Будучи синтетическим искусством, кинематограф способен доносить те смыслы и «коды» национальной культуры, которые очень трудно передать с помощью других, менее универсальных видов искусства. Изучение музыки китайского кинематографа актуально и научно значимо, так как, помимо обогащения представления о различных сторонах китайской музыкальной культуры, дает возможность глубже проникнуть в суть массового сознания китайцев и углубить понимание восточного менталитета.

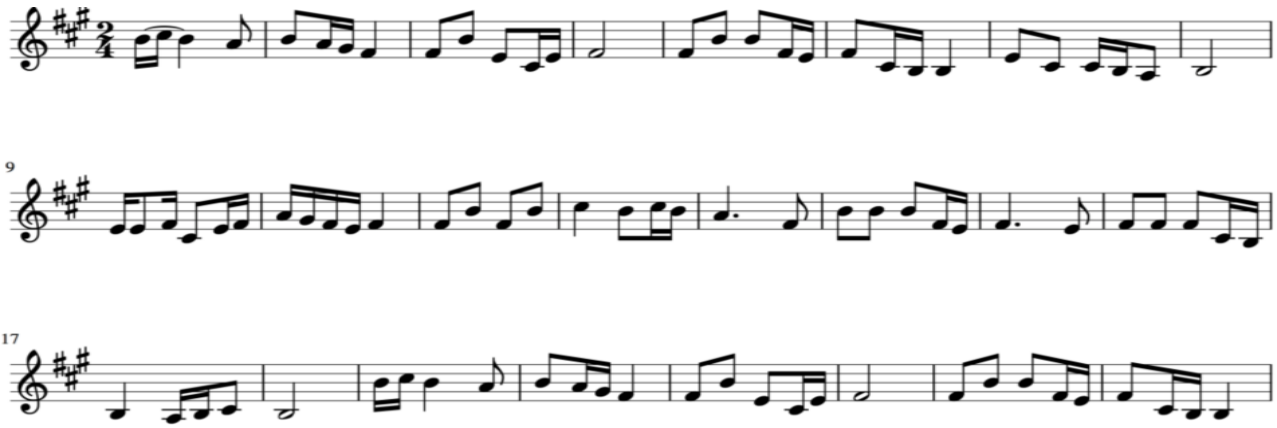
В истории китайского кино выделяется пять этапов его становления. Первый охватывает период с 1905 года до начала 1930-х[1]. Это своего рода «освоение целины». В это время в Китае быстро растет интерес к кинематографу, открывается много кинотеатров, появляются собственные киностудии. Следующий период – от начала 1930-х до 1949 года – получил название «По пути взросления» [7, с. 123]. Китайский кинематограф обретает свою специфику: снимаются исторические фильмы на национальные сюжеты, входит в моду демонстрация в кино восточных единоборств. Годы с 1949 до начала Культурной революции в 1966 году характеризуются исследователями как «период неустойчивого развития» [7, с. 124]. Кинематограф приобретает ярко выраженный идеологический ракурс. Снимаются фильмы о «героях сегодняшнего дня»: рабочих, солдатах и крестьянах. В это время китайский кинематограф испытывает сильное влияние советского соцреализма, поэтому стилистически китайское кино очень похоже на советские фильмы довоенного периода. При этом в нем проявляются и характерные национальные особенности, так как авторы фильмов стараются соединить советские и отчасти голливудские стандарты с китайской культурной традицией: наследием кукольного театра, театра теней, искусством живописи и каллиграфии. Период с 1966 по 1976 годы обычно характеризуется как «застой и спад» [7, с. 125]. Количество выпускаемых фильмов резко снизилось. За все десятилетние не было снято ни одного полнометражного кино. Внимание переключается на документалистику, в которой, в свою очередь, очень силен идеологически-пропагандистский аспект. Прорыв происходит с 1976 по 1989 годы. Эти годы во многом сродни советской «оттепели» 1960-х. В китайской периодизации киноискусства период получил название «движения пятого поколения» [7, с. 125]. В эти годы начинает создаваться настоящее авторское кино, в котором

проявляются не только общие тенденции времени, но и индивидуальный стиль каждого из создателей фильма. Внимание с политических и идеологических проблем переключается на внутренний мир героя, и этот мир обнаруживает сложность и неоднозначность, внутренние противоречия и динамизм развития. Неактуальным становится разделение героев на положительные и отрицательные образы: в каждом человеке высвечиваются как прекрасные порывы, так и косный фатализм, характерный для китайского менталитета консерватизм, неумение приспособиться к быстрым изменениям жизни. Эти качества личности героев, характеры которых не декларируются прямо, а раскрываются постепенно, подчас скрытно, создают трагический колорит, часто в сочетании с очень своеобразным, трудно понимаемым европейцами, юмором. Так, например, в фильме «Красный гаолян» режиссера Чжана Имоу с музыкой Чжао Цзипина главный герой – разбойник и убийца – вызывает глубокое сочувствие из-за трагических перипетий его судьбы и восхищение его бесстрашием и героизмом во время военных действий, что не умаляет жестокости и эгоизма, ставших во многом причиной гибели его жены, роль которой исполнила прекрасная муза многих режиссеров «пятого поколения» - Гун Ли. Кинокритик Роджер Эберт был одновременно и восхищен, и шокирован эмоциональным воздействием этого фильма. Он писал: «Есть сила в простоте этой истории, в почти сказочном качестве ее образов и шокирующей неожиданности ее насилия, что Голливуд в своей искушенности уже утратил» [4, с. 38]. А в фильме «Цзю Цзю идет в суд» тех же авторов героиня (роль которой также исполнила Гун Ли) тратит огромное количество энергии, чтобы найти справедливость и отстоять чувство собственного достоинства, но, добившись желаемого, осознает трагические последствия своего поступка[2]. Фильм этот считается комедией, оставляя, тем не менее, впечатление неизбывной тоски и безнадежности. Но это не индивидуальный трагизм, связанный с личностной драмой одного героя, а фатальная карма буддизма, отраженная с древних времен в любом китайском произведении искусства. Таким образом, кинематограф «движения пятого поколения» тяготеет к глубоким философским обобщениям, переводя любую жизненную историю в надындивидуальный мифологический пласт. На скачок в развитии данного вида искусства повлияла целая плеяда молодых талантливых авторов: в 1982 году Пекинская академия киноискусства выпустила таких выдающихся художников как Чжан Имоу, Тянь Чжуанчжуан, Чэнь Кайгэ, Чжан Цзюньчжао. Китайское кино приобретает черты, сочетающие ярко выраженный национальный колорит с самыми последними достижениями западного кинематографа. Это выводит его из регионального на мировой уровень, заставляет говорить о нем как о ярком явлении современной кинематографической культуры [10].

Деятели кино, пришедшие на смену поколению, творчество которого было прочно связано с политикой и идеологией Мао Цзэдуна, поставили своей целью создать качественно новое искусство, свободное от идеологических догм [10, с. 49-58]. Для достижения этой цели были привлечены представители смежных видов искусства: художники, писатели, композиторы. Один из них - композитор Чжао Цзипин. Он получил известность прежде всего как создатель музыки к фильмам. Именно в киномузыке произошла кристаллизация его стиля, образов, идей, а после этого все эти наработки были перенесены в симфонические сочинения. Таким образом, как отмечает Ли Исюань, к сочинению симфонических произведений он пришел уже после того, как его стиль и образы «выкристаллизовались» в другой сфере. Значимость его музыки для кино Ли Исюань сравнивает со значимостью киномузыки Д. Шостаковича, Г. Свиридова, А. Шнитке [10, с. 50]. По словам кинорежиссера Чжан Имоу: «Чжао представляет китайскую киномузыку 1980-х и 1990-х годов. На самом деле, он является важной вехой и великим мастером» [20, с.13]. В эстетике «движения пятого поколения» музыке отводится очень

важная роль. В отличие от чисто иллюстративной роли музыки в кинематографе предыдущих двух периодов, где ей отводилась функция вставных эпизодов с песнями и хоровыми фрагментами в основном патриотического содержания, звуковое сопровождение новых кинокартин предназначено прежде всего для прояснения скрытых, глубинных смыслов фильма. Так, например, в фильме «Желтая земля»[3] «Песня дочери», звучащая в начале картины, приобретает характер лейттемы, проходя через весь фильм, варьируется в зависимости от внутреннего состояния героини, причем видеоряд и диалоги не раскрывают этих эмоций, оставаясь максимально сдержанными и отрешенными, и только через звучание лейттемы показывается динамика внутренней жизни Цюйцяо. В фильме «Красный гаолян» символическое значение приобретает тембровая сторона музыки. Мелодии, написанные композитором с тонким проникновением в стилистику народной музыки, исполняются ансамблем сон с их резким, почти истеричным звучанием. Это раскрывает другую сторону народного характера: образ дремлющей дикой стихийной силы, становящейся неуправляемой и убийственной в болевых точках национальной истории. В фильме «Прощай, моя наложница» основой саундтрека становятся мелодии традиционной китайской оперы. Судьба главного героя, исполнителя партии наложницы, показана на фоне долгого ряда исторических событий, и неизменность музыки в этой ситуации символизирует не только глубокую укорененность китайской культуры в древней традиции, но и общий консерватизм национального мировосприятия, невозможность вырваться из привычного круга образов и проблем, несмотря на внешние изменения жизни. Помимо собственно музыки, в фильмах используется запись природных звуков – таких как свист ветра, шум дождя, грохот несущегося поезда. Звуки мира выступают наравне с музыкальными звуками, выполняя аналогичные функции. В китайском кинематографе предыдущих периодов музыка и шумы не представляли единого смыслового поля. Расширение границ акустического ряда раньше было освоено европейским кинематографом. Известно значение звуков льющейся воды, хлопанья дверей или шума ветра в фильмах А. Тарковского [11]. В фильмах С. Параджанова музыка звучит постоянно, органично переплетаясь со звуками природы. Неожиданная тишина в кадре воспринимается как особая краска, как риторическая фигура молчания (грандпауза), наполняющая глубоким трагическим смыслом незвучащее мгновение (подробнее об этом: [15]). Применение аналогичных приемов кинематографистами «движения пятого поколения» свидетельствует об интенсивном освоении ими европейских методов создания фильмов, в частности, о близости эстетики «пятого поколения» к советской «оттепели» 60-х годов XX века.

Еще одной важнейшей особенностью эстетики кинематографа китайского «пятого поколения», коррелирующее с советским авторским кино 60-х, является «сознательное



самоограничение» (термин Wei S. L [5, с. 37]). Фильмы очень немногословны, все внимание сконцентрировано на структуре кадра, его живописном и музыкальном оформлении. На это свойство китайских фильмов обращает внимание Т. Сергеева: «Многие дальневосточные киноленты отличаются «скупостью» средств выразительности, в том числе минималистским звуковым решением: беммловестностью, многозначительным использованием пауз и паравербальных средств» [16, с. 70]. Смысл любого эпизода, его настроение, подтекст передаются не вербально, а визуально-акустически. В этом смысле видеоряд выполняет ту же функцию, что и музыка, сливаясь со звуковой картиной в синкретическом единстве. Так, например, для «Желтой земли» характерна графичность и скупая красочная палитра, создающая ощущение тоски и безнадежности.[4] Музыка полностью соответствует видеоряду, сосредоточиваясь на варьировании одной мелодии – «Песни дочери»[5] (Рис. 1).

Впервые «Песня дочери» звучит одновременно с показом Желтой реки в сумерках. Исполняемая женским голосом соло в тональности, близкой натуральному fis-moll[6], песня передает общий мрачный колорит, порождает ощущение одиночества и печали. Таким образом, уже в начале фильма сочетание печальной музыки и темных красок предопределяет дальнейшее трагическое развитие судьбы героини. Следующий раз героиня поет эту песню (два ее раздела), когда идет за водой на реку. На этот раз река показана в более светлых красках, которые как будто ложатся и на лицо героини, приобретающее расслабленное и счастливое выражение. Первый раздел исполняется соло, второй же сопровождается новой гармонизацией оркестра в европейском мажоро-минорном стиле, при этом оркестровка здесь ясна и прозрачна, что обусловлено звучанием струнных в верхнем регистре. Объясняется такое просветление колорита, а также использование европейских гармоний и инструментов, тем, что Цуйцяо находится под впечатлением картины иной жизни, представленной ей героем Гу Цином: молодой коммунист рассказал о другой стране, где девушки учатся грамоте и всем хватает еды. Надежда на изменение в собственной судьбе преобразовывает и картину природы, и характер песни, являющейся внутренним голосом героини. В последний раз вариант своей песни Цуйцяо исполняет в момент прощания с Гу Цином на горе. Здесь композитор опять использовал пение соло, которое сопровождается только шумом ветра и эхом гор. Песня имеет здесь характер отчаянный, на грани нервного срыва. Визуальный образ разбушевавшейся стихии соответствует дерзкому и безнадежному порыву девушки изменить свою жизнь. Однако постепенно характер песни становится более горестным, а общий визуальный колорит темнеет. Одинокая крохотная фигурка Цуйцяо пропадает на горизонте. Возникает ощущение мифа, раскрывающего суть единого установленного миропорядка, который невозможно изменить субъективной волей отдельного человека. Таким образом, звуковая атмосфера в сочетании с видеорядом наделяется собственной драматургией, на уровне саундтрека дублируя идею фильма. Итак, говоря о киномузыке китайского «пятого поколения», к которому принадлежит творчество Чжао Цзипина, можно выделить следующие черты: отказ от ярко выраженных идеологических установок переносит акцент с демонстрации поверхностного сюжета на внутренний мир героев; раскрытию этого мира способствует музыка, так как в фильмах «движения пятого поколения» вербальный пласт сведен к минимуму, переключая внимание зрителя с диалогов на структуру кадра и его акустическое оформление; музыка выступает в единстве с живописным рядом, дублируя на новом уровне сюжет фильма (Подробнее об этом: [9]); выведенный на поверхность визуально-акустический синтез делает содержание фильма максимально обобщенным, переводя любой сюжет в мифологический или философский пласт, уподобляя его ритуалу.

Это соответствует национальной китайской традиции и связано с конфуцианско-даосистским мироощущением, для которого характерны, с одной стороны, фатализм и внеличностное ощущение трагизма, связанное с бесконечной повторяемостью мировых процессов, а, с другой стороны, – чувство иерархичности, мирового порядка и твердых моральных установок. Кино берет на себя функцию мифа и ритуала, призванных воспитывать и организовывать нацию, и музыка играет здесь важнейшую роль, так как китайские мыслители ставят музыку и миф в один смысловой ряд. «Значение музыки в Китае признавалось повсеместно, поскольку она выступала одним из главных элементов конфуцианского нравственного воспитания» [17, с. 240]. Как сказано в древнем сборнике изречений Лунь юй: «Подобно тому как ритуал несводим к подношениям яшмы или шелка, музыку невозможно свести к ударам колокола и бою барабана» (Цит. по: [17, с. 240]). Очевидно, что такими свойствами обладает не только кино-, но и всякая другая музыка, но именно в кино все перечисленные качества получают решающее значение благодаря имманентному синкретизму этого искусства и массовости киноаудитории, что позволяет использовать данные свойства музыки максимально эффективно. При этом творчество Чжао Цзипина, в котором отражены общие свойства, характерные для трактовки функции музыки «движением пятого поколения» китайских кинематографистов, обладает и индивидуальными чертами, делающими его стиль неповторимым и единым. Анализируя основные составляющие стиля Чжао Цзипина, китайские исследователи [6] выделяют четыре: использование фольклорного материала, добавление элементов китайской оперы, использование современных музыкальных техник и использование характерных национальных музыкальных инструментов, «что придает музыке дух new age» [6, с. 25]. Данное понятие («new age»), означает использование в музыке элементов древней культуры (в том числе музыкальных инструментов древности, связанных с определенными семантическими характеристиками и религиозными ритуалами) уже в новом, современном контексте, благодаря чему подчеркивается взаимосвязь между разными временными пластами. Можно говорить о том, что эти свойства характерны для всей музыки «новой волны»[7], однако в творчестве Чжао Цзипина они претворены своеобразно, прежде всего потому, что в его искусстве проявляются два характерных качества: глубокая укорененность в традиции и яркость и демократичность создаваемых образов, что позволяет ему с особенным успехом работать именно в жанре киномузыки. При общей тенденции китайской музыки к сближению с европейской музыкальной культурой при сохранении национальных особенностей, Чжао Цзипин находится на полюсе традиционализма, придерживаясь охранительных тенденций, что, естественно, не исключает и обращения (строго дозированного) к звучанию симфонического оркестра, использованию мажоро-минорных гармоний и европейской полифонии. Для него разделение на традиционное национальное звучание и «вестернизация» языка связаны прежде всего с задачами отражения драматургии фильма (как это было показано на примере «Желтой земли»): там, где показана народная жизнь и национальная психология, достаточно опоры на китайский фольклор, там же, где совершается попытка вырваться из привычных устоев, уйти за черту веками сформированного бытия, – применяются «иноземные» выразительные средства. Чжао часто повторял, что хочет использовать свою музыку как «родной язык» в общении с миром. Он всегда хотел, чтобы его музыка была доступна каждому, но в то же время несла в себе те ценности, которые должны быть переданы будущим поколениям. О своем «творческом кредо» композитор говорил: «Неважно, насколько горячими становятся другие вещи, мне все равно. Я просто придерживаюсь своего… С этой целью на нас, как на поколение, у которого традиции в крови, в эту новую эпоху возложена миссия идти в

ногу со временем. Тогда что должно быть в моей музыке? Я бы сказал, Великая любовь. В конце концов, конечным желанием человечества является мир на земле» (Цит по: [3]).

В раскрытии образов в фильмах Чжао Цзипина огромную роль играет использование народных музыкальных инструментов.[8] Качество звучания и характеристики этих инструментов не только гармонируют с общей концепцией фильма, но и демонстрируют колористическое чутье композитора, исследовательский и новаторский дух его творчества, отвечающий требованиям «движения пятого поколения». Например, сона играет большую роль в фильме «Красное сорго» (Другое название – «Красный гаолян»). Резкий и волнующий тембр этого инструмента, который в Китае используется в основном в ритуалах, проводимых на открытом воздухе, оказывает в фильме крайне возбуждающее и одновременно завораживающее воздействие, психологически соотносимое с натурализмом и жестокостью некоторых фрагментов видеоряда: сцен кровопролития, убийств, а также животной радости и звериной витальности, которую демонстрируют герои в проявлениях любви, ненависти и скорби[9]. Напротив, цзинху в «Подними красный фонарь» отправляет к звучанию традиционной пекинской оперы, поскольку одна из главных героинь – бывшая оперная певица. В контексте фильма инструмент символизирует незыблемость устоев традиционного брака. Звучание Цзинху сопровождает обычно видеоряд, демонстрирующий внутреннее убранство дома, где царит почти пугающая симметрия, превращая богатое жилище в обездушенное жесткое пространство, где каждый жест воспринимается как веками отработанный ритуал. Старшая жена (бывшая оперная певица) приняла этот порядок, поэтому ее лейттембр – цзинху. Напротив, младшая жена, которая постоянно мечется по дому, разрушая симметричную картинку, характеризуется звучанием европейских струнных инструментов. Поясной барабан, используемый в «Желтой земле» - символ времени. Ритмичное звучание барабана сообщает фильму колорит обреченности. Еще один важный источник стиля композитора – применение современных музыкальных техник. В киномузыке Чжао Цзипин не использует таких далеких от китайской традиции техник как додекафония, потому что это осложнило бы восприятие визуального ряда фильма, но пользуется интересными тембровыми находками, которые звучат оригинально и новаторски. Например, ему нравится «микширование» национальных инструментов и инструментов западноевропейского оркестра. В фильме «Красный гаолян» он использует принцип письма инструментальными блоками: четыре шэна играют в унисон семь нот в пределах двух октав, создавая фон, а в это время тридцать суонов исполняют пять орнаментальных мелодий – и все это в сопровождении барабанов. Резкие диссонансы, создаваемые при одновременном звучании разных мелодий, наложение ритмов и тембров создают эффект хаоса, аналогично использованию алеаторики в ее экспрессивном варианте в западноевропейской музыке.

Чжао Цзипин написал музыку более чем к 40 фильмам и сериалам, в частности, таким как «Красное сорго», «Прощай, моя наложница», «Чжу Доу», «Желтая земля», «История Цю Чжу», «Император и убийца», «Нарушая молчание» и многим другим. Все эти фильмы пользуются большим успехом у публики и вышли на международный уровень. Более двадцати из них стали лауреатами кинофестивалей в Китае и за рубежом. Исходя из этого можно сказать, что композитор представил миру национальную музыку через китайское кино. В его киномузыке проявляются как черты, характерные для «движения пятого поколения», так и индивидуальные качества, присущие авторскому музыкальному стилю. Эволюция творчества Чжао Цзипина шла таким путем, что в зрелый период он создает много симфонических произведений на основе тематизма из собственных фильмов. Естественно, что стиль музыки при этом усложняется и индивидуальные качества начинают преобладать над типическими. Но присутствие в

симфонических произведениях, узнаваемых и достаточно простых тем из фильмов, делают его творчество демократичным и любимым публикой.

Примечания

1. Предложенная периодизация на сегодняшний день общепринята. Впервые она предлагается в исследовании: [5, с.37]. С подробными комментариями по каждому периоду данная периодизация приводится в: [7, с. 121-125]. Названия периодов также соответствуют общепринятой трактовке.
2. В фильме, кроме четырех главных героев, все роли исполняют обычные сельские жители. Чжан Имоу писал: «Я стремился к реализму, потому что чувствовал, что это лучший способ передать истинный дух и простоту людей из китайской глубинки, которые для меня служат сердцем и душой самого Китая» [2, с. 985-986]. Это также роднит стилистику фильма «пятого поколения» с кинематографом советской «оттепели»: достаточно вспомнить фильмы В. Шукшина, А. Кончаловского и др.
3. Фильм «Желтая земля» - первая работа Чжао Цзипина совместно с режиссером Чэнь Кайгэ (1984), созданная в эстетике «движения пятого направления». Сюжет картины – рассказ о судьбе молодого солдата-коммуниста Гу Цина, музыканта и собирателя фольклора. Придя на север провинции Шэньси, молодой человек погружается в атмосферу крестьянского быта, тяжелого, монотонного труда. Одновременно он записывает местные песни, предполагая использовать эти мелодии для сочинения новых произведений, которые будут поднимать дух армии. Жизнь в провинции Шэньси сближает его с местным населением (дети начинают звать его Брат Гу). Он влюбляется в юную Цяйцяо, но судьба разлучает влюбленных.
4. При создании фильма «Желтая земля» совместно с режиссером Чэнь Кайгэ (1984), композитор Чжао Цзипин для того, чтобы создать музыку, гармонирующую со стилем фильма, лично отправился на Лёссовое плато в северной провинции Шэньси, жил в Дейти Чемадиан и фермерском доме, засыпанном желтым песком, и искал творческого вдохновения, находясь в этой среде.
5. Для «Песни дочери» композитор использует мелодию в стиле «Синьтянью», широко известную в Северной провинции Шэньси.
6. На слух европейца эта мелодия воспринимается как звучащая в натуральном миноре – тональности fis-moll, однако общий звукоряд мелодии ограничен звуками fis-gis-a-h-cis-e, с пропуском звука d. Кроме того, в мелодии присутствует явный «спор» двух тональных центров: Fis и h, благодаря чему возникает двойственность - ее можно рассмотреть с точки зрения китайской ладовой системы как колебание между двумя ладами (юй-ладом Fis и шан-ладом h).
7. Впервые понятие «Новая волна» было введено в ходе дискуссии на конференции «Новые работы молодых композиторов» (Ухань. 1985). Подробно об этом: [21, с. 135-145].
8. О свойствах тембров китайских народных инструментов и возможности их использования в современной музыке подробно: [22, с. 60-73].
9. «Остался лишь бабушкин горестный плач, да вступила одинокая грустная сона, которая рыдает даже красивее, чем любая из женщин». / Мо Янь. Красный гаолян. Изд-во Текст. – М.: 2018.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краткая биография Чжао Цзипина // Культура Китая. Февраль. — 17. 2024. URL : http://en.chinaculture.org/library/2008-01/11/content_70445.htm. Дата обращения : 20.10.23.

2. Чэн С. Цю Чжу да гуаньси // Международный словарь фильмов и кинематографистов. — 4-е изд. — Издательство Сент-Джеймс Пресс, 2001. — Том 1. — с. 985—986
3. Чжоу Фан-фу. Музыка Чжао Цзипина – диалог с историей. URL : https://www.hkco.org/en/Concerts/The-Symphonic-Chinese-Music-Of-Zhao-Jiping.html. Дата обращения : 20.10.23.
4. Эберт Р. Красное сорго / Архивная копия от 2 октября 2012 на «Wayback Machine» / Чикаго Сан-Таймс. — Февраль. 28, 1989.
5. Вэй С. Л. Пятое поколение и не только : размышления о современной китайской кинокультуре. Диссертация, представленная на факультет последипломного образования и научных исследований. — Канада, Университет Альберты. 2003. – 205 с.
6. Юэ Дин, Шии Хуан. Анализ стиля и характерных черт фильма Чжао Цзипина. Всемирный журнал исследований в области образования. ISSN 2375-9771 (Печатный) ISSN 2333-5998 (Онлайн). Том. 5, № 4, 2018. URL : http://dx.doi.org/10.22158/wjer.v5n4p410. Дата обращения : 20.10.23.
7. Астафьева А.Р., Тихонова Е.В., Юйшу Чжан. История развития кинематографа Китая / Философия и наука в культурах Запада и Востока : сборник статей по материалам V Всероссийской научной конференции с международным участием / отв. Редактор Е. В. Тихонова. – Томск : Изд-во Томсого гос. Университета, 2023. – Т.1. С. 121-125.
8. Вавилов Е. В. Пятое поколение режиссеров в кинематографе КНР [Электронный ресурс] 6 бакалавр. Работа / Е. В. Вавилов ; рук. Работы Лемешко Ю.Г. ; АмГУ, ФМО, каф. Китаеведения. – Благовещенск, 2016. Дата обращения: 16.10.2024.
9. Дворниченко О. И. Музыка как элемент экранного синтеза. – М., 1975.
10. Искусство китайского кино / О. В. Шубаро // III межд. науч. конф. «Китайская цивилизация в диалоге культур» : Пути Поднебесной. Сборник научных трудов. В 2 ч. Ч. 1.- Минск : РИВШ, 2013.
11. Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. – М. : Прогресс-Традиция, 2011.
12. Ли, И. Симфоническая сюита «Большой двор Цао» Чжао Цзипина : национальная интерпретация жанра симфонии в XXI столетии / И. Ли // Университетский научный журнал. – 2020. – № 54. – С. 49-58. – DOI 10.25807/PBH.22225064.2020.54.49.58. – EDN PEWLTT.
13. Мо Янь. Красный гаолян. Изд-во Текст. – М.: 2018.
14. Морева Н. А. Смыслообразующая функция фольклора в кинематографе / Культура и цивилизация. 2016. Т. 6. №5. С. 428-437.
15. Сергеева Т. С. Музыкальный мир фильмов С. Параджанова / ГИИ. Художественная культура. 2012, 31 (2).
16. Сергеева Т. С. Особенности традиционной эстетики в музыке фильмов стран Дальнего Востока / Перформанс. Искусство воплощения. №23 (37). Сентябрь, 2018. С. 68-75.
17. Стеркс Р. Китайская мысль : от Конфуция до повара Дина / Рул Стеркс ; Пер. с англ. – М. : Альпина нон-фикшн, 2023. – с. 240.
18. Тихонова Е.В., Юйшу Чжан. История развития кинематографа Китая / Философия и наука в культурах Запада и Востока : сборник статей по материалам V Всероссийской научной конференции с международным участием / отв. Редактор Е.В. Тихонова. – Томск : Изд-во Томсого гос. Университета, 2023. – Т.1. С. 121-125.

19. Торопцев С. А. Очерк истории китайского кино : 1896 – 1966 / С.А. Торопцев. – М. : Наука, 1978.
20. Чжан Имоу. Китайское правописание. «Искусство кино», №4, апрель, 2005.
21. Ян Цзиньпэн. Новая волна в китайской музыкальной культуре. Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. №3 (86), 2023. С. 135-145.
22. Янь Цзянань, Юнусова В.Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня. Журнал Общества теории музыки : выпуск 2018/4 (24). С. 60-73.

REFERENCES

1. Brief Biography of Zhao Jiping // China culture. February, 17. 2024 URL : http://en.chinaculture.org/library/2008-01/11/content_70445.htm. Date of reference: 20.10.23.
2. Cheng S.. Qiu Ju da guansi // International Dictionary of Films and Filmmakers. — 4 th ed. — St James Press, 2001. — Vol. 1. — P. 985—986
3. Chow Fan-fu. Zhao Jiping's Music – A Dialogue with History URL : https://www.hkco.org/en/Concerts/The-Symphonic-Chinese-Music-Of-Zhao-Jiping.html. Date of reference: 20.10.23.
4. Ebert R. Red Sorghum/ Архивная копия от 2 октября 2012 на Wayback Machine / Chicago Sun-Times. — February 28, 1989.
5. Wei S. L. The Fifth Generation and beyond: Reflections on contemporary Chinese film culture. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Canada, University of Alberta, 2003. – 205 p.
6. Yue Ding, Shiyi Huang. Analysis of the Style and Characteristic of Zhao Jiping's Film. World Journal of Educational Research ISSN 2375-9771 (Print) ISSN 2333-5998 (Online) Vol. 5, No. 4, 2018. URL: http://dx.doi.org/10.22158/wjer.v5n4p410. Date of reference: 20.10.23.
7. Astafyeva A.R., Tikhonova E.V., Yushu Zhang. The history of the development of Chinese cinema / Philosophy and Science in the cultures of the West and East: a collection of articles based on the materials of the V All-Russian Scientific Conference with international participation / ed. The editor is E.V. Tikhonova. Tomsk: Tomsk State Publishing House. University, 2023. – Vol. 1. pp. 121-125.
8. Vavilov E.V. The fifth generation of directors in the cinema of the People's Republic of China [Electronic resource] 6 bachelor. Work / E.V. Vavilov ; hands. Works by Lemeshko Yu.G. ; AmSU, FMO, kaf. Chinese studies. – Blagoveshchensk, 2016. Date of reference: 10.16.2024.
9. Dvornichenko O.I. Music as an element of screen synthesis. – M., 1975.
10. The art of Chinese cinema / O.V. Shubaro // III international Scientific Conference «Chinese civilization in the dialogue of cultures»: The Ways of the Celestial Empire. Collection of scientific papers. At 2 p.m. 1.- Minsk: Riga, 2013.
11. Kononenko N.G. Andrey Tarkovsky. The sounding world of the film. – M.: Progress-Tradition, 2011.
12. Li, I. The symphonic suite «The Great Court of Cao» by Zhao Jiping: a national interpretation of the symphony genre.
13. Mo Yan. Red Gaolian. Publishing house of the Text. - M.: 2018.
14. Moreva N.A. The meaning–forming function of folklore in cinema / Culture and civilization. 2016. Vol. 6. No. 5. pp. 428-437.
15. Sergeeva T.S. The musical world of S. Parajanov's films / GII. Artistic culture. 2012, 31 (2).

16. Sergeeva T.S. Features of traditional aesthetics in the music of films from the Far East / Performance. The art of embodiment. №23 (37). September, 2018. pp. 68-75.
17. Sterks R. Chinese thought: from Confucius to cook Dean / Rule Sterks ; Translated from English – M. : Alpina non-fiction, 2023. – p. 240.
18. Tikhonova E.V., Yushu Zhang. The history of the development of Chinese cinema / Philosophy and Science in the cultures of the West and East: a collection of articles based on the materials of the V All-Russian Scientific Conference with international participation / ed. The editor is E.V. Tikhonova. Tomsk: Tomsk State Publishing House. University, 2023. – Vol. 1. pp. 121-125.
19. Toroptsev S.A. An essay on the history of Chinese cinema: 1896 – 1966 / S.A. Toroptsev. – M.: Nauka, 1978.
20. Zhang Yimou. Chinese spelling. «The Art of Cinema», No. 4, April, 2005.
21. Yang Jinpeng. A new wave in Chinese musical culture. Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet No. 3 (86), 2023. pp. 135-145.
22. Yan Jianan, Yunusova V. N. Chinese «New Wave» and the work of Xu Changjun. Journal of the Society of Music Theory: issue 2018/4 (24). pp. 60-73.

Алиева Зарема Эбазеровна
Почётный работник сферы образования РФ,
Заслуженный работник образования РК,
профессор кафедры музыкально-инструментального искусства
ФГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет
им. Ф. Якубова»

Alieva Zarema E.
Honorary Worker of Education of the Russian Federation,
Honored Worker of Education of the Republic of Kazakhstan,
Professor of the Department of Musical and Instrumental Art o
Crimean Engineering and Pedagogical University named after F. Yakubov

ВИРТУОЗНО-РОМАНТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ И ИМПРОВИЗАЦИОННОСТЬ ШТРИХОВОЙ ПАЛИТРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ НИККОЛО ПАГАНИНИ

Аннотация. В статье рассматривается виртуозно-романтическое направление и импровизационность штриховой палитры в творчестве Никколо Паганини. Творчество Никколо Паганини продолжает оставаться актуальным и востребованным и простирается далеко за рамки его собственной эпохи, оставляя неизгладимый след в мире музыкального искусства. Виртуозно-романтическое направление и импровизационность штриховой палитры, тщательно разработанные и воплощенные в музыкальные произведения Паганини, стали не только вершиной мастерства исполнителей, но и источником вдохновения для многих композиторов и музыкантов. Наследие великого скрипача неустанно живет и эволюционирует, передаваясь из поколения в поколение, напоминая о величии человеческого таланта и его способности восхищать и вдохновлять.

Ключевые слова: виртуозно-романтическое направление, импровизационность, штриховая палитра, творчество Никколо Паганини.

THE VIRTUOSO-ROMANTIC DIRECTION AND IMPROVISATION OF THE STROKE PALETTE IN THE WORK OF NICCOLO PAGANINI

Annotation. The article examines the virtuoso-romantic direction and improvisation of the stroke palette in the work of Niccolo Paganini. Niccolo Paganini's work continues to be relevant and in demand and extends far beyond his own era, leaving an indelible mark on the world of musical art. The virtuoso romantic direction and improvisational touch palette, carefully designed and embodied in the musical works of Paganini, have become not only the pinnacle of the performers' skill, but also a source of inspiration for many composers and musicians. The legacy of the great violinist lives and evolves tirelessly, being passed down from generation to generation, reminding of the greatness of human talent and its ability to delight and inspire.

Keywords: virtuoso-romantic direction, improvisationism, line palette, creativity of Niccolo Paganini.

Никколо Паганини - легендарный итальянский скрипач XIX века, чей талант и виртуозность оставили неизгладимый след в музыкальной истории. Его музыка отличается уникальным стилем исполнения, наполненным эмоциями, страстью и импровизационностью. В данной статье мы рассмотрим виртуозно-романтическое

направление и особенности штриховой палитры в творчестве Никколо Паганини, а также его влияние на развитие музыкального искусства.

Паганини был не только великолепным скрипачом, но и уникальным композитором, чьи произведения до сих пор вызывают восхищение слушателей по всему миру. Его способность к импровизации подчеркивала его гениальность и неповторимость исполнения. Именно эта свобода выражения через штриховую палитру делает его музыку особенно проникновенной и захватывающей для слушателей всех времен.

"Жизнь и творчество Никколо Паганини: история виртуоза"

Жизнь и творчество Никколо Паганини: история виртуозаНикколо Паганини, итальянский скрипач и композитор XIX века, стал одним из самых выдающихся музыкантов своего времени, оставив непревзойденный след в истории музыкального искусства. Родившись в 1782 году в Генуе, он начал свое музыкальное обучение в раннем детстве под руководством отца, который был известным музыкантом. Благодаря таланту и необыкновенному музыкальному слуху, Паганини уже в молодом возрасте проявил невероятные способности в игре на скрипке.

Интересно, что Паганини всегда выделялся своим уникальным стилем исполнения – он отличался невероятной ловкостью, скоростью и точностью игры. Его виртуозная техника и невероятные исполнительские возможности позволили ему создавать музыкальные произведения, требующие высочайшего мастерства и виртуозности. Паганини стал знаменит не только как выдающийся исполнитель, но и как композитор, написавший множество произведений для скрипки, которые до сих пор считаются виртуозными шедеврами.

Одним из основных элементов музыкального стиля Паганини стала импровизационность в исполнении и интерпретации музыкальных произведений. Он часто добавлял в свои выступления различные вариации, фортепианные аккомпанементы и неожиданные штрихи, что делало его выступления уникальными и неповторимыми. Именно эта импровизационность и свобода в исполнении позволили ему стать по-настоящему ярким и запоминающимся исполнителем.

Также стоит отметить романтическую сторону творчества Никколо Паганини. Его музыка часто носила лирический и эмоциональный характер, отражая внутренний мир композитора. Его произведения наполнены страстью, мелодичностью и глубоким музыкальным содержанием, что делает его творчество неповторимым и узнаваемым.

Таким образом, Никколо Паганини остается великим мастером виртуозно-романтического направления в музыкальном искусстве. Его необычайная техника игры, импровизационность и романтическая лирика делают его творчество вечным и актуальным для любителей классической музыки по всему миру.

"Особенности виртуозно-романтического направления в музыке Паганини"

Виртуозно-романтическое направление в музыке Никколо Паганини отличается уникальным сочетанием технической мастерственности и эмоциональной глубины, что делает его творчество ярким представителем романтизма. Паганини внес значительный вклад в развитие музыкальной традиции, создавая произведения, которые до сих пор восхищают и вдохновляют музыкантов по всему миру.

Одной из основных особенностей виртуозно-романтического направления в музыке Паганини является его умение владеть сложной техникой игры на скрипке. Используя различные технические приемы, такие как пицкато, легато, тремоло и двойное и тройное ладонное исполнение, он создавал удивительные звуковые эффекты, которые заставляли слушателей буквально задерживать дыхание. Его виртуозность в исполнении была настолько высока, что многие считали его величайшим скрипачом своего времени.

Важным аспектом музыки Паганини является также его способность передавать эмоциональную глубину и интенсивность через музыкальные произведения. Он был мастером в создании напряженной и драматической атмосферы, способной захватить слушателя с первых нот. Его музыкальные композиции переполнены страстью, романтическими оттенками и меланхолией, что делает их душевно проникновенными и запоминающимися.

Еще одной важной чертой творчества Паганини является импровизационность и спонтанность в исполнении. Он часто добавлял в свои выступления различные вариации и каденции, неожиданные импровизации, что придавало его музыке особую свежесть и живость. Его способность к творческой свободе и экспериментированию делала его выступления непредсказуемыми и уникальными.

Таким образом, виртуозно-романтическое направление в музыке Никколо Паганини отличается удивительным сочетанием технического мастерства, эмоциональной глубины и импровизационности. Его творчество остается одним из самых важных явлений в истории классической музыки, продолжая вдохновлять и волновать слушателей по всему миру.

"Импровизационность и техника игры на скрипке в творчестве Паганини"

Творчество Никколо Паганини, известного итальянского скрипача и композитора, отличается уникальным сочетанием виртуозности, романтизма и импровизационности. Его музыкальные произведения отличаются сложной штриховой палитрой, создавая необычные звуковые эффекты и вызывая восторг у слушателей. Одним из ключевых аспектов его творчества является импровизационность и высокий уровень техники игры на скрипке.

Паганини был известен своей уникальной техникой игры на скрипке, которая включала широкий диапазон технических приемов, таких как скоростные скалы, двойные и тройные остановки, арпеджио и многие другие. Он использовал эти приемы для создания сложных импровизированных пассажей, которые впечатляли слушателей своей сложностью и оригинальностью. Его виртуозность и умение играть на грани технических возможностей скрипки позволяли ему выделяться среди других музыкантов своего времени.

Импровизационный характер исполнения был одним из главных элементов выступлений Паганини. Он часто удивлял публику своей способностью создавать новые и оригинальные музыкальные фразы на ходу, добавляя в исполнение импровизированные украшения, вариации и каденции. Его спонтанное владение инструментом и смелость в экспериментировании с музыкальными идеями делали его выступления захватывающими и непредсказуемыми.

Используя свою широкую технику игры на скрипке и импровизационные способности, Паганини создавал уникальные музыкальные произведения, которые стали эталоном виртуозного исполнения в музыкальной истории. Его творчество вдохновляло следующие поколения музыкантов и оказывало заметное влияние на развитие скрипичного искусства.

Таким образом, импровизационность и высокий уровень техники игры на скрипке были неотъемлемой частью творчества Никколо Паганини. Его способность к техническим финтам, сочетаемая с виртуозной импровизацией, сделала его одним из самых выдающихся скрипачей своего времени и оставила непередаваемое впечатление на историю музыкального искусства.

"Штриховая палитра: музыкальные выразительные средства Паганини"

Штриховая палитра является одним из наиболее характерных элементов виртуозно-романтического направления в творчестве Никколо Паганини. Этот

талантливый композитор и скрипач великолепно владел музыкальными выразительными средствами, создавая удивительные произведения, богатые разнообразием тонов и настроений.

Одним из главных приемов, которыми пользовался Паганини, была импровизационность в использовании штриховой палитры. Он умел комбинировать различные приемы игры на скрипке, создавая неповторимую мозаику звуков. Это позволяло ему воспроизводить самые сложные и невероятные музыкальные фразы, заставляя слушателей испытывать широкий спектр эмоций.

Среди основных музыкальных выразительных средств Паганини следует выделить быстрые и тонкие переходы между нотами, использование широкого динамического диапазона, игру на скрипке без уменьшения темпа и виртуозное исполнение трудных технических элементов. Все это вместе создавало неповторимый звуковой пейзаж, который живописно развивался на плоскости музыкальной композиции.

Никколо Паганини был настоящим мастером штриховой палитры, умело комбинируя различные музыкальные элементы для создания интригующего и сложного звучания. Его творчество остается вдохновением для многих музыкантов и любителей классической музыки по всему миру, продолжая восхищать своей уникальной импровизационностью и виртуозностью.

"Наследие и влияние Никколо Паганини на современную музыкальную культуру"

Наследие и влияние Никколо Паганини на современную музыкальную культуруНикколо Паганини, великий итальянский скрипач и композитор XIX века, считается одним из самых выдающихся музыкантов в истории. Его виртуозные навыки игры на скрипке, необычная техника исполнения и непревзойденное мастерство в импровизации сделали его легендой современной музыкальной культуры. Влияние и наследие Никколо Паганини простирается на протяжении многих десятилетий и до сих пор оказывает значительное воздействие на музыкантов и слушателей по всему миру.

Одним из ключевых элементов, который Паганини внес в музыкальную практику и который имеет огромное значение в современной музыкальной культуре, является штриховая палитра и способность к импровизации. Паганини был знаменит своей способностью виртуозно владеть инструментом, использовать разнообразные техники игры, создавать собственные мелодии и музыкальные фразы на ходу. Его выразительные штрихи, интонации и фразировка создавали неповторимую атмосферу и захватывали слушателей своей глубиной и драматизмом.

Современные музыканты, вдохновленные наследием Паганини, также стремятся к совершенству в исполнении, к владению разнообразными техниками игры на инструменте и к свободе в импровизации. Их музыкальное творчество отражает влияние виртуозности и романтики Паганини, что делает их выступления красочными и захватывающими.

Более того, наследие Никколо Паганини прослеживается не только в музыкальной практике, но и в современной музыкальной образовательной системе. Многие музыкальные учебные заведения и школы стремятся передать студентам не только технические навыки, но и важность свободы в творчестве, способности к импровизации и индивидуальному выражению через музыку – все ценности, которые были воплощены в творчестве самого Никколо Паганини.

Таким образом, наследие и влияние Никколо Паганини на современную музыкальную культуру остается неоценимым. Его виртуозно-романтическое направление, способность к импровизации и штриховая палитра оказывают воздействие на музыкантов и слушателей, вдохновляя на создание истинно великой музыки.

Никколо Паганини - великий итальянский скрипач XIX века, чье влияние на музыкальный мир остается неизменным до сегодняшних дней. Его уникальное творчество

отличается не только выдающимися навыками игры на скрипке, но и особой импровизационностью и виртуозностью исполнения. В этой статье мы рассмотрим ключевые аспекты виртуозно-романтического направления и штриховой палитры в творчестве Никколо Паганини, а также проанализируем его значимость для развития музыкального искусства.

Паганини был пионером новаторского подхода к исполнению музыки, привнося в свои произведения элементы импровизации и экспериментирования. Его способности использовать скрипку как инструмент самовыражения достигали беспрецедентных вершин, что сделало его легендой своего времени. Важным аспектом его творчества была также штриховая палитра - способность передавать различные эмоции и настроения через тонкие нюансы звучания.

Начало музыкального пути Никколо Паганини

Начало музыкального пути Никколо Паганини представляет собой удивительную историю становления великого таланта, который впоследствии стал символом виртуозности и романтики в музыкальном искусстве. Родившись 27 октября 1782 года в итальянском городе Генуя, он был сыном музыкального мастера и принципиально отличался от своих сверстников по привлекательной внешности и харизме. Еще с детства Паганини проявил изумительные способности к музыке, выказывая уникальный слух и музыкальный талант, которые стали основой для его будущего успеха.

Искусство скрипичной игры стало страстью и призванием Никколо Паганини, который с самых ранних лет посвятил себя музыке и стал стремиться к совершенству в этом деле. Его отец, самомучивая музыкант, стал первым учителем и наставником, внушая сыну любовь к музыке и стремление к совершенству. Благодаря своему необыкновенному уму и упорству, Паганини стремительно продвигался в своем музыкальном развитии, преодолевая все трудности и препятствия на пути к профессиональному мастерству.

Уже в раннем возрасте Никколо Паганини выделялся не только техническим мастерством, но и своеобразным стилем исполнения, который сочетал в себе виртуозное мастерство и романтическую экспрессию. Его штриховая палитра была уникальной и неповторимой, привлекая внимание слушателей своей глубиной и интенсивностью выражения. Импровизационность в исполнении музыки стала одной из отличительных черт творчества Паганини, придающей его произведениям особую свежесть и непредсказуемость.

Виртуозно-романтическая направленность в творчестве Никколо Паганини нашла свое воплощение в уникальном стиле игры на скрипке, который возносил его на вершины славы и признание в музыкальном мире. Его творчество вдохновляло коллег и поклонников, открывая новые горизонты в искусстве исполнения музыкальных произведений. Влияние Паганини на развитие музыкальной культуры было колоссальным, оставляя глубокий след в истории скрипичного искусства.

Таким образом, начало музыкального пути Никколо Паганини стало отправной точкой его величайшего достижения в музыкальном искусстве, а виртуозно-романтическое направление и импровизационность штриховой палитры стали неотъемлемой частью его музыкального наследия, оставив незабываемый отпечаток в истории мировой музыки.

Техника и виртуозность исполнения

Великий итальянский скрипач Никколо Паганини оставил неизгладимый след в мире музыки, создавая произведения, в которых виртуозность исполнения и волшебная импровизационность штриховой палитры играли ключевую роль. Его творчество

отличалось уникальной техникой игры на скрипке, которая вызывала восхищение и воспоминания поколений музыкантов.

Паганини был не только виртуозом, но и инноватором в исполнительском искусстве. Его техника исполнения была сверхъестественной, а его способности настолько уникальны, что многие считали его обладающим дьявольскими способностями. Принципы его игры включали в себя использование сложных фигур, быстрых движений смычка, нестандартных позиций руки, а также различных приемов для достижения потрясающей скорости и точности исполнения.

Используя виртуозную технику игры, Паганини создавал удивительные музыкальные образы, которые призывали к восторгу и восторгу. Его музыка была наполнена страстью, драматизмом и романтическими оттенками, что делало его выступления поистине незабываемыми. Виртуозно-романтическое направление в его творчестве подчеркивало индивидуальность исполнителя и его способность переносить слушателей на новый уровень восприятия музыки.

Импровизационность штриховой палитры в творчестве Паганини позволяла ему вдохнуть жизнь в каждую ноту и каждый звук, преображая привычные музыкальные мотивы в нечто удивительное и неожиданное. Его способность к импровизации на сцене делала его выступления уникальными и неописуемо захватывающими. Паганини мог изменять музыкальную композицию на лету, добавляя новые элементы и эмоции, что придавало его музыке особый шарм и привлекательность.

Таким образом, техника и виртуозность исполнения, сочетаемые с импровизационностью штриховой палитры, составляли основу творчества Никколо Паганини. Его музыкальное наследие остается важным и вдохновляющим и по сей день, продолжая восхищать и трогать сердца многих ценителей музыки.

Романтические мотивы в творчестве Паганини

Романтические мотивы играли огромную роль в творчестве выдающегося скрипача и композитора Никколо Паганини. Его музыка пронизана страстью, эмоциями и таинственностью, которые являются характеристиками романтизма. Он был одним из величайших виртуозов своего времени, но не только техническое мастерство делало его творчество уникальным. Паганини умел передавать свои чувства и мысли через музыку, заставляя слушателей погружаться в мир волшебства и фантазии.

Никколо Паганини часто использовал в своих произведениях темные, мистические мотивы, которые придавали его музыке загадочность и таинственность. Его композиции часто наполнялись драматизмом и эмоциональными всплесками, что позволяло ему создавать удивительные образы и переносить слушателей в неизведанные миры.

Используя новаторские техники в игре на скрипке, Паганини создавал удивительные звуковые эффекты, которые добавляли его музыке причудливую красоту и необычность. Он был мастером импровизации, способным создавать новые штрихи и нюансы в своей игре на ходу, добавляя свежесть и оригинальность к своим выступлениям.

Виртуозно-романтическое направление в творчестве Никколо Паганини отражало его страстную натуру и гениальность. Его музыка завораживала, пленяла и оставляла незабываемые впечатления у слушателей. Это было не просто исполнение музыкальных произведений, а настоящее искусство, которое заставляло сердца замирать и души волноваться.

Своими произведениями Никколо Паганини продолжает вдохновлять музыкантов и публику во все времена. Его музыка не теряет своей актуальности и в наши дни, оставаясь символом романтизма и виртуозности в мире музыки. Паганини стал легендой, навсегда запечатленной в истории мировой музыкальной культуры как одно из величайших творений человеческого гения.

Импровизационность и эксперименты в музыке композитора

Импровизационность и эксперименты всегда играли важную роль в творчестве Никколо Паганини, знаменитого итальянского скрипача и композитора, чье виртуозное исполнительство и романтические произведения оказали значительное влияние на развитие музыкального искусства. Паганини славился своей способностью к импровизации, часто добавляя в свои выступления неожиданные украшения, вариации и фрагменты, что придавало его исполнениям неповторимую остроту и оживленность.

Один из ярких примеров экспериментов Паганини - использование штриховой палитры в своих произведениях. Он мастерски сочетал традиционные техники игры на скрипке с новаторскими приемами, создавая необычные звуковые эффекты и уникальный звучащий образ. Работая с различными смычками, настройками инструмента и техниками игры, Паганини добивался удивительной экспрессивности исполнения, что делало его музыку неповторимой и запоминающейся.

Импровизационность была неотъемлемой частью творчества Паганини как композитора. Он часто тестировал различные идеи и музыкальные формы в процессе создания своих произведений, играя с гармониями, ритмами и структурами. Эксперименты с темпами, динамикой и тональностью позволяли ему расширять границы традиционного музыкального мышления и создавать произведения, которые буквально звучали новой музыкой для своего времени.

Таким образом, виртуозно-романтическое направление и импровизационность штриховой палитры в творчестве Никколо Паганини открывали перед ним огромные возможности для творческих экспериментов и инноваций. Его способность к созданию новаторских звуков и музыкальных решений делает его одним из ярчайших представителей мировой музыкальной культуры и важным звеном в истории развития музыкального искусства.

Наследие и влияние творчества Никколо Паганини

Наследие и влияние творчества Никколо Паганини простирается далеко за рамки его собственной эпохи, оставляя неизгладимый след в мире музыкального искусства. Виртуозно-романтическое направление и импровизационность штриховой палитры, тщательно разработанные и воплощенные в музыкальные произведения Паганини, стали не только вершиной мастерства исполнителей, но и источником вдохновения для многих композиторов и музыкантов.

Одним из наиболее значимых наследий, оставленных Паганини, стало его влияние на развитие скрипичной техники и исполнительского мастерства. Его виртуозные композиции, такие как "24 каприса для скрипки соло", представляют собой сложнейшие произведения, требующие высочайшего уровня технического мастерства от исполнителя. Многие скрипачи искали вдохновение и уроки именно в творчестве Паганини, стремясь повторить его невероятные возможности в исполнении.

Более того, влияние Паганини ощущается и в творчестве многих композиторов. Его импровизационные навыки, его способность виртуозно сочетать техническое совершенство с глубоким эмоциональным выражением, стали источником вдохновения для многих музыкантов. Кроме того, его необыкновенная яркость исполнения и интригующая игра на скрипке повлияли на развитие романтического стиля в музыкальном искусстве, способствуя появлению новых творческих подходов и направлений.

В современном мире творчество Никколо Паганини продолжает оставаться актуальным и востребованным. Его произведения исполняются на концертах и фестивалях по всему миру, продолжая вдохновлять как музыкантов, так и слушателей своей непревзойденной гениальностью и поэзией. Наследие великого скрипача неустанно

живет и эволюционирует, передаваясь из поколения в поколение, напоминая о величии человеческого таланта и его способности восхищать и вдохновлять.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дробкова М.В. Паганини и скрипка повесть, [для дошкольного и младшего школьного возраста] / Марина Дробкова; иллюстрации Виталия Дударенко. — Москва : Аквилегия-М, 2021 [т.е. 2020]. — 28 с.
2. Тибальди-Кьеза М. Паганини / Мария Тибальди-Кьеза ; [пер. с итал. Ирины Константиновой]. - Изд. 2-е, доп. - Москва: Молодая гвардия, 2008. – 386 с.
3. Пальмин А Г. Никколо Паганини. 1782-1840: Краткий биогр. очерк: Книжка для юношества. - Ленинград : Музгиз, 1961. - 96 с.

REFERENCES

1. Drobkova M.V. Paganini i skripka povest', [dlya doshkol'nogo i mladshego shkol'nogo vozrasta] / Marina Drobkova; illyustratsii Vitaliya Dudarenko. – Moskva : Akvilegiya-M, 2021 [t.e. 2020]. – 28 p.
2. Tibal'di-K'eza M. Paganini / Mariya Tibal'di-K'eza ; [per. s ital. Iriny Konstantinovoi]. – Izd. 2-e, dop. - Moskva: Molodaya gvardiya, 2008. – 386 p.
3. Pal'min A G. Nikkolo Paganini. 1782-1840: Kratkii biogr. ocherk: Knizhka dlya yunoshestva. – Leningrad : Muzgiz, 1961. – 96 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Ян Цзиньяо
аспирант
ФГБОУ ВО «Московского государственного института культуры»
e-mail: sweettyang@qq.com

Yang Jinyao
Postgraduate student
Moscow State Institute of Culture

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ У СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В ВУЗАХ КИТАЯ НА МАТЕРИАЛЕ НАРОДНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Аннотация. В статье рассмотрена проблема профессиональной подготовки будущих вокалистов, в том числе на материале народной музыкальной традиции. Актуальность избранной темы продиктована необходимостью поиска педагогических подходов в процессе обучения вокалистов в вузах КНР, позволяющих сочетать элементы традиционного песенного фольклора с академическим вокальным репертуаром.

Ключевые слова: профессиональное музыкальное образование, вокальная педагогика, народная песенная традиция, студенты-вокалисты, исполнительские навыки.

FORMATION OF PERFORMANCE SKILLS IN VOCAL STUDENTS IN CHINESE UNIVERSITIES BASED ON FOLK SINGING TRADITION

Abstract. The article examines the problem of professional training of future vocalists, including based on folk music tradition. The relevance of the chosen topic is dictated by the need to find pedagogical approaches in the process of training vocalists in Chinese universities that allow combining elements of traditional song folklore with the academic vocal repertoire.

Keywords: professional music education, vocal pedagogy, folk song tradition, vocal students, performance skills.

Изучение материалов народной певческой традиции в процессе профессиональной подготовки обучении студентов-вокалистов в вузах КНР актуально в современном музыкальном образовании. Народная музыка является неотъемлемой частью культурного наследия любого этноса, отражая его историю, традиции, обычаи и менталитет. Приобщение студентов к народному пению способствует более глубокому осознанию культурных корней, обогащает их общий и музыкальный интеллект и способствует формированию национальной идентичности.

Народные песни отличаются особой мелодикой, ритмикой и специфическими вокальными приемами, которые отличаются от академической вокальной школы. Изучение и исполнение таких произведений расширяет вокальные возможности студентов, развивая гибкость голоса, его тембровую окраску и выразительность. Кроме того, это позволяет им освоить различные вокальные техники, которые могут быть применимы и в других жанрах.

В современном мире глобализации и смешения культур особенно важно сохранять и передавать молодому поколению национальные музыкальные традиции. Студенты-вокалисты, познавшие красоту народной песни, становятся носителями этой культуры,

способствуя ее популяризации и сохранению. Это не только обогащает их как исполнителей, но и дает им конкурентное преимущество на мировой сцене, где ценится уникальность и самобытность.

Еще одним важным аспектом является воспитание эмоциональной сферы студентов через народное пение [2]. Народные песни зачастую наполнены глубокими чувствами, переживаниями и отражают жизненный опыт многих поколений. Исполняя такие произведения, студенты учатся передавать эмоциональный посыл, развивают актерское мастерство и умение взаимодействовать с аудиторией.

Кроме того, использование народной музыки в образовательном процессе способствует развитию межкультурной коммуникации. Изучая песни разных регионов и этнических групп, студенты расширяют свои знания о мире, учатся уважать и ценить культурное разнообразие. Это особенно важно в многонациональных обществах, где понимание и толерантность играют ключевую роль (табл. 1).

Таблица 1

Этапы формирования исполнительских навыков у студентов-вокалистов в вузах Китая на основе народной певческой традиции

Этап	Цель	Методы	Ожидаемые результаты
1. Расширение знаний о народной музыке	Ознакомление с многообразием китайской народной песни и ее региональными особенностями	Лекции и семинары. Прослушивание аудиозаписей. Просмотр видеозаписей.	Повышение интереса к народной музыке. Понимание исторического и культурного контекста
2. Техническое освоение народных вокальных приемов	Изучение специфических вокальных техник и приемов, характерных для народного пения	Индивидуальные вокальные занятия. Практика под руководством мастеров народного пения. Вокальные упражнения	Развитие голосового диапазона. Овладение народными вокальными стилями
3. Интерпретация и эмоциональная выразительность	Формирование умения передавать эмоциональное содержание и образность народных песен	Анализ текстов и мелодий. Работа над дикцией и артикуляцией. Этюды на выразительность	Углубленное понимание песенного материал. Повышение артистизма
4. Творческая интеграция и	Применение полученных навыков в	Участие в концертах и фестивалях. Сочинение и	Развитие индивидуального стиля. Способность

Этап	Цель	Методы	Ожидаемые результаты
самовыражение	создании собственного исполнения и новых аранжировок	импровизация. Коллаборации с другими музыкантами	к творческому самовыражению

Практика показывает, что интеграция народной певческой традиции в учебную программу положительно влияет на общее развитие студентов-вокалистов. Она стимулирует творческое мышление, способствует развитию музыкального слуха и памяти, а также обогащает репертуар будущих исполнителей. Необходимо отметить, что многие выдающиеся вокалисты черпали вдохновение именно в народной музыке, что подтверждает ее значимость и актуальность.

Также следует обратить внимание на педагогический аспект использования народной музыки. Преподаватели, вводя народные песни в учебный процесс, могут более эффективно донести до студентов основы вокальной техники, опираясь на особенности народного пения. Это позволяет сделать обучение более интересным и разнообразным. Народные песни часто имеют простую, но выразительную мелодику, что облегчает процесс освоения и позволяет сконцентрироваться на технических аспектах пения.

Кроме того, народная музыка часто исполняется коллективно, что способствует развитию ансамблевого мышления и навыков взаимодействия в группе. Это важно для формирования у студентов умения слушать партнеров, синхронизировать свои действия и создавать гармоничное звучание. Такие навыки незаменимы для будущих профессиональных музыкантов, особенно тех, кто планирует работать в оперных театрах или вокальных ансамблях.

Важно также учитывать, что народная певческая традиция является источником вдохновения для многих современных композиторов и исполнителей. Студенты, знакомые с этими корнями, способны лучше понимать современные музыкальные течения, анализировать их и создавать собственные интерпретации. Это способствует развитию креативности и индивидуальности в исполнительском искусстве [5].

Нельзя не упомянуть и о терапевтическом эффекте народного пения. Оно способствует эмоциональной разрядке, позволяет выразить внутренние переживания и способствует психологическому благополучию студентов. В условиях высокой учебной нагрузки и стрессов это играет важную роль в поддержании здоровья и мотивации к обучению.

Таким образом, использование народной певческой традиции в обучении студентов-вокалистов обосновано как с культурной, так и с педагогической и психологической точек зрения. Это интегративный подход, который способствует всестороннему развитию будущих профессионалов, обогащает их внутренний мир и укрепляет связь с национальными корнями (табл. 2).

Таблица 2

Основные вокальные навыки, формируемые на материале народной певческой традиции

Навык	Описание	Значимость для обучения
Голосовая техника	Овладение спецификой звукоизвлечения, характерной для различных региональных стилей	- Расширение технических возможностей. Повышение качества звука.
Дикция и произношение	Изучение особенностей фонетики и артикуляции диалектов и языков национальных меньшинств	Четкость и выразительность исполнения. Аутентичность звучания
Интонация и ладовое чувство	Понимание и применение народных ладов и мелодических оборотов	Точность интонации. Глубокое погружение в музыкальный материал
Ритмика и метроритмика	Освоение сложных ритмических структур, характерных для народной музыки	Ритмическая устойчивость. Способность к сложным ритмическим рисункам
Импровизационные навыки	Умение создавать вариации и украшения мелодии в традициях народного исполнения	Творческое мышление. Гибкость в исполнении

История китайского народного пения уходит корнями в древность. Уже во времена династии Шан (1600–1046 гг. до н.э.) существовали обрядовые песни и музыкальные ритуалы. В дальнейшем, при династии Чжоу (1046–256 гг. до н.э.), музыка стала неотъемлемой частью государственных церемоний и религиозных обрядов. Конфуций придавал большое значение музыке как средству нравственного воспитания и гармонии в обществе.

С течением времени народное пение стало формироваться как самостоятельный жанр, отражающий жизнь простых людей. Песни пелись на праздниках, в полях во время работы, на семейных торжествах. Они передавали эмоции и переживания людей, рассказывали о любви, дружбе, разлуке, трудностях и радостях повседневной жизни. Каждая область и этническая группа в Китае имела свои уникальные песни, обогащая общую музыкальную палитру страны.

Особое место в китайском народном пении занимают любовные песни. Они часто наполнены глубокой лирикой, тонкими эмоциями и метафорами. Через образы природы выражаются чувства влюбленных, их надежды и печали. Например, лотос может

символизировать чистоту любви, а луна — разлуку или тоску по любимому человеку. Такие песни обладают особой мелодичностью и нежностью, трогая сердца слушателей.

Еще одной важной темой являются трудовые песни. Они исполнялись во время сельскохозяйственных работ, строительства, рыбалки. Их ритм часто совпадает с физическими движениями, облегчая труд и поднимая дух работников. Эти песни отражают коллективный характер труда в традиционном китайском обществе, взаимопомощь и единство [1].

Не менее значимы и обрядовые песни, связанные с религиозными и праздничными церемониями. Они исполнялись во время свадеб, похорон, празднования урожая, Нового года. Такие песни наполнены символикой и имеют глубокий сакральный смысл. Они служили средством коммуникации с богами и предками, выражали уважение к традициям и преданиям (табл. 3).

Таблица 3

Педагогические методы обучения народному пению в китайских вузах

Метод обучения	Характеристика	Применение
Мастер-классы с носителями традиции	Приглашение известных исполнителей народной музыки для проведения занятий	Обмен концертно-исполнительским опытом. Погружение в аутентичную среду
Анализ и изучение фольклорных материалов	Работа с архивными записями, сборниками песен и полевыми записями	Углубленное изучение репертуара. Развитие исследовательских навыков
Интерактивные технологии	Использование мультимедийных ресурсов, онлайн-платформ и виртуальных аудиторий	Доступ к разнообразным материалам. Гибкость в обучении
Коллективное музицирование	Участие в ансамблях, хорах и фольклорных группах	Развитие навыков ансамблевого исполнения. Социокультурное взаимодействие
Сценическая практика	Организация концертов, фестивалей и культурных мероприятий	Опыт публичных выступлений. Применение навыков в реальных условиях концертного выступления

Музыкальные инструменты играют важную роль в сопровождении народного пения. Традиционные китайские инструменты, такие как гучжен, эрху, пипа, шэн,

добавляют мелодичности и глубины звучанию. Инструментальная музыка и пение часто переплетаются, создавая гармоничное и выразительное исполнение.

Одной из уникальных характеристик китайского народного пения является использование особых вокальных техник. Певцы могут менять тембр голоса, использовать вибрато, глиссандо, микротональные переходы. Это придает исполнению выразительность и эмоциональность. В некоторых регионах популярно горловое пение или пение фальцетом, что добавляет разнообразия в общую картину.

Эпические песни и баллады занимают особое место в традиции. Они рассказывают о героических подвигах, исторических событиях, легендах и мифах. Такие произведения могут быть длинными и исполняться на протяжении нескольких часов. Они сохраняют историческую память народа, передавая знания о прошлом и культурное наследие [6].

С приходом новых эпох и династий народное пение продолжало развиваться, впитывая в себя новые элементы. В период династий Тан и Сун (VII–XIII вв.) музыка достигла высокого уровня развития. Появились новые жанры, формы и стили. Поэты того времени, такие как Ли Бо и Ду Фу, часто связывали свои стихи с музыкой, создавая неразрывную связь между поэзией и песней.

Влияние буддизма и даосизма также отразилось на народном пении. Религиозные песни и гимны стали частью народной культуры, передавая духовные учения через музыку. Монахи и странствующие музыканты распространяли эти песни по всей стране, обогащая музыкальный ландшафт Китая.

В течение веков народное пение преодолевало различные трудности и испытания. В периоды войн, нашествий и социальных потрясений музыка оставалась утешением для людей, средством выражения надежды и стойкости. В XX веке, с приходом новых политических идеологий, народное пение столкнулось с вызовами модернизации и западного влияния.

Однако, благодаря усилиям музыкантов, педагогов и энтузиастов, традиция была сохранена и получила новое дыхание. Создавались фольклорные ансамбли, проводились исследования и записи старинных песен. Народная музыка стала частью образовательной системы, воспитывая новое поколение исполнителей и слушателей (табл. 4).

Таблица 4

Влияние народной певческой традиции на развитие профессиональных качеств студентов-вокалистов

Профессиональные качества	Влияние народной традиции	Примеры развития
Техническое мастерство	Освоение уникальных вокальных приемов и техник, характерных для народной музыки	Использование особых приемов вибрато. Овладение техникой белтинга в народном стиле
Артистизм и выразительность	Глубокое эмоциональное погружение и способность передать характер песни	Создание ярких сценических образов. Передача национального колорита
Творческая индивидуальность	Стимулирование поиска собственного стиля через изучение разнообразных народных традиций	Сочетание народных мотивов с современными жанрами. Разработка авторских интерпретаций
Культурная	Понимание и уважение	Участие в культурно-

Профессиональные качества	Влияние народной традиции	Примеры развития
компетентность	культурного наследия, повышение общего культурного уровня	просветительских проектах. Проведение мастер-классов для школьников
Коммуникативные навыки	Умение работать в коллективе, взаимодействовать с другими музыкантами и аудиторией	Совместные выступления с зарубежными артистами. Участие в международных конкурсах

Современное китайское народное пение сочетает в себе традиции и инновации [8]. Многие современные композиторы обращаются к народным мотивам, создавая новые произведения на основе старинных мелодий. Традиционные инструменты используются вместе с современными, создавая уникальные звучания. Фестиваль народной музыки и международные концерты помогают распространять и популяризировать это искусство за пределами Китая.

Необходимо отметить и роль народного пения в семейных и общественных отношениях. Песни часто исполняются в кругу семьи, на праздниках и собраниях. Они служат средством укрепления связей между поколениями, передачи традиций и ценностей. В сельских общинах совместное пение способствует сплочению и взаимопониманию между людьми.

В настоящее время с развитием технологий и СМИ доступ к народной музыке стал еще проще. Записи старинных песен сохраняются в цифровых форматах, создаются онлайн-платформы для обмена и обучения. Это позволяет сохранить и распространить музыкальное наследие, делая его доступным для широкой аудитории.

Однако вместе с тем стоит задача сохранения аутентичности и оригинальности народного пения. В условиях глобализации существует риск утраты уникальных особенностей и стирания границ между культурами. Поэтому важно продолжать исследования, поддерживать местных исполнителей и поощрять молодежь к изучению традиций.

Китайское народное пение — это не просто музыка. Это отражение души народа, его истории и мировоззрения [10]. Через мелодии и слова мы можем понять глубокие слои культуры, почувствовать связь времен и поколений. Это бесценное наследие, которое продолжает жить и развиваться, обогащая мировую музыкальную культуру и вдохновляя новых исполнителей и слушателей.

В заключение можно сказать, что китайская народная певческая традиция — это удивительный мир звуков и образов. Она объединяет в себе древние корни и современные течения, местные особенности и общенациональные ценности. Изучение и понимание этого искусства позволяет проникнуть в суть китайской культуры, ощутить ее богатство и разнообразие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вэнь, С. Методические аспекты формирования вокально-исполнительских навыков у обучающихся по направлению педагогического образования высших учебных заведений Китая / С. Вэнь, Н. Р. Туравец // Современное профессиональное образование. – 2023. – № 5. – С. 36-39.
2. Дроздова, Н. П. Своеобразие формирования приемов оперного пения у китайских студентов / Н. П. Дроздова // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской

государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. – 2021. – № 2(66). – С. 50-53.
3. Жукова, О.М. Актуальные вопросы организации процесса изучения китайскими студентами музыкально-методических дисциплин / О. М. Жукова // Наука - образованию, производству, экономике: Материалы 76-й Региональной научно-практической конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 01 марта 2024 года. – Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2024. – С. 609-612.
4. Иванченко, Т.В. Формирование исполнительской культуры студентов-вокалистов в вузах Китайской Народной Республики / Т. В. Иванченко, Ш. Чжан // Образование и культурное пространство. – 2023. – № 4. – С. 35-40. – DOI 10.53722/27132803_2023_4_35.
5. Кириченко, Т. Д. К вопросу о хоровом воспитании китайских студентов-бакалавров в университете / Т. Д. Кириченко // Развитие креативности личности в современном цифровом мультикультурном пространстве: Сборник материалов XV Международной научно-практической конференции (к 150-летию ЕГУ им. И.А. Бунина), Елец, 18–19 апреля 2024 года. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2024. – С. 153-157.
6. Портная, И.В. Применение методов компетентностно-ориентированного обучения в работе со студентами-вокалистами из Китайской Народной Республики на занятиях по общему курсу фортепиано / И. В. Портная // Современные подходы в системе высшего образования на примере творческого вуза: Материалы и статьи Всероссийской научно-практической конференции «Современные подходы в системе высшего образования (на примере творческого вуза)», Петрозаводск, 06–07 декабря 2018 года. – Петрозаводск, 2020. – С. 72-79.
7. Свиридова, И. А. Некоторые особенности работы с китайскими студентами в процессе коллективного вокально-хорового исполнительства / И. А. Свиридова // Традиции и инновации в современном музыкальном образовании: Межвузовский сборник научно-методических трудов / Московский педагогический государственный университет, Институт изящных искусств. – Москва: Московский педагогический государственный университет, 2020. – С. 53-58.
8. Туравец, Н. Р. Содержание и перспективы изучения студентами-вокалистами Китая национальной традиционной музыки / Н. Р. Туравец, В. Сюй // Kant. – 2022. – № 4(45). – С. 315-320. – DOI 10.24923/2222-243X.2022-45.55.
9. Цзышу, Ч. Китайские народные песни в программе обучения академическому вокалу студентов в КНР / Ч. Цзышу // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: Материалы XIII международной научно-практической конференции. Посвящается 150-летию МПГУ, Москва, 07 ноября 2022 года. – Москва: Московский педагогический государственный университет, 2023. – С. 371-376.
10. Чжан, Т. Обучение студентов вокальному исполнительству в педагогических университетах Китая / Т. Чжан // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика: Материалы Пятой Межвузовской научно-практической конференции, организованной институтом культуры и искусств Московского городского педагогического университета, Москва, 15–23 апреля 2020 года / Под общей редакцией С.М. Низамутдиновой. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Учебный центр «Перспектива», 2020. – С. 211-217.

REFERENCES

1. Ven', S. Metodicheskie aspekty formirovaniya vokal'no-ispolnitel'skikh navykov u obuchayushchikhsya po napravleniyu pedagogicheskogo obrazovaniya vysshikh

uchebnykh zavedenii Kitaya / S. Ven', N. R. Turavets // Sovremennoe professional'noe obrazovanie. – 2023. – № 5. – Pp. 36-39.
2. Drozdova, N. P. Svoeobrazie formirovaniya priemov opernogo peniya u kitaiskikh studentov / N. P. Drozdova // Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova. – 2021. – № 2(66). – Pp. 50-53.
3. Zhukova, O. M. Aktual'nye voprosy organizatsii protsessa izucheniya kitaiskimi studentami muzykal'no-metodicheskikh distsiplin / O. M. Zhukova // Nauka - obrazovaniyu, proizvodstvu, ekonomike: Materialy 76-i Regional'noi nauchno-prakticheskoi konferentsii prepodavatelei, nauchnykh sotrudnikov i aspirantov, Vitebsk, 01 marta 2024 goda. – Vitebsk: Vitebskii gosudarstvennyi universitet im. P.M. Masherova, 2024. – Pp. 609-612.
4. Ivanchenko, T. V. Formirovanie ispolnitel'skoi kul'tury studentov-vokalistov v vuzakh Kitaiskoi Narodnoi Respubliki / T. V. Ivanchenko, Sh. Chzhan // Obrazovanie i kul'turnoe prostranstvo. – 2023. – № 4. – Pp. 35-40. – DOI 10.53722/27132803_2023_4_35.
5. Kirichenko, T. D. K voprosu o khorovom vospitanii kitaiskikh studentov-bakalavrov v universitete / T. D. Kirichenko // Razvitie kreativnosti lichnosti v sovremennom tsifrovom mul'tikul'turnom prostranstve : Sbornik materialov XV Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (k 150-letiyu EGU im. I.A. Bunina), Elets, 18–19 aprelya 2024 goda. – Elets: Eletskii gosudarstvennyi universitet im. I.A. Bunina, 2024. – Pp. 153-157.
6. Portnaya, I. V. Primenenie metodov kompetentnostno-orientirovannogo obucheniya v rabote so studentami-vokalistami iz Kitaiskoi Narodnoi Respubliki na zanyatiyakh po obshchemu kursu fortepiano / I. V. Portnaya // Sovremennye podkhody v sisteme vysshego obrazovaniya na primere tvorcheskogo vuza: Materialy i stat'i Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Sovremennye podkhody v sisteme vysshego obrazovaniya (na primere tvorcheskogo vuza)», Petrozavodsk, 06–07 dekabrya 2018 goda. – Petrozavodsk, 2020. – Pp. 72-79.
7. Sviridova, I. A. Nekotorye osobennosti raboty s kitaiskimi studentami v protsesse kollektivnogo vokal'no-khorovogo ispolnitel'stva / I. A. Sviridova // Traditsii i innovatsii v sovremennom muzykal'nom obrazovanii: Mezhvuzovskii sbornik nauchno-metodicheskikh trudov / Moskovskii pedagogicheskii gosudarstvennyi universitet, Institut izyashchnykh iskusstv. – Moskva: Moskovskii pedagogicheskii gosudarstvennyi universitet, 2020. – Pp. 53-58.
8. Turavets, N. R. Soderzhanie i perspektivy izucheniya studentami-vokalistami Kitaya natsional'noi traditsionnoi muzyki / N. R. Turavets, V. Syui // Kant. – 2022. – № 4(45). – Pp. 315-320. – DOI 10.24923/2222-243X.2022-45.55.
9. Tszyshu, Ch. Kitaiskie narodnye pesni v programme obucheniya akademicheskomu vokalu studentov v KNR / Ch. Tszyshu // Traditsii i innovatsii v sovremennom kul'turno-obrazovatel'nom prostranstve: Materialy XIII mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Posvyashchaetsya 150-letiyu MPGU, Moskva, 07 noyabrya 2022 goda. – Moskva: Moskovskii pedagogicheskii gosudarstvennyi universitet, 2023. – Pp. 371-376.
10. Chzhan, T. Obuchenie studentov vokal'nomu ispolnitel'stvu v pedagogicheskikh universitetakh Kitaya / T. Chzhan // Sovremennye problemy vysshego obrazovaniya. Teoriya i praktika : Materialy Pyatoi Mezhvuzovskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, organizovannoi institutom kul'tury i iskusstv Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta, Moskva, 15–23 aprelya 2020 goda / Pod obshchei redaktsiei S.M. Nizamutdinovoi. – Moskva: Obshchestvo s ogranichennoi otvetstvennost'yu «Uchebnyi tsentr «Perspektiva», 2020. – Pp. 211-217.

Елизова Наталия Александровна
аспирант
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Институт культуры и искусств
e-mail: natali21.08.72@mail.ru
Научный руководитель – С.П. Рощин

Elizova Natalia A.
Postgraduate student
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Institute of Culture and Arts
Scientific Supervisor – S.P. Roshchin

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ У СТАРШЕКЛАССНИКОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ

Аннотация. В статье рассматривается проблема обучения старшеклассников созданию книжной графики. Изучаются и анализируются средства, которые способствуют развитию графических навыков и творческого воображения у учащихся, обучающихся в старших классах детской художественной школы.

Ключевые слова: учащиеся, старшеклассники, методика обучения, детская художественная школа, композиция, графические навыки, книжная графика, развитие творческого воображения, дополненная реальность.

DEVELOPMENT OF CREATIVE IMAGINATION AMONG HIGH SCHOOL STUDENTS IN BOOK GRAPHICS CLASSES

Abstract. The article deals with the problem of teaching high school students to create book graphics. We study and analyze the means that contribute to the development of graphic skills and creative imagination in students studying in high school children's art school.

Keywords: students, high school students, teaching methods, children's art school, composition, graphic skills, book graphics, development of creative imagination, augmented reality.

Общество перед образованием ставит определенные цели, которые способствуют актуализации задач воспитания и образования учащихся, способных к творческой деятельности. Изобразительное искусство, занятия по композиции, создание книжной графики являются выражением созидательной деятельности в области пластических искусств. Это предполагает трансформацию приобретенных знаний, умений и навыков на творческое отношение к жизнедеятельности человека. Обучение искусству на занятиях в детской художественной школе является значимым элементом воспитания и образования гармонично развитого человека, способного к созидательной деятельности.

Не стоит забывать, что современные технологии обучения значительно стали отличаться от традиционных методик. Надо использовать увлечения учащихся нового поколения, применять в повседневной жизни современные информационные технологии. Это будет повышать мотивацию у обучающихся на занятиях по изобразительному искусству. Также современные технологии, например, дополненная реальность, помогут в получении графических навыков и развитии творческого воображения.

Дополненная реальность была изобретена в 90-х годах XX века Томасом Коделлом при разработке летательных аппаратов. Под дополненной реальностью мы понимаем среду, которую создают при помощи наложения объектов в реальном времени на воспринимаемый мир [1]. В начале дополненная реальность была представлена нашлемными системами для осуществления основных принципов полёта. Затем устройство появилось в гражданской отрасли и в промышленности. На сегодняшний день дополненная реальность, или как ее сейчас называют AR, доступна каждому, кто имеет персональный компьютер или сенсорный мобильный телефон [6].

Многие художники-педагоги подробно изучали развитие творческого воображения у старшеклассников, но, на сегодняшний день, нет работ, посвященных целостному исследованию по развитию творческого воображения учащихся старших классов детской художественной школы в процессе создания книжной графики с использования современных технологий, дополненной реальности, что, в свою очередь, и обуславливает актуальность темы нашего исследования.

С целью разработки методики обучения созданию книжной графики были использованы следующие методы: анализ научно-методической литературы по изучаемой проблеме, анализ понятийно-терминологического аппарата для четкого определения понятийного поля, теоретическое моделирование процесса развития творческого воображения и его анализ, эмпирические и статистические методы исследования развития творческого воображения при обучении учащихся старших классов детской художественной школы книжной графике.

Нами подробно были изучены научные труды педагогов и психологов в исследуемом направлении, а также рассмотрены современные технологии обучения учащихся, посещающих занятия в детской художественной школе. Все это дало предпосылки для решения рассматриваемой проблемы, проведения исследовательской работы.

Многие педагоги и психологи занимались изучением развития творческого воображения у учащихся: Б.Г. Ананьев, С.Я. Батышев, Н.С. Боголюбов, Д.Б. Богоявленская, М.М. Зиновкина, А.М. Новиков, Б.М. Теплов и др.

Можно отметить, что воображение является частью сознания личности, одним из познавательных процессов, характеризующийся высокой степенью наглядности и конкретности. В разных ситуациях люди пользуются своим воображением, степень которого зависит от уровня его развития.

Воображение связано с эмоциями человека. При этом чувства побуждают к воображению, а воображение способствует порождению или осуществлению влияния на имеющиеся чувства. Данная связь оказывает благоприятное воздействие на эмоциональный опыт человека. Это возникает из-за возможности переживать разные чувства [5].

Ученые, описывающие воображение, считают, что его можно сравнить с мечтательностью или фантазией. Воображение помогает человеку представить то, что пока не реализовано и не воплощено в жизнь на сегодняшний день. Иногда через воображение можно искать выход из какой-либо ситуации. На данный момент феномен воображения полностью не изучен, так как он невидим и неощутим, его невозможно потрогать и измерить.

Существует достаточно много разных классификаций воображения. Нам представляется, что наиболее часто используется деление воображения на активное и пассивное. На Рис. 1 представлена схема классификации воображения, часто встречающейся в научной литературе.

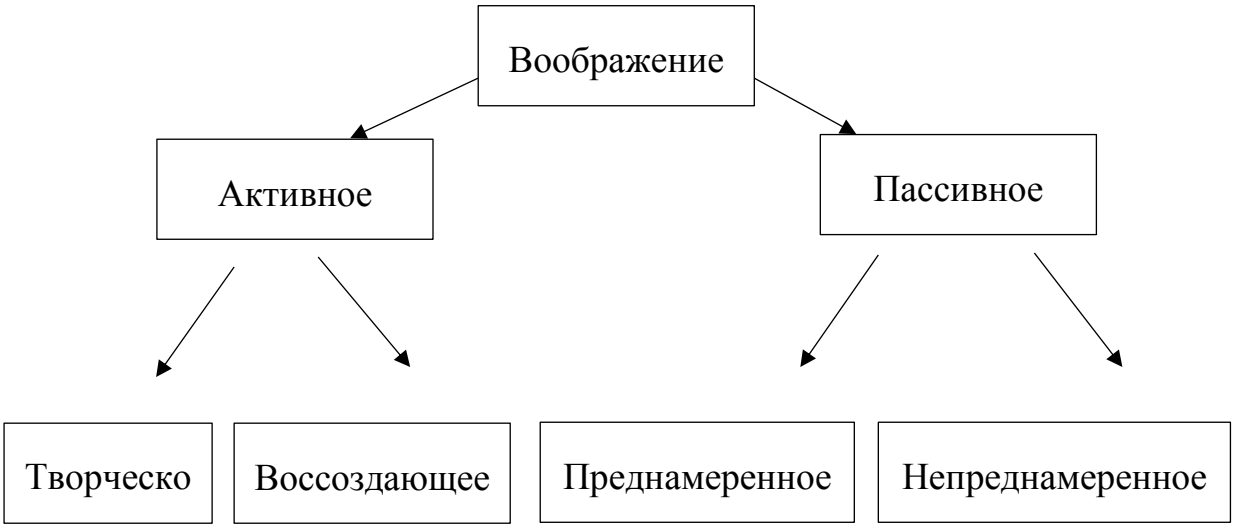


Рис. 1. Классификация воображения

Рассмотрим творческое воображение.

Интересны высказывания А.В. Брушлинского, который считает, что творческое воображение является одной из форм мышления, воображение тесно связано с развитием рассудочной деятельности [2].

На наш взгляд, А.В. Петровский дает четкое определение творческого воображения, при этом подразумевая самостоятельное создание новых образов, закрепленных в оригинальных продуктах человеческой деятельности [7].

По мнению Л.С. Выготского, интерес способен активизировать деятельность коры головного мозга. Для развития творческого воображения необходимо формировать многие интересы. Не всегда получается увидеть интересующее, но здесь на помощь приходит фантазия, которая способствует обогащению опыта учащихся, введению их в ситуации, которые в реальной жизни не встречаются [4, С.163].

Мы считаем, что творческое воображение – это воображение, которое необходимо для создания новых идей и образов, проявляющихся в оригинальных продуктах деятельности.

По мнению Буровкиной Л.С., существует необходимость создания условий для творческого развития учащихся, которые будут способствовать воплощению индивидуальности в художественной деятельности [3, С. 64]. Это подтверждено многими учеными.

В своей исследовательской работе мы опираемся на интересы учащихся старших классов детской художественной школы для развития у обучающихся творческого воображения.

Можно отметить, что на развитие творческого воображения будут влиять аспекты, представленные на Рис. 2.

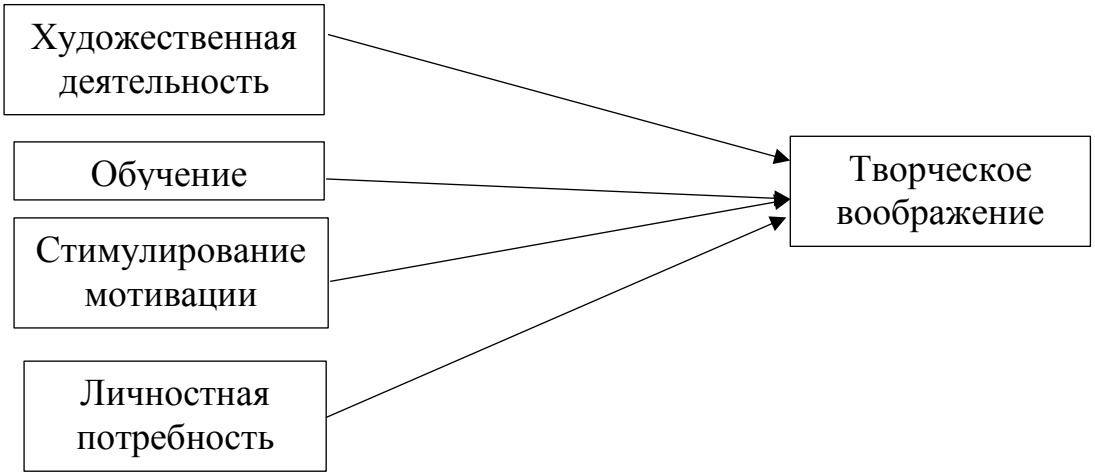


Рис. 2. Аспекты, влияющие на творческое воображение

Психологи и педагоги: Т.О. Гиневская, Е.В. Полевина, К.Д. Ушинский, В.А Фаворский и др. пишут, что на развитие личности плодотворно влияет книжная графика.

На наш взгляд, не только рассматривание картинок, но и, особенно, создание своими руками иллюстраций к литературным произведениям, способствует у учащихся, обучающихся в старших классах детской художественной школы, развивать творческое воображение.

Прежде чем приступить к разработке методики обучения учащихся старших классов созданию книжной графики, нами была сформулирована гипотеза исследования, которая будет осуществляться более эффективно, если выполнять следующие условия:

- проектирование и реализация экспериментального исследования развития творческого воображения обучающихся старших классов детской художественной школы в процессе занятий по книжной графике будет опираться на научные данные в области художественной педагогики;

- разработана модель условий и методов проведения занятий по книжной графике для старшеклассников, обучающихся в детской художественной школе, на основе проведенного анализа, имеющегося научного и экспериментального материала, по проблеме развития творческого воображения;

- использованы инновационные методы организации и проведения занятий, способствующие повышению мотивации учащихся старших классов благодаря использованию цифровых технологий в процессе обучения книжной графике;

- экспериментальная модель развития творческого воображения у старшеклассников детской художественной школы будет представлять собой гибкую структуру, использующую результаты исследовательской работы.

- разработаны и проведены исследования по эффективности используемых методов организации и проведения занятий по развитию творческого воображения старшеклассников, обучающихся в детской художественной школе, в процессе обучения книжной графике.

В своем научном исследовании мы часто говорим о книжной графике.

Под книжной графикой подразумевается обозначение разных изображений, расположенных в книге. К книжной графике можно отнести рисованную обложку или суперобложку, художественные иллюстрации в книге, различные элементы оформления, находящиеся на страницах книги: виньетки, логотипы, экслибрисы и т.п.

Разрабатывая методику обучения созданию книжных иллюстраций в технике графика, необходимо помнить, что без знания законов композиции не достичь поставленной цели, поэтому композиции уделяется особое внимание при обучении старшеклассников детской художественной школы.

Художник-педагог Рощин С.П. в своих научных трудах пишет, что главное место в изобразительном искусстве занимает композиция. Это происходит потому, что в композиции сюжетные и пластические решения направлены на выражение образа, они всегда подчиняются общей идее и обязательно должны находится в состоянии внутреннего равновесия [8, С. 78].

Под целостной композицией мы подразумеваем создание единого целого из отдельных частей или элементов. Благодаря композиции художник может выразить свои мысли и чувства.

На уроках композиции в старших классах детской художественной школы необходимо уделять достаточно время для обучения созданию книжной графики. иллюстрации. Это поможет эффективному развитию творческого воображения.

Учитель детской художественной школы должен не только создавать условия, но и уметь поддерживать интерес у старшеклассников к изобразительной деятельности для более эффективного развития творческого воображения.

Проводимое нами исследование на базе детской художественной школы подтвердило нашу гипотезу о том, что разработанная нами модель условий и методов проведения занятий по книжной графике для обучающихся старшеклассников способствует эффективному развитию творческого воображения. Применяемые инновационные методы организации и проведения занятий, цифровые технологии, способствовали повышению мотивации учащихся в процессе работы над созданием книжной графики и помогли эффективно развить творческое воображение.

На констатирующем этапе проводился опрос, в котором участвовало 110 учащихся в возрасте 14-17 лет, обучающихся в ГБУ ДО г. Москвы «Тимирязевской детской художественной школе». Анкета, состоящая из десяти вопросов, ориентированных на определении знаний в области композиции и желания работать творчески.

Проанализировав ответы респондентов, были сделаны выводы: старшеклассники, обучающиеся в детской художественной школе, имеют общие знания в области композиции, но обучение следует продолжать, чтобы достичь более высокий уровень. Особое внимание надо уделять подробному изучению и использованию принципов творческого воображения. На это было обращено особое внимание при создании конспектов для проведения формирующего эксперимента.

После проведения анкетирования у старшеклассников, обучающихся в детской художественной школе, учащимся было дано практическое задание, выполнение которого позволило определить уровень графических навыков и развитость творческого воображения. По выполненным работам были оценены как уровень развития творческого воображения, так и умение применять натуральные наблюдения и соподчинять изображенные элементы, т.е. создавать целостную композицию. Для этого нами было разработано десять критериев, которые подробно описаны в исследовательской работе.

Для определения эффективности экспериментальной методической системы, проводился формирующий эксперимент, в котором были задействованы те же обучающиеся, что и в констатирующем эксперименте: 55 старшеклассников обучались книжной графике по традиционной методике, а 55 – создавали книжную иллюстрацию в технике графика с последующим «оживлением» своей работы благодаря использованию

современных технологий, дополненной реальности. Нам представляется, что для создания иллюстраций следует использовать технику графика, так как тогда детские работы будут более похожи на книжные иллюстрации профессиональных художников-иллюстраторов.

Суть предложенной нами методики обучения созданию книжной графики состоит в том, что задания выполняются в определенной последовательности после объяснений учителя, с обязательным учетом возрастных особенностей учащихся старших классов и по принципу: от простого к сложному. Особое внимание мы уделяли индивидуальному подходу к каждому старшекласснику.

В конце проведенного исследования осуществлялись сравнение и анализ полученных данных в контрольной и экспериментальной группах, как при констатирующем, так и при формирующем эксперименте.

После проведенных занятий в формирующем эксперименте по обучению учащихся старших классов созданию книжной графики в контрольной группе результат улучшился на 3%, а в экспериментальной группе – на 7%, что привело к эффективному развитию творческого воображения. Этому способствовало использование в экспериментальной группе компьютерных технологий, дополненной реальности.

Следует отметить, что использование современных технологий, дополненной реальности, имеет ряд преимуществ для эффективного обучения старшеклассников книжной графике и развитию у них творческого воображения:

- положительные эмоции;
- повышение мотивации к созданию творческой работы;
- присутствие игрового момента;
- легкая форма восприятия объяснений учителя;
- детальное создание книжной графики и анимирование иллюстрации при использования простых технических средств, достаточно смартфона.

Дополненная реальность показала себя, как отличный современный инструмент для обучения учащихся старших классов детской художественной школы созданию книжной графики и эффективному развитию у обучающихся творческого воображения.

Данную методику обучения можно использовать не только на занятиях в детской художественной школе, но и в общеобразовательной школе на уроках по изобразительному искусству. Увлеченность старшеклассников смартфонами поможет развивать у них творческое воображение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Maevv. AR — Дополненная Реальность. Электронный ресурс. Режим доступа: https://habr.com/post/419437 (Дата обращения: 19.09.2020)
2. Брушлинский А.В. Субъект: мышление, учение, воображение. - М.: Издательство «Институт практической психологии», Воронеж: НПО «Модэк», 1996. – 392с.
3. Буровкина Л.А. Педагогические условия творческого развития личности школьника в процессе обучения изобразительному искусству // Materiály IX mezinárodní vědecko – praktická conference «Věda a technologie: krok do budoucnosti – 2013». – Díl 11. Pedagogika: Praha. Publishing House «Education and Science» – С. 64-67.
4. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Просвещение, 1986. – 315 с.
5. Истомина О.А. Психология и педагогика: Ч.1. Психология личности / под общей ред. Истоминой О.А., Павловского В.В. – Владивосток: Морск. гос. ун-т, 2007. - 347 с.

6. Максим. Дополненная реальность на Айфон. Электронный ресурс. Режим доступа: https://vr4you.ru/soft/dopolnennaya-realnost-na-iphone (Дата обращения: 16.09.2020)
7. Петровский А.В. Общая психология: Учеб. для студентов пед. ин-тов / Под ред. А.В. Петровского. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Просвещение, 1976. – 479 с.
8. Рощин С.П. Живопись. Основы теории и практики: учебное: пособие. – М.: Центр Медиа Проектов «АБФ», 2008. – 216 с.
9. Рощин С.П. Практико-ориентированные методы выполнения выпускной квалификационной работы магистрантов педагогического образования направленности "изобразительное искусство" / С.П. Рощин, В.В. Афанасьев // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 1. – С. 229-236. – EDN EZGCJG.
10. Ломов С.П. К вопросу парадигмы развития методов преподавания изобразительного искусства / С.П. Ломов, С.П. Рощин, Е.Е. Суворова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 6. – С. 132-142. – EDN BEOBIW.
11. Уколова Л.И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды / Л.И. Уколова // Искусствоведение. – 2022. – № 3. – С. 17-25. – EDN LLBYZB.

REFERENCES

1. Maevv, available at: http:// habr.com/post/419437 (September 19, 2020).
2. Brushlinsky A.V. Subject: thinking, teaching, imagination. - M.: Publishing House "Institute of Practical Psychology", Voronezh: NPO "Modek", 1996. –392 p.
3. Burovkina L.A. Pedagogical conditions for the creative development of the student's personality in the process of teaching the fine arts // Materiály IX mezinárodní vědecko – praktická conference «Věda a technologie: krok do budoucnosti – 2013». – Díl 11. Pedagogika: Praha. Publishing House «Education and Science» – Pp. 64-67.
4. Vygotsky L.S. Psychology of art /L.S. Vygotsky. – M.: Enlightenment, 1986. – 315 p.
5. Istomina O.A. Psychology and pedagogy: Part 1. Psychology of personality / under general ed. Istomina O.A., Pavlovsky V.V. – Vladivostok: Maritime State University, 2007. – 347 p.
6. Maxim, available at: https://vr4you.ru/soft/dopolnennaya-realnost-na-iphone
7. Petrovsky A.V. General psychology: Studies for students of pedagogical institutes / Edited by A.V. Petrovsky. M.: Enlightenment, 1976. – 479 p.
8. Roshchin S.P. Painting. Fundamentals of theory and practice: Textbook manual / S.P. Roshchin. - M.: Center for Media Projects "ABF", 2008, 216 p.
9. Roshhin S.P. Praktiko-orientirovannye metody vypolnenija vypusknoj kvalifikacionnoj raboty magistrantov pedagogicheskogo obrazovanija napravlennosti "izobrazitel'noe iskusstvo" / S.P. Roshhin, V.V. Afanas'ev // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 1. – Pp. 229-236.
10. Lomov S.P. K voprosu paradigmy razvitija metodov prepodavanija izobrazitel'nogo iskusstva / S.P. Lomov, S.P. Roshhin, E.E. Suvorova // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2024. – T. 7, № 6. – S. 132-142.
11. 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.

Цуй Цзямэн
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: lcojvme@163.com

Cui Jiameng
Postgraduate student of the department of music training and education
Herzen Russian State Pedagogical University

ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ФОРТЕПИАНО В ВУЗАХ КНР

Аннотация. Фортепианное искусство очень востребовано в Китае. Среди пианистов в КНР существует значительная конкуренция. Это приводит и к востребованности фортепианного образования и стремлению преподавателей применять новейшие методики преподавания. Ранее фортепианная игра китайских пианистов ассоциировалась с высокой техничностью, и преподавание в первую очередь сводилось к повторению за учителем и большим количеством часов практики. Сегодня же, как показывает исследование теоретических источников и практического опыта автора статьи, появляется интерес к разностороннему развитию исполнителей. В статье показано, что среди инновационных методик, применяемых китайскими преподавателями, применяются ситуативное обучение, педагогический подход Д. Аузубеля, групповое обучение (теоретическое и практическое) и мультимедийные уроки. Большинство из этих подходов применяются для расширения теоретических знаний и культурного горизонта студентов, а не только для улучшения технических навыков.

Ключевые слова: фортепианное образование, педагогический подход Аузубеля, ситуативное обучение, мультимедийные уроки, фортепианное искусство, преподавание фортепиано в КНР.

INNOVATIVE METHODS OF PIANO TEACHING IN CHINESE UNIVERSITIES

Abstract. Piano art is in great demand in China. There is considerable competition among pianists in China. This leads to the demand for piano education and the desire of teachers to use the innovative teaching methods. Previously, the piano playing of Chinese pianists was associated with high technicality, and teaching was primarily limited to repeating after the teacher and a large number of hours of practice. Today, as the study of theoretical sources and practical experience of the author of the article shows, there is an interest in the comprehensive development of performers. The article shows that among the innovative methods used by Chinese teachers are the following: situational learning, D. Ausubel's pedagogical approach, group learning (theoretical and practical) and multimedia lessons. Most of these approaches are used to expand the theoretical knowledge and cultural horizons of students, not just to improve technical skills.

Keywords: piano education, Ausubel’s teaching method, situational learning, multimedia lessons, piano art, piano teaching in China.

Введение

Обучение игре на фортепиано занимает важное место во всем музыкальном образовании, так как изучают игру на фортепиано не только пианисты, но и музыковеды, дирижеры, и инструменталисты других специальностей. Методики преподавания

фортепиано, опирающиеся на понимание психологии учащихся, могут способствовать совершенствованию навыков игры, ведь во время образовательного процесса крайне необходимо не только развивать технические навыки студентов, но и стимулировать их творческое мышление, улучшать их понимание художественного образа и способности к установлению междисциплинарных связей. Для развития учащихся в области искусства необходима как творческая, так и образная среда. Задача осложняется тем, что студентов, стремящихся играть на фортепиано в Китае очень много, что приводит к внедрению групповых занятий, недостаточному вниманию к конкретному ученику и нежеланию студентов фокусироваться на чем-то кроме технических аспектов игры. На сегодняшний день преподаватели из Китая приходят к пониманию этого и для улучшения результатов студентов применяют инновационные методики. Для эффективной работы преподавателям из КНР необходимо углубить свои исследования в области обучения игре на фортепиано, а также разработать современную концепцию, обновить методику обучения и создать новые теории, подходящие для развития пианистических навыков студентов.

В Китае при преподавании фортепиано ориентируются на западные методики. В данной статье мы рассмотрим основные педагогические концепции, повлиявшие на преподавание фортепиано в Китае в современных реалиях. Цель статьи – выявить какие инновационные подходы применяются в Китае и каким образом.

Исследуя данный вопрос, мы в первую очередь опираемся на собственный опыт обучения и преподавания, так как, несомненно, любые монографии учебники, даже если и затрагивают инновационные методики на момент написания материала, к моменту публикации они могут уже устареть. При этом статьи о современных и инновационных методах преподавания публикуются, например, выделим исследования Сонг Ян, У Цянь, Хуан Синь, Цзян Фань, Чжан Ханьюй.

Так как в Китае обучение фортепиано можно считать достаточно новой дисциплиной, которая начала развиваться с XX века, то для лучшего результата в обучении преподаватели стремятся применять современные теории образования, которые могут быть применены в этой области. Например, Сонг Ян в статье 2017 года о методах преподавания фортепиано отмечает: «Три основные школы современной теории образования включают конструктивистскую теорию обучения Брунера[1], теорию обучения и развития Занкова[2] и парадигмальную теорию Вагеншейна[3]» [1, с. 179].

Среди современных образовательных концепций особое место занимает теория преподавания, опирающаяся на идеи конструктивизма. Она подчеркивает, что обучение – это не только приобретение знаний, но, что более важно, построение теоретической основы структуры знаний, развитие независимого исследовательского мышления учащихся посредством открытия методов обучения. Таким образом, «образование и преподавание под руководством конструктивизма больше внимания уделяют роли субъектности учащихся, позволяя им приобретать знания и умения посредством самостоятельной практики и мышления» [2, с. 106].

Центральной фигурой при таком подходе становятся студенты, а координатором и руководителем учебной деятельности является преподаватель, который направляет их на использование имеющихся у них знаний с помощью контекстного и кооперативного

[1] Джером Брунер, 1915-2016 – американский педагог, опиравшийся на подходы когнитивной психологии, а также создатель конструктивистской теории.
[2] Леонид Владимирович Занков, 1901-1977 – советский психолог-дефектолог, специалист в области памяти, запоминания, педагогической психологии.
[3] Martin Wagenschein, 1896-1988 – немецкий психолог-педагог и основатель парадигмального метода обучения, наряду с Брунером и Занковым известен во всем мире как три типичных представителя «модернизации учебных программ».

методов обучения. Преподаватели должны активно пользоваться данной теорией, чтобы предоставить студентам практические возможности, которые способствуют развитию самостоятельного обучения студентов музыке, а также постоянному и эффективному совершенствованию их практических способностей. Именно на базе этого подхода и формируются инновационные подходы преподавания фортепиано в КНР. Используя их, педагоги могут обеспечить качественное и эффективное обучение.

Также обучение игре на фортепиано в Китае все чаще начинают сочетать с другими предметами, такими как теория музыки, композиция, история музыки и т. д., чтобы расширить кругозор и понимание учащихся. Так, например, во второй половине XX века известный китайский пианист-педагог профессор Шэньчжэньской школы искусств Дэн Чжаои (г.р. 1940) «рассказывал студентам много историй о развитии фортепиано в Китае и других странах, разбирал с ними биографии выдающихся композиторов, устраивал с ними дискуссии по изученному материалу» [3, с. 377]. Такой междисциплинарный подход помогает студентам развиваться целостно. Дэн Чжаои объединял уникальный китайский подход к обучению виртуозов с обучением вдумчивого профессионального пианиста, который владеет не только техникой, но и знанием культуры и искусства.

Конкретные инновационные методы преподавания фортепиано в высших учебных заведениях

1. Ситуативное обучение

Существует большая разница между преподаванием фортепиано и преподаванием общих предметов. Первое, в отличие от второго, требует идеального сочетания теории и практики. Преподавателям следует использовать новые идеи, которые приведут к долгосрочному развитию студентов, чтобы разработать метод, который может эффективно улучшить их знания и способности к работе. При обучении игре на фортепиано преподаватели могут использовать *ситуативное обучение*, чтобы повысить интерес учащихся и улучшить эффективность занятий в классе. Этот метод предполагает, что во время урока преподаватель эффективно способствует тому, чтобы во время исполнения своего репертуара учащиеся быстро входили в нужное состояние, вникали в музыкальную ситуацию. Для этого преподаватель перед уроком может воспользоваться помощью мультимедийного обучения, в том числе посредством видео, чтобы напомнить и обобщить знания, например, о структуре и стиле репертуара, полученные на предыдущем уроке. Применение контекстуального вербального подхода позволяет студентам быстро вернуться к ситуации обучения, что позволяет быстро и эффективно повысить качество и эффективность обучения.

2. Объектно-субъектный подход.

В контексте современного преподавания, как было показано в начале статьи, в процессе обучения подчеркивается позиция студента. При этом в Китае всегда считалось, что обучающийся – объект обучения, а преподаватель – субъект. Именно преподаватель формирует знания студента. Процесс преподавания – укрепление взаимодействия между ними – объектом и субъектом образовательного процесса. Теория «объектно-субъектного» обучения не только включает в себя конструктивистскую теорию обучения, использующуюся для развития способности студентов к самостоятельному новаторству, но также вбирает в себя идею о доминирующей роли учителя в теории преподавания Д. Аузубеля[4]. Эта теория современного образования была предложена во второй половине XX века, но в преподавании фортепиано начинает применяться только в последнее десятилетие. Она заключается в том, что ученик надстраивает новое знание на

[4] Дэвид Пол Аузубель, 1918-2008 – американский педагог-психолог, представитель когнитивной психологии и последователь Пиаже. Одним из его величайших вкладов в области психологии и обучения является разработка и исследование теории осмысленного обучения и передового организатора.

существующей базе, а преподаватель помогает ученику сформировать эту базу. Данная теория прижилась в Китае, так как она предполагает важность роли преподавателя, но при этом немного смягчает подчиненную роль ученика. При этом реструктуризация знания происходит при включении в мыслительный процесс ученика, от которого требуется память, понимание логических связей и другие навыки, а не только запоминание и повторение за учителем, что наиболее распространено в Китае. Так как этот метод больше теоретический, чем практический, то его использование в процессе обучения игре на фортепиано может сделать педагогическую деятельность более подходящей для развития общей музыкальной грамотности учащихся, а также подчеркнуть важность процесса познания, а не только механического повторения.

3. Групповое обучение

В процессе преподавания педагоги фортепиано могут использовать метод группового обучения, чтобы решить проблему различий между разными уровнями подготовки отдельных учеников. Безусловно, традиционным вариантом обучения остается индивидуальный формат, в большом же классе эффективность преподавания значительно снижается. Несмотря на это, групповое обучение позволяет объединить студентов в группы в соответствии с их базовыми навыками и схожими интересами, чтобы мобилизовать энтузиазм студентов к обучению. Так, например, студентам, которым необходимо улучшить теорию фортепиано, учитель может дать больше знаний об этом, а студентам, которым необходимо больше практиковаться, учитель может дать знания, позволяющие это сделать. Таким образом, обучение станет более целенаправленным. В каждой группе студенты могут обсуждать, изучать и исследовать исполнение друг друга, что не только повышает мотивацию студентов, но и улучшает результат. На этой основе преподаватели могут также более эффективно давать индивидуальные рекомендации и обратную связь студентам, что повышает эффективность обучения. Хуан Синь отмечает: «Что касается содержания обучения игре на фортепиано, преподаватели также могут использовать других преподавателей и студентов для совместного обсуждения, постоянно прислушиваться ко мнению учеников, улучшать текущую реализацию преподавания и выбирать подходящие методы обучения в соответствии с ситуациями учащихся, чтобы процесс обучения игре на фортепиано был эффективным» [4, с. 183].

4. Мультимедийные уроки

Цзянь Фань пишет: «Мультимедийные и сетевые технологии предоставляют богатые ресурсы и неограниченные возможности для реформирования и инноваций преподавания игры на фортепиано в колледжах и университетах, делая персонализированное обучение осуществимым и эффективным» [5, с. 189]. Обучающие видео и разнообразные онлайн-курсы в сети могут дать студентам больше возможностей для выбора. Так они могут изучить как местные (в своей стране), так и зарубежные курсы, например, русские методики обучения игре на фортепиано. Другой пример использования мультимедийных технологий: начинающие учащиеся могут изучить основы теории, и такой предварительный просмотр перед уроком позволит быстрее понять материал в классе. Опытные ученики могут работать самостоятельно в рамках просмотра различных уроков. Мультимедийное обучение может сделать индивидуальный подход проще и быстрее. Студенты могут заниматься самостоятельно в удобное для них время и в удобном месте, а ключевые моменты можно повторять до тех пор, пока материал не усвоится. Преподаватели могут отслеживать и отмечать прогресс в обучении студентов через сетевую платформу. Впоследствии они могут подвести итоги и указать на недочеты на открытом уроке. Кроме того, мультимедиа и сетевые технологии могут помочь учителям внедрять новейшие или свои собственные методы обучения в преподавании, а также быстрее обобщать проблемы учеников, что значительно повышает эффективность

работы в классе.

В связи с тем, что внедрение инноваций в университетах при обучении поможет не только повысить эффективность занятий, но и улучшить навыки фортепианной игры студентов, обязательным в контексте сегодняшнего времени является повышение профессионального уровня преподавателей. Оно может осуществляться в следующих видах:

В процессе обучения преподаватели фортепиано должны не только обучать учащихся навыкам игры, но и развивать их художественный стиль. При этом художественный вкус обучающихся часто основывается на культурных познаниях учителя. Поэтому преподавателям необходимо повышать свой культурный уровень, много читать, расширять собственный бэкграунд: «Чтобы повысить эффективность преподавания игры на фортепиано в колледжах и университетах и внедрить инновационные модели обучения игре на фортепиано, учителя должны восполнить свои «недостатки» и повысить свою культурную грамотность» [6, с. 120].

Заключение

В условиях большого количества студентов разного уровня, информационных технологий и форм обучения инновации в преподавании фортепиано имеют решающее значение. В китайских университетах они требуют от преподавателей и студентов совместной работы. Преподаватели должны уважать индивидуальные различия студентов, применять индивидуальный подход, направлять их на то, чтобы они узнавали музыку с разных точек зрения. В контексте этого подхода в Китае наблюдается внедрение инновационных методик, направленных в первую очередь на расширение теоретических знаний и понимания культуры как среди преподавателей, так и среди студентов, в отличие от распространенного ранее сугубо технического подхода.

Однако, в Китае есть и перспективные направления развития, которые могут быть внедрены для улучшения результатов студентов. С опорой на русские подходы к обучению фортепианному искусству, в Китае могут быть улучшены подходы к ансамблевому исполнению, которому практически не обучают в китайских университетах (например, педагогических) на факультетах искусств. В России же этому уделяется большое внимание, так что по этим дисциплинам необходимо сдавать экзамены (в том числе и выпускные). Считается, что обучение данному виду искусства перспективно и важно для профессионального исполнителя. В китайских же университетах и университетах искусств, где чаще всего обучаются преподаватели по фортепиано, пока не осознают важность данных направлений, и не хватает возможностей для реализации этих дисциплин на всех уровнях. Студенты изучают импровизированный аккомпанемент, что подразумевает работу, например, с вокалистом, но в этом курсе не фокусируют внимание студентов на ансамблевом исполнительстве и также часто, это групповые занятия. Таким образом, это аспект требует ещё большего внимания и может стать инновационной разработкой в сфере фортепианного образования в Китае.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сонг Ян. Эффективное использование теории образования в реформе преподавания фортепиано в университете // Contemporary Educational Practice and Teaching Research. – 2017. – №8. – С. 182-183.
2. У Цянь. Реформа и инновации режима преподавания фортепиано на фоне метатезы // Театральный дом. – 2024. – №6. – С. 187-189.
3. Чжоу Шици. Практика преподавания фортепиано в китайских высших учебных заведениях // Проблемы современного педагогического образования. 2023. №79-1. С. 376-378.

4. Хуан Синь. Инновационное исследование режима обучения игре на фортепиано в колледжах и университетах // Art Review. – 2017. – №2. – С. 119-121.
5. Цзян Фань. Исследование практики преподавания фортепиано с точки зрения современной теории образования // Дом драмы. – 2021. – №31. – С. 106-107.
6. Чжан Ханьюй. Применение современной теории обучения в преподавании хорового дирижирования в высших учебных заведениях // Популярная литература и искусство (теория). – 2009. – №14. – С. 179-180.

REFERENCES

1. Song Yan. Effektivnoe ispol'zovanie teorii obrazovaniya v reforme prepodavaniya fortepiano v universitete // Contemporary Educational Practice and Teaching Research. – 2017. – №8. – Pp. 182-183.
2. U Tsyan'. Reforma i innovatsii rezhima prepodavaniya fortepiano na fone metatezy // Teatral'nyi dom. – 2024. – №6. – Pp. 187-189.
3. Chzhou Shitsi. Praktika prepodavaniya fortepiano v kitaiskikh vysshikh uchebnykh zavedeniyakh // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya. 2023. №79-1. Pp. 376-378.
4. Khuan Sin'. Innovatsionnoe issledovanie rezhima obucheniya igre na fortepiano v kolledzhakh i universitetakh // Art Review. – 2017. – №2. – Pp. 119-121.
5. Tszyan Fan'. Issledovanie praktiki prepodavaniya fortepiano s tochki zreniya sovremennoi teorii obrazovaniya // Dom dramy. – 2021. – №31. – Pp. 106-107.
6. Chzhan Khan'yui. Primenenie sovremennoi teorii obucheniya v prepodavanii khorovogo dirizhirovaniya v vysshikh uchebnykh zavedeniyakh // Populyarnaya literatura i iskusstvo (teoriya). – 2009. – №14. – Pp. 179-180.

Со Цин
аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: SuoQing@rambler.ru

Suo Qing
Postgraduate student of the Department of Solo Singing and Choral Conducting
Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art)

ПРОЯВЛЕНИЕ СТИЛЕВОГО АУТЕНТИЗМА В СОВРЕМЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ И ДИРИЖЕРСКОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. Статья посвящена вопросам одного из актуальных направлений современного музыкального искусства – аутентизму. Рассмотрена история и выявлены основные этапы становления и развития направления аутентичного исполнительства в искусстве инструментального, вокального и дирижерского искусства. На основе проведенного анализа выявлены стилевые черты исполнительских и дирижерских интерпретаций Т. Пиннока, М. Судзуки, А.М. Волконского, Д.Е. Зубова. Дана оценка основным художественным задачам аутентизма, определена его социокультурная значимость и перспективность.

Ключевые слова: аутентизм, старинная музыка, аутентичное инструментальное и вокальное исполнительство, дирижерская интерпретация.

MANIFESTATION OF STYLISH AUTHENTICISM IN CONTEMPORARY PERFORMING AND CONDUCTING ART

Annotation. The article is devoted to the issues of one of the most relevant areas of modern musical art – authenticity. The article examines the history and identifies the main stages of the formation and development of authentic performance in the art of instrumental, vocal and conducting art. Based on the analysis, the stylistic features of the performing and conducting interpretations of T. Pinnock, M. Suzuki, A.M. Volkonsky, D.E. Zubov are revealed. The assessment of the main artistic tasks of authenticity is given, its socio-cultural significance and prospects are determined.

Keywords: authenticity, ancient music, authentic instrumental and vocal performance, conducting interpretation.

Движение аутентичного исполнительства имеет многолетнюю историю. Начиная с середины XX века, оно приобретает особый размах: появляется плеяда выдающихся музыкантов – приверженцев этого направления, проводятся концерты и международные фестивали, популяризирующие эстетические и технологические идеи актуального течения. В этот период появляются научные труды, в которых излагаются исторические свидетельства о музыкальном исполнительстве, на основе изучения особенностей старинных инструментов и нотных текстов дается трактовка указаний по динамике, агогике, мелизматике.

Основополагающую роль в формировании художественных и технологических принципов аутентичного исполнительства сыграл британский мультиинструменталист Арнольд Долмеч. Глубокое знание технологии изготовления старинных инструментов позволило ему на рубеже XIX-XX вв. реконструировать отдельные инструменты, пользовавшиеся в прошлом большой популярностью: клавикорд, лютню, блокфлейту.

Последователи музыканта – дочь Натали и сын Карл – стали основателями британских обществ исполнителей на виоле да гамба и блокфлейте. Успехи в популяризации виолы да гамба были достигнуты в начале XX в. также немецким виолончелистом К. Дёберайнером.

Долмечу принадлежит одно из первых трудов по методике исполнения старинной музыки – «Интерпретация музыки XVII-XVIII веков по свидетельствам современников» [13]. В этом издании А. Долмеч изложил биографические сведения выдающихся композиторов XVII-XVIII вв., проанализировал стилистику музыкального языка их сочинений, описал особенности старинных инструментов, выявил фрагменты нотных текстов, наиболее показательных с точки зрения соблюдения принятых в тот период норм исполнительства (динамика, темп и т.д.). Особенно ценна отдельная глава монографии, посвященная приемам декорирования мелодических линий (украшениям). Автор дает подробное описание популярным и малоизвестным приемам мелизматики. Благодаря этой кропотливой работе была существенно дополнена база знаний, сформировавшаяся на основе широко известных методических трактатов XVIII в.: «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» (1752) И. И. Кванца, «Опыт правильной игры на клавире» (1753) К. Ф. Э. Баха, «Опыт основательной скрипичной школы» (1756) Л. Моцарта, «Правила игры с верным вкусом на скрипке, немецкой флейте, виолончели и клавесине» (1739) Ф. Джемминиани.

Отметим заслуги в пропаганде аутентичного стиля исполнительства польской клавесинистки Ванды Ландовской. Работая в парижской консерватории, В. Ландовская активно изучала старинные рукописи, чтобы уточнить приемы исполнения барочной музыки. Она впервые исполнила на клавесине цикл «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха и фортепианные концерты В.А. Моцарта, сочинив яркие импровизационные каденции к ним. Благодаря ее энтузиазму и многочисленным гастролям (в том числе, и в России) возродился интерес к старинным инструментам среди европейских композиторов. Она стала инициатором создания и первой исполнительницей оригинальных сочинений: Концерта для клавесина, флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели М. де Фальи (премьера состоялась в 1926 г.) и Сельского концерта для клавесина с оркестром Ф. Пуленка (1928). Для концерта Ф. Пуленка фирмой «Плейель» по заказу В. Ландовской был создан специальный большой концертный клавесин, обладающим более ярким звуком, более подходящим для больших аудиторий. Позднее, уже в середине XX в., прославился среди европейских исполнителей британский клавесинист и популяризатор ренессансной и барочной музыки Т. Дарт.

В 1930-е гг. к укреплению аутентичного направления в исполнительском искусстве стали подключаться дирижеры. Усилиями американского дирижера С. Кейпа был создан ансамбль «Pro musica Antigua», который на протяжении более тридцати лет стал лидером по популяризации музыки европейского Средневековья и Возрождения.

Если первый период (рубеж XIX-XX вв.) характеризовался постепенным приближением к старинным (преимущественно барочным), то второй (1950-1960-е гг.) стал временем «исполнения произведений по всем правилам и канонам — с исключительным качеством и серьезностью» [14]. В этом периоде развития аутентизма в музыкальном искусстве особенно выделим исполнительскую и методическую деятельность австрийского виолончелиста, дирижера графа Иоганна Николауса де ла Фонтен и д'Арнонкур-Унферцагт (Николауса Арнонкура) и нидерландский клавесиниста, органиста, дирижера, музыковеда Густава Леонхарда.

Арнонкур был солистом созданного Леонхардом ансамбля старинных инструментов «Concertus musicus», они получили мировое признание после осуществления на протяжении почти двадцати лет (1971-1989) серии записей церковных

кантат И.С. Баха. Леонхард также выступил в качестве редактора нотных текстов клавирных произведений, вошедших в первых том сочинений выдающегося нидерландского барочного композитора Яна Свелинка, издал исследование «Искусства фуги» И.С. Баха.

Показательно, что именно Г. Леонхард, будучи уже признанным мастером и теоретиком аутеничного исполнительства, исполнил роль Баха в художественном биографическом фильме «Хроники Анны Магдалены Бах» Д. Юйе и Ж.-М. Штрауба (1968). Эта картина наполнена фрагментами исполнения сочинений И. С.Баха, прерываемых комментариями, которые дает актриса от лица жены композитора А.М. Бах. Особый колорит фильма создан аутентичным стилем исполнения баховских произведений: зритель слышит тембры старинных инструментов, проникается их настроением благодаря особой манере игры, максимально приближенной к барочной эпохе. Подчеркнем в данном случае особые условия, которые имеются у западно– и североевропейских музыкантов: наличие хорошо сохранившихся инструментов (органов, клавесинов и др.), что облегчает задачу воспроизведения старинной музыки, максимально приближая ее по акустическим и тембровым характеристикам к исходным.

Во второй половине XX столетия появляются первые барочные оркестры. Наибольшей популярностью в начале 1970-х гг. пользовался оркестр «English Concert», созданный английским клавесинистом и дирижёром Тревором Пинноком. Усилиями плеяды выдающихся исполнителей А. Деллера, Н. Гринберга, Д. Манроу, английского коллектива «Taverner Players» Э. Перрот, стремительно расширилась репертуарная политика выступлений. Обращение к вокально-инструментальным жанрам позволило раскрыть драматургическое, композиционное и темброво-колористическое многообразие музыки эпохи барокко.

Весомый вклад в формирование записей аутентичного исполнения сочинений И.С. Баха внес японский дирижер, органист, клавесинист Масааки Судзуки. Музыкант прошел школу игры на органе и клавесине у признанных нидерландских мастеров П.У. Кее и Т. Коопмана и в дальнейшем стал одним из ведущих представителей движения аутентичного исполнительства. Музыкант разделял точку зрения своих нидерландских учителей, полагавших, что исполнение на современных инструментах сочинений барочных композиторов нельзя считать правильным, близким к оригинальному замыслу [7]. В 1990 г. М. Судзуки основал и возглавил коллектив «Японская Бах-коллегия», состоящий из барочного оркестра и камерного хора. Этим коллективом были осуществлено исполнение разнообразных барочных композиций (Д. Букстехуде, Г. Шютца, К. Монтеверди и др.), выполнены многочисленные записи баховских произведений, в том числе – всех духовных кантат композитора. Дирижерский опыт М. Судзуки не ограничивается только исполнением старинной музыки. В репертуар оркестра под управлением М. Судзуки входят сочинения Ф. Мендельсона, Г. Малера, И. Стравинского и т.д. Однако наибольшее признание получила деятельность музыканта в области аутентичного исполнительства. Коллектив Японская Бах-коллегия» под руководством М. Судзуки отличается особой выразительностью в исполнении полифонических произведений, виртуозной техникой голосоведения, прекрасным произношением текстов на немецком языке. В дальнейшем (с 2009 г.) М. Судзуки стал вести курсы хорового дирижирования и возглавил руководство хором «Schola Cantorum» Йельского университета.

В России одним из первых музыкантов, обратившихся к аутентизму, стал Андрей Михайлович Волконский. Выпускник Женевской, Парижской и Московской консерваторий, он определил в качестве своих творческих интересов авангардное и барочное искусство. Впервые в СССР А. Волконский выступал в качестве исполнителя

доклассической (ренессансной и барочной) клавесинной музыки, а в 1965 г. на базе Московской филармонии он создал легендарный вокально-инструментальный ансамбль «Мадригал». Его концертная деятельность не всегда получала широкое признание: «Я был сальным пятном на мраморном монументе советской музыки», – признавался музыкант [12]. После эмиграции А. Волконского ансамбль «Мадригал» возглавляли певица Л. Давыдова, органист и клавесинист О. Янченко, исполнитель на барочной и ренессансной лютне, барочной гитаре и др. старинных щипковых инструментах А. Суетин. Ими было выпущено большое количество аудиодисков с записью старинной и современной музыки. Широчайший репертуар (литургические драмы, мадригальные комедии, византийская, русская музыка XVI-XVIII вв., оратории и т.д.) исполняются артистами ансамбля непременно на старинных инструментах и на языке оригинала.

На сегодняшний день в мировом музыкальном искусстве существует множество ансамблей, специализирующихся на аутентичном исполнении музыки различных эпох и стилей. Фактор инструментария не теряет свое значимости [11, с. 54]. В частности, пианист Василий Илисавский подбирает для своих выступлений исторические инструменты, являющиеся современниками композиторов и соответствующие эпохе. Так, произведения Й. Гайдна, В.А. Моцарта он исполняет на фортепиано 1788 г. изготовления, миниатюры Ф. Шуберта и Ф. Шумана – на инструменте 1825 г., пьесы К. Дебюсси – на фортепиано 1887 г. Музыкант часто использует в концертных программах и мастер-классах необычный инструмент – хаммерклавир, являющийся предшественником рояля и обладающий мелодичным звучанием благодаря технологическим особенностям (более тонкие струны, кожаные молоточки и т.д.). По заказу музыканта в 2004 г. хаммерклавир был воссоздан бельгийскими мастерами по образцу конца XVIII в.

Безусловно, использование исторических инструментов позволяет музыкантам аутентичного движения воссоздать динамический и темброво-колористический колорит эпохи, услышать музыку в ее оригинальном замысле и приблизиться к постижению ее изначального художественного образа [9, с 14]. Актуальность подхода аутентичных музыкантов подчеркивала Ольга Комок, негативно оценивая опыт исполнения старинной музыки современными оркестрами: «одно время барочную музыку пытались играть на современном рояле, скрипке… Вышло нечто убогое, это многим дало повод говорить: вот, не умели раньше писать музыку, то ли дело в наше время! А ведь если грамотно реконструировать музыку и подобрать инструменты, получается такая красота!» [5]. У исполнителей, безусловно, существует множество полемических вопросов, на которые постепенно находятся ответы: «сколько человек пели в хоре у Баха, каким штрихом правильно играть вот эту нотку Вивальди, Кампра или никому не известного (до поры до времени) Луиджи Мадониса… и так далее» [5].

Важность понимания роли аутентичного тембра в процессе слухового восприятия отмечает С.Ю. Гутова. Исследователь подчеркивает необходимость выдвижения аутентичного тембра при реставрации и передаче акустической и эстетической модели определенной эпохи, выявляет взаимосвязь обертоново-резонансного фактора звучания старинных инструментов с акустическими условиями музицирования. В ходе исследования автор приходит к выводу, что «акустический элемент звука влияет на формирование эстетических черт, так и эстетика, особенно уже сформированная и закрепленная культурным кодом, способна воспитывать слышание и настраивать его на определенный ареал слуховых ощущений» [3, с. 121].

Уточнить отдельные существенные для аутентичных музыкантов детали исполнительского процесса позволяют проводимые фестивали, конференции. Наибольшей популярностью пользуются следующие музыкальные события: Инсбрукский фестиваль старинной музыки [Festwochen der Alten Musik] (Австрия,

ежегодно с 1976 г.), фестиваль барочной музыки в Амброне [Festival d'Ambronay] (Франция, с 1980 г. ежегодно, с перерывами), Бостонский фестиваль старинной музыки [BEMF] (США, раз в два года, с 1980 г.), Фестиваль барочной оперы в Боне [Festival International d'Opéra Baroque de Beaune] (Франция, ежегодно с 1983), Фестиваль «Early music» (РФ, г. Санкт-Петербург, ежегодно с 1998 г.), Брайтонский фестиваль старинной музыки [Brighton Early Music Festival] (Великобритания, ежегодно с 2002 г.).

В Московской консерватории им. П.И. Чайковского в 1991 г. создается Коллегия старинной музыки. Усилиями Коллегии старинной музыки (дирижер О. Чернышев) были реконструированы и исполнены в аутентичной манере многие барочные оперы («Сокол» Д. Бортнянского, «Аполлон и Гиацинт» В.А. Моцарта, «Коронация Помпеи» К. Монтеверди и др.). Позднее в МГК им. П.И. Чайковского был открыт факультет исторического и современного исполнительства. На базе консерватории проводится международный конкурс клавесинистов им. А.М. Волконского. В соответствии с конкурсным репертуаром из фонда консерватории подбираются старинные инструменты, настроенные в исторически корректных темперациях.

Итогом фестивальной, концертной практики, музыковедческих исследований в области старинной музыки стало формирование комплексного подхода в области аутентичного исполнительства. Обосновано, что подлинность старинной музыки заключается не только в правильной трактовке темпов, метроритма, агогики музыкального текста, но и воссоздании исторического контекста бытовая музыки (соблюдение акустических норм, подбор инструментов). Только комплексный подход в решении исполнительских задач позволит наиболее адекватно воплотить оригинальный авторский замысел, воссоздать колорит эпохи и стиля [10, с. 102].

Активизация аутентичного исполнительства на рубеже XX-XXI вв. позволила вывести данное направление на новый этап развития. Как отмечает И.И. Коденко, рубеж XX-XXI вв. характеризуется уже не только реконструкцией и соблюдением канонов исполнения старинной музыки, но и появлением «новых интерпретаций барочного искусства, инструментальной и вокальной музыки, мелодекламации, танца, театра и др.» [4, с. 77]. Отметим, в частности, деятельность ансамбля «The Pocket Symphony» (руководитель – Назар Кожухарь), ставшего победителем гаагского конкурса среди ансамблей старинной музыки имени О. ван Вассенара. Состав ансамбля включает несколько инструментов барочной модели: альт (А. Агапова), фагот и гобой (К. Яковлев), труба (Л. Гурьев) В репертуар ансамбля помимо барочной музыки входят сочинения современных авторов (А. Айги, Э. Денисова). Исполнение барочной музыки артистами ансамбля «The Pocket Symphony» отличается особой экспрессией и свежестью интерпретации.

Среди российских музыкантов – исполнителей старинной музыки –отметим также личность выдающегося клавесиниста, пианиста, органиста и дирижера Дмитрия Евгеньевича Зубова. Филигранная исполнительская техника Д.Е. Зубова находит достойное продолжение в его кропотливой дирижерской работе. Являясь учеником В.В. Нильсена (фортепиано), Й. Лауквика (клавесин) и И.А. Мусина (дирижирование), Д.Е. Зубов проявляет особый интерес к старинной музыке. Им осуществлена постановка в Санкт-Петербургской консерватории опер «Дидона и Эней» Г. Перселла и «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта. Созданный Д.Е. Зубовым в 2001 г. ансамбль старинной музыки «Камерные солисты Минска» известен исполнением сочинений Д. Букстехуде, И.С. Баха, И. Маттезона, Дж. Паизиелло, Б. Галуппи, А. Ф. Тица и др.

Выявляя отличие музыкантов 1990-х г. и начала XXI в. в подходах к исполнению старинной музыки, Д.Е. Зубов отмечал доминирование у современных артистов установок на яркость и новизну интерпретации оригинального сочинения. Если в 1990-е гг. это была,

по мнению музыканта, «ручная работа»: музыканты основательно изучали архивы, то современные исполнители стремятся, прежде всего, проявить творческую индивидуальность [2]. Между тем, такая установка не имеет общего с подходом барочных музыкантов. Показательно название интервью с Д.Е. Зубовым: «Барочная музыка как школа самоотречения», в нем артист выявляет специфику барочного исполнителя, стремящегося, прежде всего, реализовать авторский замысел, а не «культивировать яркость собственной индивидуальности» [2]. На аутентичность звучания влияет исполнительская техника: даже при выборе старинных инструментов довольно часто у музыкантов проявляется современная манера игры.

Зубов Д.Е. часто на концертах совмещает игру и дирижирование, обосновывая эту полифункциональность, с одной стороны, сложностью обретения в составе ансамбля клавесиниста, осознающего особенности игры на инструменте: «в Минске таких людей нет, приходится играть самому» [2]. Во-вторых, дирижирование позволяет услышать во всей полноте ансамблевое звучание, внести в него необходимые коррективы на основе понимания стилевых черт исполнительства [1, с 48].

Многие проекты аутентичного исполнительства имеют синтетический характер: это не только инструментальные композиции, но и вокальные сочинения. Барочное пение отличается отсутствием вибрато в голосе, полетностью, виртуозностью [6, с. 14]. Особенностям барочной фразировки, орнаментики, импровизации учатся как инструменталисты, так и вокалисты. Высокий уровень владения приемами барочного исполнительства на протяжении многих лет демонстрируют музыканты на фестивале «Early Music». Целью ежегодного фестиваля, дебютировавшего в 1998 г. и проводимого в Санкт-Петербурге, организаторы определяют возрождение старинной музыки, благодаря которой «мы удлиняем свою историческую память, и как на рыболовный крючочек за наживку музыки вытягиваем из забвения какую-то историческую реальность, от нас давно ушедшую, но вместе с тем настолько дорогую, что без нее просто непонятно и жить-то как?» [8]. Музыканты стремятся возродить, прежде всего, наследие русского музыкального искусства XVIII в., открытие имен национальных культурных героев, «которые не должны быть забыты, но вместе с тем сегодня они забыты» [8]. Эта цель наделяет особой значимостью фестиваль «Early Music», как и все аутентичное движение, определяет его значимость и перспективность в современном исполнительском искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аль-Хатиб И., Зайцева М.Л. Опера «Евгений Онегин» Петра Ильича Чайковского в постановке театра «Новая опера» (1996 г.): гармонизация взаимодействия триады «дирижер – режиссер – сценограф» // Музыка и время. – 2021. – № 7. – С. 47-51.
2. Борщёва О. Барочная музыка как школа самоотречения: Интервью с Дмитрием Зубовым // Belcanto.ru. 20.04.2015 – URL: https://www.belcanto.ru/15042002.html
3. Гутова С.Ю. Аутентичный тембр как компонент национальной традиции на примере вокально-хорового творчества современных российских композиторов: Дисс. канд. иск. : 5.10.3. Виды искусства. – Санкт-Петербург, 2024. – 195 с.
4. Коденко И. И. Актуальность интерпретаций барочной музыки в современном культурном пространстве (по страницам журнала «Early Music»). – Южно-Российский музыкальный Альманах. – 2017. – № 27 (2). – С. 72-77.
5. Комок О. «Неочевидные музыкальные ответы»: Интервью от 26 сентября 2018 г. – URL: http://spbdnevnik.ru/news/2018-09-26/olga-komok-neochevidnye-muzykalnye-otvety
6. Круглова Е.В. Об орнаментации и импровизации в вокальном исполнительстве эпохи барокко // Philharmonica. International Music Journal – 2023. – № 6 – С. 13-23.

7. Масааки Судзуки // Музыкальные сезоны. 09.04.2020. – URL: https://musicseasons.org/masaaki-sudzuki/
8. Михайлова М. «Сталкиваясь с настоящим произведением искусства, человек меняется». Музыкант Андрей Решетин о своем Фестивале Earlymusic / Град Петров. 11.12.2011. – https://www.grad-petrov.ru/broadcast/muzykant-andrej-reshetin-earlymusic/
9. Рязанцева А.А. , Зайцева М.Л. Воплощение эстетики неоэкспрессионизма в Сонате для скрипки и фортепиано «11 сентября» (2001) Леры Ауэрбах // Музыка и время. – 2022. – № 8. – С. 11-15.
10. Со Ц., Зайцева М.Л. Пианист и дирижер Михаил Васильевич Плетнев: «переворот традиций» или их сохранение? // Искусствоведение. – 2024. – № 3. – С. 101-109.
11. Со Ц., Зайцева М.Л. Рудольф Баршай – альтист, дирижер: к вопросу взаимодействия сфер творческой деятельности // Искусство и образование. – 2024. – № 3 (149). – С. 50-56.
12. Ходнев С. "Я был сальным пятном на монументе" : Умер композитор Андрей Волконский // Газета «Коммерсантъ» № 168 от 18.09.2008, стр. 21. URL: https:// www.kommersant.ru/doc/1027527 (дата обращения 23.12.2024).
13. Dolmetsch A. Interpretation of the music of the 17th and 18th centuries revealed by contemporary evidence. – Courier Corporation (Massachusetts (US)), 2015. – 518 p.
14. Kodenko I. I. Formation of Authentic Performance as a Trend Musical Culture of the XXXXI centuries. Science Review. – 2019. – № 9 (26). doi: 10.31435/rsglobal_sr/30112019/6815.

REFERENCES

1. Al'-Khatib I., Zaitseva M.L. Opera «Evgenii Onegin» Petra Il'icha Chaikovskogo v postanovke teatra «Novaya opera» (1996 g.): garmonizatsiya vzaimodeistviya triady «dirizher – rezhisser – stsenograf» // Muzyka i vremya. – 2021. – № 7. – Pp. 47-51.
2. Borshcheva O. Barochnaya muzyka kak shkola samootrecheniya: Interv'yu s Dmitriem Zubovym // Belcanto.ru. 20.04.2015 – URL: https://www.belcanto.ru/15042002.html
3. Gutova S.Yu. Autentichnyi tembr kak komponent natsional'noi traditsii na primere vokal'no-khorovogo tvorchestva sovremennykh rossiiskikh kompozitorov: Diss. kand. isk. : 5.10.3. Vidy iskusstva. – Sankt-Peterburg, 2024. – 195 p.
4. Kodenko I. I. Aktual'nost' interpretatsii barochnoi muzyki v sovremennom kul'turnom prostranstve (po stranitsam zhurnala «Early Music»). – Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi Al'manakh. – 2017. – № 27 (2). – Pp. 72-77.
5. Komok O. «Neochevidnye muzykal'nye otvety»: Interv'yu ot 26 sentyabrya 2018 g. – URL: http://spbdnevnik.ru/news/2018-09-26/olga-komok-neochevidnye-muzykalnye-otvety
6. Kruglova E.V. Ob ornamentatsii i improvizatsii v vokal'nom ispolnitel'stve epokhi barokko // Philharmonica. International Music Journal – 2023. – № 6 – Pp. 13-23.
7. Masaaki Sudzuki // Muzykal'nye sezony. 09.04.2020. – URL: https://musicseasons.org/masaaki-sudzuki/
8. Mikhailova M. «Stalkivayas' s nastoyashchim proizvedeniem iskusstva, chelovek menyaetsya». Muzykant Andrei Reshetin o svoem Festivale Earlymusic / Grad Petrov. 11.12.2011. – https://www.grad-petrov.ru/broadcast/muzykant-andrej-reshetin-earlymusic/
9. Ryazantseva A.A., Zaitseva M.L. Voploshchenie estetiki neoekspressionizma v Sonate dlya skripki i fortepiano «11 sentyabrya» (2001) Lery Auerbakh // Muzyka i vremya. – 2022. – № 8. – Pp. 11-15.

10. So Ts., Zaitseva M.L. Pianist i dirizher Mikhail Vasil'evich Pletnev: «perevorot traditsii» ili ikh sokhranenie? // Iskusstvovedenie. – 2024. – № 3. – Pp. 101-109.
11. So Ts., Zaitseva M.L. Rudol'f Barshai – al'tist, dirizher: k voprosu vzaimodeistviya sfer tvorcheskoi deyatel'nosti // Iskusstvo i obrazovanie. – 2024. – № 3 (149). – Pp. 50-56.
12. Khodnev S. "Ya byl sal'nym pyatnom na monumente" : Umer kompozitor Andrei Volkonskii // Gazeta «Kommersant"» № 168 ot 18.09.2008, str. 21. URL: https:// www.kommersant.ru/doc/1027527 (data obrashcheniya 23.12.2024).
13. Dolmetsch A. Interpretation of the music of the 17th and 18th centuries revealed by contemporary evidence. – Courier Corporation (Massachusetts (US)), 2015. – 518 p.
14. Kodenko I. I. Formation of Authentic Performance as a Trend Musical Culture of the XXXXI centuries. Science Review. – 2019. – № 9 (26). doi: 10.31435/rsglobal_sr/30112019/6815

Ван Чжихань
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 44373760@qq.com

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

ЛИЧНОСТНЫЙ ПОДХОД В ФОРМИРОВАНИИ ГОТОВНОСТИ К ТВОРЧЕСКОЙ САМОРЕАЛИЗАЦИИ ПЕДАГОГА-ВОКАЛИСТА

Аннотация. В статье анализируются аспекты применения личностного подхода в ходе подготовки будущих педагогов-вокалистов к творческой самореализации. Личностный подход рассматривается как наиболее подходящий и эффективный в контексте задач, возникающих перед педагогом при работе в обозначенном направлении. Под формированием готовности к творческой самореализации понимается выявление и развитие особенностей и индивидуального потенциала учащихся, вследствие чего фокус внимания на личности студентов является ключевым фактором достижения поставленных целей. Подготовка к творческой самореализации рассматривается как комплексное явление, затрагивающее разные стороны образовательного процесса. Позиции личностного подхода оказываются применимы к его разным сторонам: развитию мотивации учащихся, формированию комплекса необходимых знаний, навыков и умений, стимуляции личностного роста. С точки зрения формирования личностного потенциала студента и подготовки к его практическому применению последовательное задействование принципов личностного подхода на всех уровнях педагогической работы способствует ее эффективности в достижении результатов.

Ключевые слова: вокальная педагогика, личностный подход, педагог-вокалист, творческая самореализация, профессиональное образование.

PERSONAL APPROACH TO THE FORMATION OF READINESS FOR CREATIVE SELF-REALIZATION OF A PEDAGOG-VOCALIST

Abstract. The article analyzes aspects of the application of a personal approach in preparing future vocal pedagogues for creative self-realization. The personal approach is considered the most suitable and effective in the context of the tasks faced by educators working in this field. The formation of readiness for creative self-realization is understood as the identification and development of the unique characteristics and individual potential of students, which makes focusing on the personality of students a key factor in achieving the set goals. Preparation for creative self-realization is viewed as a complex phenomenon that touches upon various aspects of the educational process. The principles of the personal approach prove to be applicable to its different dimensions: developing student motivation, forming a comprehensive set of necessary knowledge, skills, and abilities, and stimulating personal growth. From the perspective of developing a student's personal potential and preparing for its practical application, the consistent implementation of the principles of a personal approach at all levels of pedagogical work contributes to its effectiveness in achieving results.

Keywords: vocal pedagogy, personalized approach, vocal educator, creative self-realization, professional education.

В настоящее время в педагогике личностный подход признается актуальным и эффективным. Востребованность данной концепции связывается со спецификой профессионально-педагогической деятельности, в которой одним из ключевых аспектов является выстраивание межличностных взаимоотношений — с целью осуществления образовательного процесса, — то есть личность учащегося, как и личность педагога, оказываются центральными составляющими образовательного процесса. При этом идеи, формулирующиеся в рамках личностного подхода, не являются новыми: приоритетность личности учащегося в образовательном процессе подчеркивалась такими крупнейшими исследователями XX века, как Л.С. Выготский, С.Л. Рубинштейн, А.С. Макаренко, В.А. Сухомлинский, Ш.А. Амонашвили. К началу XXI века освещение и подробная разработка личностного подхода в контексте педагогики были осуществлены в трудах таких ученых, как Н.А. Алексеев, А.К. Маркова, И.С. Якиманская, Л.М. Митина и др. В числе современных исследователей, подчеркивающих важность личностного подхода в преподавательской деятельности — К.Н. Кудрявцев, И.П. Соловьева, Л.И. Млочешек и др.

Личностный подход в педагогике подразумевает признание учащегося активным субъектом процесса [1, с. 17], выстраивание стратегии обучения в соответствии с психологической спецификой каждого воспитанника [6, с. 9]. В педагогическом труде А.В. Сластенина, И.Ф. Исаева и Е.Н. Шиянова личностный подход определяется через ориентацию в ходе образовательного процесса на «личность как цель, субъект, результат и главный критерий его эффективности» [5, с. 102]. Л.А. Джамалханова представляет содержание личностного подхода в виде совокупности таких позиций, как «стимулирование мотивации и внутренней активности личности, ориентированных на усвоение содержания образования, учет индивидуально личностных особенностей обучающегося, целенаправленное формирования социально значимых личностных свойств» [2, с. 160].

В контексте вопроса о подготовке будущих педагогов-вокалистов к творческой самореализации определение ведущей роли личности учащегося в рамках педагогической деятельности может рассматриваться как ключевое условие ее осуществления.

На самом общем уровне введение принципов личностного подхода в процесс обучения будущего педагога-вокалиста является необходимым ввиду творческой направленности осваиваемой профессии. Творческое образование предполагает непосредственное задействование личностных особенностей и характеристик студентов. В контексте вокальной подготовки будущих специалистов не возникает сомнений в том, что первостепенное значение в ходе работы имеет индивидуальный подход преподавателя к своему подопечному.

В свою очередь, эффективность обучения будущих музыкальных педагогов также связывается с обращением к позициям личностного подхода. Осуществление данных принципов является не только условием создания комфортной и плодотворной образовательной среды, но и становится предметом освоения студентами как составляющая комплекса их профессиональных навыков.

Обратимся к рассмотрению в избранном ракурсе проблемы формирования готовности будущих педагогов-вокалистов к творческой самореализации. С опорой на психологические и педагогические исследования проблемы самореализации личности можно определить творческую самореализацию педагога как процесс выражения личного и профессионального потенциала через применение в деятельности индивидуальных способностей и особенностей, а также результат данного процесса [4, с. 82],

отличающийся новизной и высокой степенью образовательной и воспитательной результативности [8, с. 142]. В свою очередь, готовность к творческой самореализации предполагает наличие необходимых для обозначенного выражения профессионального потенциала на практике навыков, умений, установок и личностных качеств и их мобилизацию для успешного и эффективного осуществления профессиональной деятельности.

Процесс обнаружения и развития личностного потенциала не может осуществляться в ходе образовательного процесса без ориентирования педагога на индивидуальные особенности каждого учащегося и работу с ними. Кроме того, творческие устремления являются составной частью индивидуальности личности субъекта. Таким образом, личностный подход в преподавательской деятельности является необходимым условием для подготовки обучающихся к творческой самореализации в дальнейшем.

С опорой на существующие разработки в данной области педагогики готовность к творческой самореализации трактуется нами как многокомпонентное явление, в структуре которого выделяются мотивационный, когнитивный, деятельностный и психологический компоненты. Рассмотрим подробнее, как соотносится каждый из них с подготовкой будущего педагога-вокалиста к его творческой самореализации.

Содержание мотивационного компонента готовности к творческой самореализации составляют аспекты, напрямую затрагивающие индивидуальные характеристики учащегося: заинтересованность в профессиональной деятельности, интегрированность в процесс ее осуществления, стремление к раскрытию собственного потенциала и достижению успеха. Развитие данных качеств в ходе преподавательской деятельности предполагает активное внимание к каждому из учащихся как к субъекту.

В контексте обучения будущих педагогов-вокалистов обозначенный принцип в формировании мотивированности учащихся предполагает реализацию на уровне как исполнительской, так и педагогической подготовки. Общая методическая установка, применительная к обеим обозначенным сторонам образования, выражается в конструировании процесса подачи информации таким образом, чтобы он пробуждал в студентах заинтересованность и вовлеченность в предмет изучения и процесс деятельности. Помимо этого, важным является формирование доверительной коммуникации с учащимися (по модели субъект–субъект): данное условие определяет отношение воспитанников к учебному процессу и минимизирует риск выработки негативных ассоциаций с ним.

В рамках исполнительской подготовки развитие мотивированности учащихся может находить выражение в следующих аспектах: подбор показательного и содержательного репертуара и работа над соответствующим материалом, баланс технических и артистических заданий, поиск новых эффективных форм работы с учетом личных психофизиологических особенностей ученика в организации процесса занятий (способность к концентрации, утомляемость и пр.), внимание к индивидуальным характеристикам вокального аппарата.

На уровне подготовки студентов к будущей преподавательской деятельности данный тезис может воплощаться в чуткости педагога в психологически тонких моментах (естественный страх или неловкость учащегося в начале прохождения педагогической практики, ощущение неуверенности в себе и т.д.), апелляции к понятным мотивационным аспектам и ценностям в ходе теоретического обоснования педагогических приемов. Помимо этого, важной является и личная вовлеченность самого преподавателя в процесс подготовки будущих педагогов. Открытость к обсуждению, готовность к совместному поиску лучших решений в рассматриваемых педагогических ситуациях, подкрепление

теоретического материала накопленными личными профессиональными наблюдениями и опытом способствуют как установлению доверительного контакта со студентами, так и повышению уровня их заинтересованности в процессе обучения.

Содержание когнитивного компонента готовности к творческой самореализации раскрывается в совокупности необходимых для осуществления профессиональной деятельности знаний и навыков и в рамках подготовки студентов к творческой самореализации предполагает обеспечение эффективного процесса их получения. В данном случае роль личностного фактора в ходе осуществления педагогической деятельности также является значительной.

Опора на индивидуальные особенности обучающихся в контексте когнитивного компонента подразумевает выстраивание образовательного процесса таким образом, чтобы обеспечивалась высокая усвояемость материала. Необходимо учитывать скорость восприятия информации учащимися, соотносить количество преподносимой информации со способностью их воспринять за конкретный отрезок времени, принимать во внимание отдельные проблемные стороны. Мастерство педагога при этом проявляется в соблюдении баланса между вниманием к темпу более слабых учеников и необходимостью освоить материал за определенное обозначенное количество времени.

В рамках когнитивного компонента обозначаются следующие содержательные аспекты компетентности педагога-вокалиста:

- музыкально-теоретический,
- вокально-исполнительский,
- методический [3, с. 78].

Применительно к каждому из данных аспектов могут реализовываться принципы личностного подхода.

Под музыкально-теоретической компетенцией подразумевается обладание кругом знаний, связанных с областью музыкальной грамотности, с образованностью в рамках таких дисциплин, как сольфеджио, гармония, анализ музыкальных произведений. Личностный подход к развитию данной компетенции учащихся проявляется в выстраивании стратегии обучения с учетом таких индивидуальных характеристик, как музыкальный слух и развитость различных его аспектов, чувство ритма и формы, свойства музыкальной памяти. Например, необходимо принимать во внимание сочетание в одной учебной группе студентов с абсолютным слухом и без него. Учащимся, обладающим данной физиологической характеристикой, целесообразно поручать задания, в ходе которых способность слышать абсолютную высоту звучания будет бесполезной или мешающей: например, написание музыкального диктанта сразу в другой тональности. В случае наличия в группе студентов, сильно отличающихся в отношении развитости того или иного параметра (например, способности запоминать музыкальный материал на слух), преподавателю необходимо проявлять чуткость и уделять внимание проработке имеющихся проблем, при этом выдерживая баланс и не забывая работать с другими учащимися.

В контексте формирования вокально-исполнительской компетенции, определяющейся «собственным опытом художественно-интерпретационного анализа музыкального материала и его эмоционально-образного исполнительского воспроизведения, а также опытом творческого музицирования» [3, с. 78] личностный подход в определенной степени подразумевается изначально, так как работа в данном направлении проводится в форме индивидуальных занятий. В этом свете особенно важно выстраивать субъект-субъектные отношения со студентом, формировать доверительную и уважительную связь.

Обращаясь к вокально-исполнительской компетенции, отметим также возможность включения в ее состав технической стороны вокального мастерства как важной части комплекса специальных исполнительских навыков вокалиста. Развитие технического аспекта мастерства в контексте личностного подхода предполагает внимание к специфике вокального аппарата учащегося, к его темпу освоения навыков, а также соблюдение баланса между требованиями, предполагаемыми программой обучения, и возможностями конкретного студента и его специальными характеристиками. Важно учитывать сильные стороны учащегося, обращать внимание на его исполнительскую и творческую индивидуальность.

Особенно актуальным данное положение является в контексте работы над созданием интерпретации того или иного произведения: необходимо задействовать личностную специфику учащегося, его творческий и жизненный опыт, побуждать к самостоятельному анализу на основе имеющихся представлений и переживаний. В контексте понимания художественного содержания выбранного сочинения, создания точной и чуткой интерпретации важной является степень музыкального и общего культурного кругозора студента. В силах преподавателя подмечать имеющиеся «слабые стороны» в насмотренности учащегося, работать над воспитанием его художественного вкуса — например, обращая внимания на классические интерпретации находящихся в работе произведений.

Под методической компетенцией подразумевается способность организовать образовательную деятельность таким образом, чтобы максимально плодотворно осуществить процесс передачи имеющихся профессиональных навыков учащимся. Одной из целей формирования данной компетенции, помимо овладения необходимым для осуществления педагогической деятельности теоретическим материалом, является выработка индивидуального стиля преподавания: наиболее эффективное протекание образовательного процесса происходит, если педагог умеет выражать свою индивидуальность и работать с применением личных особенностей для более благоприятного и эффективного протекания профессиональной деятельности. В этом контексте применение личностного подхода позволяет обнаружить в студенте потенциально ценные и актуальные для педагогической практики качества, а также работать над их развитием и способностью применять в ходе осуществления образовательной деятельности. Так, педагог может предложить учащимся унифицированные формы организации учебного процесса, общие методические принципы и при этом бережно относиться к проявлениям специфического личного подхода к их реализации на практике, помогать находить эффективные способы их интеграции в процесс.

Обозначенные выше позиции сопрягаются с содержанием деятельностного компонента готовности к творческой самореализации: он раскрывается как способность к осуществлению на практике имеющихся теоретических навыков. По мнению Г.Г. Тенюковой и К.Н. Коданевой, под данными навыками подразумеваются:

- собственно профессиональные умения,
- умения, связанные с построением и корректировкой процесса творческой самореализации,
- коммуникативные навыки,
- умения, позволяющие проводить анализ собственной профессионально-творческой деятельности [7, с. 163].

Формирование преподавательского «аппарата», включающего обозначенный выше круг навыков, может протекать более успешно при учитывании личного опыта студентов и включении его в фокус внимания педагогом в ходе подготовки. Привлечение

индивидуальных впечатлений, связанных с преподавательским процессом, их анализ, выявление и развитие собственного стиля общения с обучающимися, на наш взгляд, являются составляющими подготовки студента к будущей творческой самореализации в профессии и предполагают определяющую роль личностного подхода в методике преподавателя, работающего с учащимся в данном направлении.

Развитие деятельностного компонента готовности к творческой самореализации протекает, главным образом, в ходе педагогической практики. Для накопления личного преподавательского опыта у студента, а также с целью минимизации страха и неловкости целесообразно планомерно вводить его в практическую деятельность на протяжении всего обучения — поначалу в «малых дозах», поручая небольшие задания, но уже на ранних этапах погружая в преподавательский процесс. Например, в рамках так называемой «пассивной» педагогической практики, предполагающей наблюдение студента за осуществлением профессиональной деятельности преподавателем, можно задействовать его в небольшой по протяженности работе вспомогательного, ассистирующего характера; это позволит учащемуся быстрее привыкнуть и вовлечься к профессиональной обстановке, более плавно войти в процесс «активной» педагогической практики — путем постепенного увеличения времени нахождения студента в преподавательской роли и поручения ему более «самостоятельных» заданий.

При этом, как отмечалось ранее, важна выстроенная доверительная коммуникация со студентом; необходимо обсуждать с ним его впечатления от полученного опыта, совместно анализировать его, планировать дальнейшие занятия в рамках педагогической практики.

Наконец, психологический компонент готовности к творческой самореализации подразумевает комплекс качеств психики и соответствующих способностей, определяющий успешное течение процесса профессиональной деятельности. В данном контексте внимание к каждому учащемуся как к личности является единственно возможным путем формирования этой стороны готовности к творческой самореализации. В работе со студентами преподавателю необходимо учитывать индивидуальность протекания процесса формирования личностной зрелости, что также обусловливает необходимость включения личностного подхода в корпус профессионального инструментария. Педагог должен соотносить характер поручаемых заданий и выносимых требований с данной характеристикой учащихся, при этом руководствуясь задачей стимулирования развития профессионально необходимых качеств у тех, кто демонстрирует слабый уровень их сформированности.

Помимо этого, в ходе образовательного процесса необходимо обращать внимание на особенности психологического состояния учащихся в конкретный момент и «дозированно» предпринимать усилия по их стабилизации. Психологическая устойчивость студентов является залогом успешности их учебной, а затем — профессиональной деятельности, а установление доверительного контакта педагога с учащимися становится фактором создания доброжелательной и потому эффективной атмосферы в ходе учебного процесса.

Мы рассмотрели возможные варианты реализации личностного подхода в процессе формирования готовности будущего педагога-вокалиста к творческой самореализации. Его принципы проявляются в восприятии учащегося как полноценного субъекта деятельности, уважительном к нему отношении, учете личного опыта в процессе работы с ним. Применительно к разным аспектам готовности к творческой самореализации личностный подход обнаруживает состоятельность в процессе их развития и совершенствования. Такая стратегия взаимодействия с учеником оказывается эффективной в процессе развития мотивационной, когнитивной, деятельностной и

психологической составляющих освещаемого явления. Работа с вниманием к индивидуальным особенностям и потребностям студентов способствует улучшению показателя их мотивированности, вовлеченности в образовательный и профессиональный процесс, гармоничному развитию в направлении специальной деятельности, а также осуществлению более эффективной коммуникации «преподаватель — студент» в образовательном процессе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березина, Н.В., Курина, В.А. Личностно-ориентированный подход в подготовке специалистов в гуманитарных вузах // Вестник Самарского государственного технического университета. — 2010. — №3. — С. 16–21.
2. Джамалханова, Л.А. Личностно-ориентированный подход как приоритетное направление подготовки учителя музыки // Актуальные вопросы современной науки. — 2014. — №36. — С. 155–162.
3. Маркин, Л.И., Олейник, М.А. Некоторые особенности профессиональной подготовки педагога-вокалиста в ВУЗе // Известия ВГПУ. — 2021. — №3 (156). — С. 77–81.
4. Митина, Л.М. Психология личностного и профессионального развития человека в современном социокультурном пространстве // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. — 2015. — №3 (15). — С. 79–86.
5. Сластенин, В.А., Исаев, И.Ф., Шиянов, Е.Н. Педагогика : учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Под ред. В.А. Сластенина. — М.: Издательский центр «Академия», 2002. — 576 с.
6. Соловьева, И.П. Научно-методическое сопровождение деятельности педагогического коллектива как условие реализации личностного подхода (на примере системы образования Таймырского округа) : автореф. дисс. ... канд. педагогических наук : 13.00.01 — Санкт-Петербург, 2005. — 20 с.
7. Тенюкова, Г.Г. Коданева, К.Н. Структура, компоненты и критерии готовности подростков к творческой самореализации в системе дополнительного образования // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. — 2011. — №4–2. — С. 161–166.
8. Чумакова, С.П. Подготовка будущих учителей к творческой самореализации при изучении педагогики // Актуальные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук. — 2019. — Т. 13. №9. — С. 142–145.

REFERENCES

1. Berezina, N.V., Kurina, V.A. Lichnostno-orientirovannyi podkhod v podgotovke spetsialistov v gumanitarnykh vuzakh // Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta. — 2010. — №3. — Pp. 16–21.
2. Dzhamalkhanova, L.A. Lichnostno-orientirovannyi podkhod kak prioritetnoe napravlenie podgotovki uchitelya muzyki // Aktual'nye voprosy sovremennoi nauki. — 2014. — №36. — Pp. 155–162.
3. Markin, L.I., Oleinik, M.A. Nekotorye osobennosti professional'noi podgotovki pedagoga-vokalista v VUZe // Izvestiya VGPU. — 2021. — №3 (156). — Pp. 77–81.
4. Mitina, L.M. Psikhologiya lichnostnogo i professional'nogo razvitiya cheloveka v sovremennom sotsiokul'turnom prostranstve // Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L.N. Tolstogo. — 2015. — №3 (15). — Pp. 79–86.
5. Slastenin, V.A., Isaev, I.F., Shiyanov, E.N. Pedagogika : uchebnoe posobie dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenii / Pod red. V.A. Slastenina. — M.: Izdatel'skii tsentr «AkademiYA», 2002. — 576 p.

6. Solov'eva, I.P. Nauchno-metodicheskoe soprovozhdenie deyatel'nosti pedagogicheskogo kollektiva kak uslovie realizatsii lichnostnogo podkhoda (na primere sistemy obrazovaniya Taimyrskogo okruga) : avtoref. diss. ... kand. pedagogicheskikh nauk : 13.00.01 — Sankt-Peterburg, 2005. — 20 p.
7. Chumakova, S.P. Podgotovka budushchikh uchitelei k tvorcheskoi samorealizatsii pri izuchenii pedagogiki // Aktual'nye problemy gumanitarnykh i sotsial'no-ehkonomicheskikh nauk. — 2019. — V. 13. №9. — Pp. 142–145.
8. Tenyukova, G.G. Kodaneva, K.N. Struktura, komponenty i kriterii gotovnosti podrostkov k tvorcheskoi samorealizatsii v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya // Vestnik CHGPU im. I. YA. Yakovleva. — 2011. — №4–2. — Pp. 161–166.

Чуменко Алексей Леонидович
аспирант департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский государственный педагогический университет»
Научный руководитель –доктор педагогических наук, профессор
департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский государственный педагогический университет»
С.П. Рощин

Chumenko Alexey L.
Postgraduate student of the Department of Fine, Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts
Moscow State Pedagogical University
Scientific supervisor – doctor of pedagogical sciences,
Professor of the Department of Fine, Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts
Moscow State Pedagogical University
S.P. Roshchin

ГРАФИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА КАК ЧАСТЬ РУССКОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА, ЕЁ МЕСТО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. В статье рассматривается проблема такого незаслуженно забытого и отвергнутого по идеологическим соображениям жанра визуального искусства как графическая новелла (нарочито упрощённо объединяемая с понятием «комикс»). Приводятся исторические сведения, демонстрирующие непосредственную роль русских художников в формировании данного жанра, объясняются причины ошибочного восприятия данного вида визуального искусства как «чуждого». Также в статье анализируются методы создания графических новелл и их польза для художественного образования. Приводится ряд замечаний и предложений по вопросам возвращения русской культуре её незаслуженно забытой части посредством включения в образовательный процесс.

Ключевые слова: русские, культура, графическая новелла, рисованная история, комикс.

GRAPHIC NOVEL AS A PART OF RUSSIAN VISUAL ART, ITS PLACE IN AN ARTISTIC EDUCATION

Abstract.The article addresses the problem of such an undeservedly forgotten and rejected for ideological reasons genre of visual culture as a graphic novel (simplistically called a "comics"). Historical information is provided demonstrating the direct role of Russian artists in the formation of this genre, the ideological reasons for its rejection in the USSR are explained. The article also analyzes the methods of creating graphic novels and their benefits for art education. A number of comments and suggestions are given on the return to Russian culture of its undeservedly forgotten part through inclusion in the educational process.

Keywords: russians, culture, graphic novel, painted story, comics.

«Комикс - это американская культура», - такое суждение встречалось повсеместно как в России 20го века, так встречается и поныне. Поколения, заставшие в России смену эпох, помнят, как в числе множества товаров, идей и атрибутов, ставших доступными нашим соотечественникам, были и характерные красочные журналы рисованных историй, в которых картинка не просто иллюстрировала текст, но подчас и полностью вытесняла его. Истории эти были не краткими анекдотами на 4 картинки, а полноценным повествованием на 20 и более страниц. То есть на протяжении нескольких десятков страниц повествовалась одна история посредством цветной графики. Иногда одну историю могли рассказывать несколько выпусков такого журнала. По содержанию они мало чем отличались от обычных приключенческих или фантастических рассказов и повестей. Но именно их направленность на визуальное восприятие (а оно зачастую было на высоте) делала их чем-то необычным, ранее малоизвестным для соотечественников (фото 1).

Фото 1. Первые графические новеллы, изданные в России в 90х.

Упрощённое название «комикс» не передаёт сути данного явления. Более того – искажает её, заставляя читателя воспринимать произведение как непременно комичное, увеселительное, объединять его то с газетно-журнальными рисованными вставками, а то и вовсе с книжной иллюстрацией. В частности, поэтому в Европе рисованные истории зовут не «комиксом», а используют аббревиатуру «BD», от французского «*bande dessinée*» («рисованная полоса»). В русскоязычном мире наибольшей популярностью пользуются термины «рисованная история» или «графическая новелла». Однако в обиход вместе с явлением вошло именно упрощённое название «комиксы». И поскольку большая часть хлынувшей в страну запретной ранее новизны была фрагментами жизни американского общества, то и журналы рисованных историй также были восприняты как «элементы американской жизни и менталитета».

Отдельно оговоримся, что бытовавшие в СССР диафильмы и книжные иллюстрации (пусть даже крупные и частые) графическими новеллами не являются, поскольку представляют собой именно иллюстрацию текста, а не повествование посредством изображения. Для показа одной сцены с одним героем в одной локации диафильм и иллюстрация используют один кадр (к тому же фиксированного формата), в то время как в графической новелле один разговор в одной локации может растягиваться на десяток кадров разного формата и наполнения. Что же касается детских журналов типа «Мурзилки» - то выходившие там покадровые рисованные истории, во-первых, относятся к 70м годам (а русские графические новеллы выходили в 30е-40е до запрета в 46м году), а во-вторых в силу своего формата и направленности могут быть отнесены к комиксу (буквально комические картинки), но уж точно не к графической новелле.

Культура графического повествования хоть и не является американской по своему происхождению, однако именно там в 30е-40е годы 20го века по достоинству оценили потенциал её воздействия и поставили явление на поток (во многом этому способствовало финансовое благополучие, поскольку офсетная печать многостраничных цветных буклетов выходила намного дороже, чем печать историй в классическом буквенном виде). Но при этом, культура рисованных историй независимо развивалась и в Европе. «Ну хорошо, Америка, Европа… А причём здесь Россия и русские?» Притом, что в Европе 30-40х годов трудилось значительное количество русских художников из числа белоэмигрантов, которые не просто осели в соседних странах (и здесь речь пойдёт прежде всего про королевство Югославию), но и сумели организоваться в своего рода диаспоральный художественный союз. В рамках которого не просто развивали едва зародившуюся комикс-культуру, но и самым непосредственным образом русифицировали её, неся в массы русскую классику в формате графической новеллы (назвать это «комиксом» уже не поворачивается язык). Также союз русских художников воплощал произведения мировой классики и эпоса, и что особенно интересно – формировал свои правила жанра. Русскую супергероику с храбрым «Чёрным Атаманом» и «Ураганом», русского Фантомаса по имени «Зигомар» и свою, пусть и совсем молодую, культуру визуального повествования[1],[10]. Здесь нет характерной для американского комикса «утрированной перспективы» (фото 2) или восточной «анимешной» эстетики портрета и фигуры (ставшего ныне настоящим бичом молодых художников).

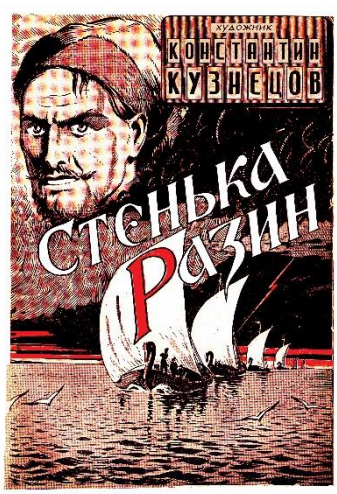
Фото 2. Характерная черта американской школы комикса – утрированная перспектива

Русскую школу комикса формировали на чужбине художники с академическим имперским образованием. Печально, что наслаждаться их трудами могли все, кроме собственно русских. Далее Европу сотрясла Вторая Мировая война, поставившая точку на трудах кружка русских комиксистов, осевших в Югославии. После неё – идеологические причины не дали советским деятелям искусства продолжить их работу: родоначальники русского комикса не были «классово близкими». Кто-то из них был расстрелян, часть эмигрировала и продолжила работу над комиксами, но уже по чужим правилам. Основателю «кружка русских комиксистов» удалось после смерти Сталина переехать в СССР, пройдя все проверки, но так и не получив разрешения рисовать графические новеллы как «продукт буржуазной культуры» (о чём он сам рассказывает в своей биографии)[1],[10]:

«После войны (...) я попытался сделать для первого сербского журнала «Дуга» («Радуга») детский комикс о двух пионерах (один хороший, а другой — лентяй), но после двух выпусков серию запретили, сказав, что в Советском Союзе нет комиксов — значит и в новой Югославии нет комиксов, так как комиксы — американское творение».

Источник: https://www.comicsnews.org/articles/chronology/lobachev

Говоря о русском комиксе 30х-40х годов, важно упомянуть таких художников как К.К. Кузнецов (фото 3), А.Б. Ранхнер (фото 4), С.В. Соловьёв (фото 5), Ю.П. Лобачёв (основатель белградского сообщества русских комиксистов, фото 4), Н.П. Навоев (фото 6), И.И. Шеншин (фото 7). Ниже представлены их фотографии, годы жизни, а также примеры их работ.



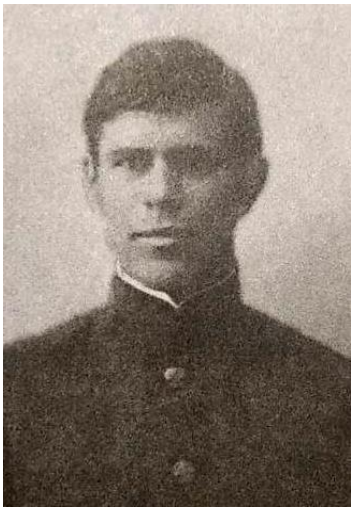
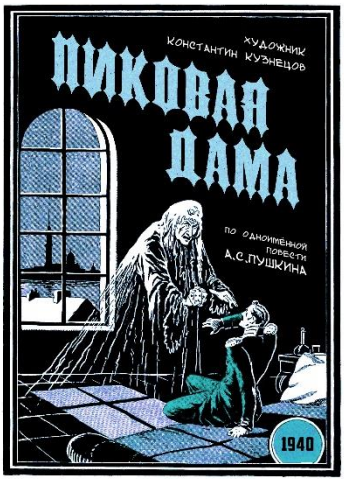
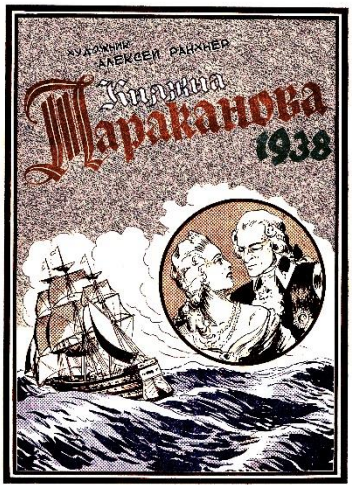



Фото 3. К.К. Кузнецов (1895-1980)



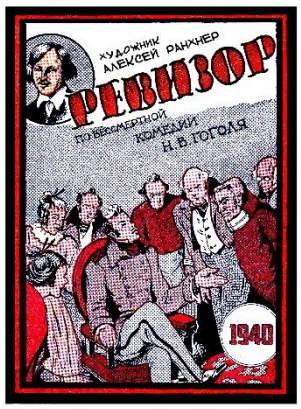
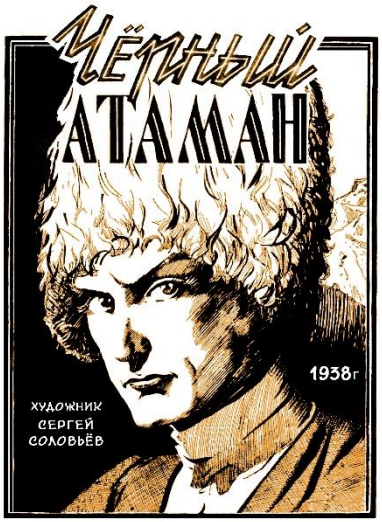


Фото 4. А.Б. Ранхнер (1897-1942)



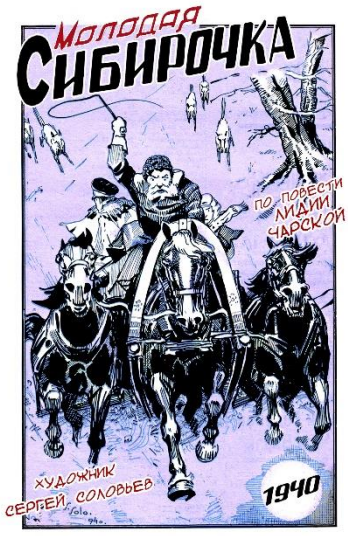


Фото 5. С. Соловьёв (1901-1975)

Фото 6. Ю.П. Лобачёв (1909-2002). Основатель белградского сообщества русских комиксистов.

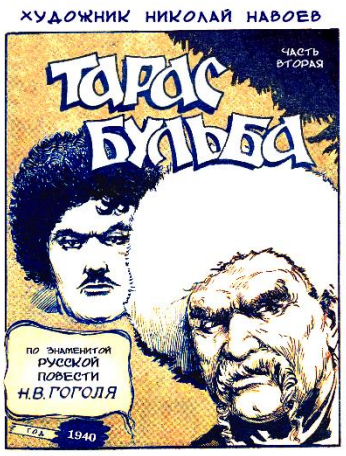


Фото 7. Н.П. Навоев (1913-2002).

Останавливаться на их биографиях не входит в задачу данной статьи. Для всех желающих ознакомиться с данными авторами, их творчеством и историей зарождения русского комикса существуют исследования и монографии профессора Белградского университета Ирины Николаевны Антанасиевич, которая на протяжении нескольких десятилетий работает над возвращением современному русскому обществу его незаслуженно забытого творческого жанра[1]. Сами комиксы этих авторов были в 2017 году оцифрованы и изданы на русском языке[10]. Также крайне познавателен документальный фильм «Юрий Лобачёв. Отец русского комикса», снятый телеканалом «Культура» в 2011 году.

Теперь же, обрисовав проблему, предложим решение. А для этого необходимо разобраться - что же из себя представляет графическая новелла с технической, художественной точки зрения, и главное – как это явление применимо в практике подготовки молодых художников и дизайнеров. Прежде всего, сконцентрируемся на том, что повествование в графических новеллах ведётся при помощи образов. А раз художник должен повествовать историю образами, значит он не должен допускать их статичности, расставлять акценты каждый раз немного иначе. Если в истории меняются декорации – художник должен это показать, если герой в напряжении молчит, значит художник показывает его состояние мимикой лица. Наконец, если перед нами быстрое движение, изменение формы либо статическое напряжение мышц – всё это автор волей-неволей должен выражать картинками. Он не может просто написать «был красивый закат, герой стоял с факелом в вытянутой руке в напряжении и думал о …» Здесь перед художником сразу встаёт спектр задач: нарисовать пейзаж, нарисовать закат, нарисовать анатомию, нарисовать огонь, сделать фигуру в освещении, показать напряжение мимики и т.д. Важно также отметить, что при рисовании графической новеллы невозможно нарисовать одну картинку, которая бы охватила своим содержанием большой кусок текста. Формат визуального повествования диктует постоянную смену кадров, чтобы повествование не прерывалось и не задерживалось. Даже если герои ведут длительный диалог – невозможно отрисовать их единожды и снабдить картинку десятками реплик: такая реализация не для графической новеллы. В ходе изображения длительных бесед в одной локации и с неизменной позой героев – автор всё равно меняет ракурсы (а с ними и освещение, и анатомию, и формат), размеры кадров, нюансы композиции внутри каждого кадра. Искусство графической новеллы сродни кино. Неспроста в кинематографии прибегают к услугам художника, делая раскадровку. Это необходимо, чтобы «на старте» определить, как какую сцену снимать. Однако по части визуального воплощения работа художника весьма отличается от работы оператора или режиссёра. Во-первых, у оператора нет свободы выбора формата (экран есть экран), и всю композицию он вынужден строить в рамках одного и того же формата кадра. У художника здесь полный карт-бланш: графическая новелла терпит любые эксперименты с форматом кадра. На одной странице все кадры могут быть одинаковыми по формату (так делали на заре рисования комиксов, а также этим известны прародители комикса – античные барельефы, житийные иконы, средневековые книжные иллюстрации и лубки), а могут изобиловать всеми формами, либо не иметь чётких границ кадра вовсе. Если режиссёр может себе позволить долгие неменяющиеся кадры, внутри которых, например, идёт неспешный диалог (вспомним к примеру сцену беседы Шерлока Холмса и доктора Ватсона из отечественной экранизации 80х годов: камера статична, герои отвёрнуты от зрителя, мы видим лишь руки, да и те в целом статичны), то попробовав отрисовать такую сцену, мы столкнёмся с необходимостью многократно менять как кадр, так и ракурс. А то и вовсе выносить точку наблюдения за пределы локации (показать пейзаж снаружи, обозначив горящий свет в окне издалека). И какой бы кадр мы не взяли, и какие бы предметы и героев в него не

поместили – он обязательно должен подчиняться всем правилам композиции[2],[8]. Да так, чтобы не использовать одну и ту же композиционную схему несколько раз подряд[4],[6]. Хорошая, художественно грамотная графическая новелла – это такая новелла, в которой можно раскрыть любую страницу, разрезать её мысленно по границам кадров и убедиться, что каждый кадр является самостоятельной (пусть и небольшой) работой. Ему присущ свой формат, внутри собрана своя композиция, реализована та или иная композиционная схема, колористика выполнена в соответствии со знаниями по цветоведенью, а графика – в соответствии с умением владения графическими выразительными средствами и приёмами [3], [9].

Фото 8. Пример хороших графических новелл с грамотным применением навыков композиции, цветоведенья и графики.

Помимо постоянно меняющегося кадра для графической новеллы характерна некоторая графическая стилизация изображения сообразно техническим возможностям, а также возможностям автора. Рисовать длинную историю в сотни или пусть даже десятки кадров, выполняя каждый в живописной манере – задача непомерно сложная. Да и не нужная, поскольку графическая новелла нужна для передачи повествования, перед ней люди не стоят как перед картиной, рассматривая часами все нюансы единственного кадра. Также, не следует забывать о том, что в отличие от картины, являющейся единичным

неповторимым явлением, рисованная история предполагает некое тиражирование средствами полиграфии. Поэтому удобнее при работе с данным видом творчества пользоваться средствами графики: упрощением и утрированием освещённости, сведением цветности к фиксированному количеству. Также применяется постеризация, умение заключить все цвета на картине в цветовые пятна ограниченной палитры[3],[9]. Термин «постеризация» происходит от процесса, который когда-то использовали художники для превращения фотографий в печатные плакаты. Чтобы сделать возможным массовое производство, им пришлось уменьшить разброс цветов, чтобы при печати можно было использовать меньше цветов чернил.

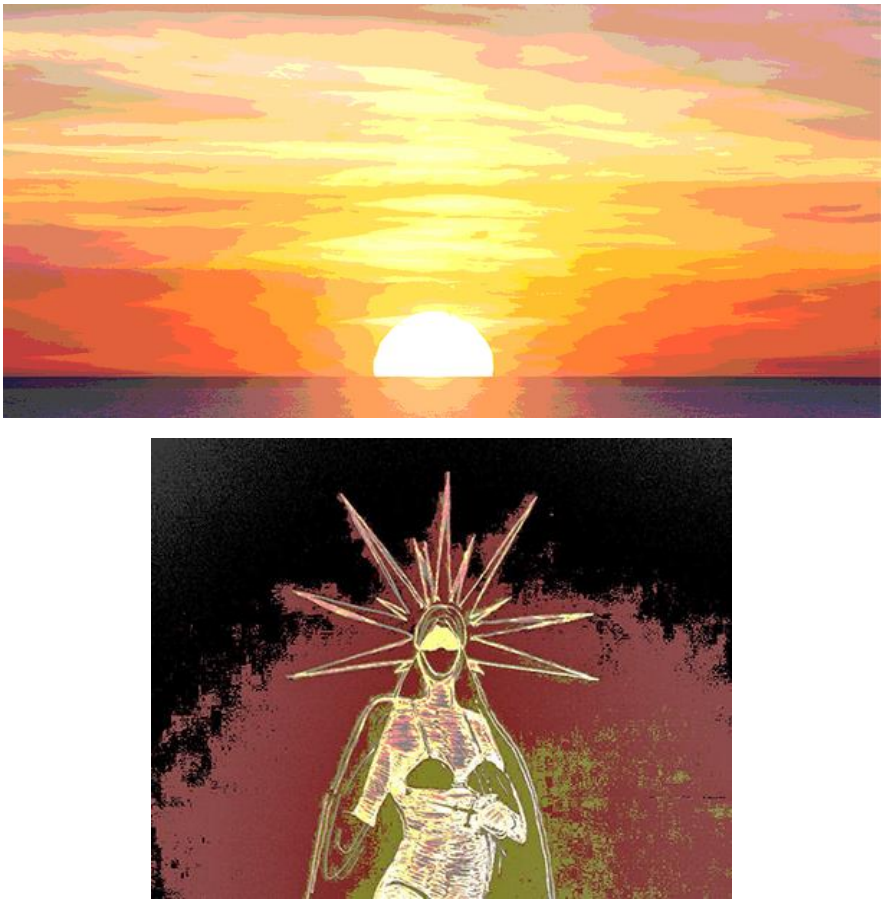


Фото 9. Картинки с эффектом постеризации цвета.

Итак, при работе над графической новеллой возникают следующие необходимости:

- необходимость работы со множеством самых разных по форме и пропорциям кадров;
- необходимость грамотной композиционной работы внутри каждого кадра;
- необходимость постоянной смены ракурса и отрисовки множества поз одного персонажа. Как следствие - разных освещений, пейзажей и интерьеров даже в рамках одной сцены;
- необходимость грамотного использования навыков цветоведенья (грамотная колористика кадра, страницы, разворота);
- необходимость грамотной графической работы (передача фактуры, формы, движения, эмоции) и работы с графическим материалом.

Здесь перечислены только чисто художественные необходимости. Необходимость грамотного выстраивания драматургии истории и поднимаемые в ней философские вопросы – в данном случае оставим за скобками.

Таким образом, рисование графической новеллы – это сложная художественная задача, способная решать сразу несколько задач в сфере педагогики изобразительного искусства. Подобная практика задействует сразу несколько необходимых навыков художника, послужит стимулом для их развития. И что особенно следует подчеркнуть – у графической новеллы как средства образования и оттачивания художественных навыков есть ряд важных черт. И сама главная особенность графической новеллы как явления в педагогике – она нравится молодым. Дети – любят комиксы, подростки и взрослые – графические новеллы. Если пробежаться не по их учебным работам, а по личным скетч-букам – зачастую можно заметить явное желание рисовать именно истории, повествовать картинками. Но в отсутствии своей школы графической новеллы (и тем более в условиях осуждения подобной склонности) – неудивительно, что они прибегают к «игре по чужим правилам». Там где могла быть русская школа рисованной истории, ныне господствует азиатская манга. Потому что свято место пусто не бывает. И вместо запрета явления, следовало бы уловить эту склонность к графической новелле, исследовать вопрос и развить тему. Это будет грамотной работой с мотивацией ученика. О подобном подходе в обучении (подход через интересы и увлечения самого ученика) писали как классики педагогики (Макаренко) так и современные специалисты[5],[6]. Однако вопросы повышения мотивации учеников – это тема для отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антанасиевич И.Н. Русский комикс королевства Югославия / И.Н. Антанасиевич // Спб.: Скифия, 2018.
2. Бесчастнов Н.П., Кулаков В.Я., Стор И.Н. Живопись: учебное пособие для студ.высш.учеб.заведений. – М.: Гуманитар.изд.центр ВЛАДОС, 2013.
3. Бесчастнов Н.П. Портретная графика: учебное пособие для студ.высш.учеб.заведений. – М.: Гуманитар.изд.центр ВЛАДОС, 2007.
4. Бесчастнов Н.П. Чёрно-белая графика: учебное пособие для студ.высш.учеб.заведений. – М.: Гуманитар.изд.центр ВЛАДОС, 2008
5. Дубровин В.М. Ребенок в современном культурном и образовательном пространстве// Воспитание школьников. — №4. – 2016.
6. Дубровин В. М. К вопросу преподавания композиции студентам, получающим художественно-педагогическое образование// Пути и средства повышения качества художественного образования и эстетического воспитания. Межвузовский сборник научно-методических трудов. - М, 2018. С. 57-60.
7. Рощин С.П., Дубровин В.М. О проявлении трехцветия в живописи / С.П. Рощин, В.М. Дубровин. В сборнике: Искусство – диалог культур. Сборник материалов VI Международной науч.-практич. Конференции. 2020. С. 387-391.
8. Рощин, С. П. Композиция как учебная дисциплина / С. П. Рощин // Наука и школа. – 2018. – № 2. – С. 80-83.
9. Рощин С.П., Хлебников А.С. Основы дизайна и композиции / С.П. Рощин // М., 2023.
10. Русский комикс. 1935-1945, Королевства Югославия/ Д.Н. Бастраков // Нижний Новгород: Чёрная Сотня, 2017.

REFERENCES

1. Antanasievich I.N. Russkii komiks korolevstva Yugoslaviya / I.N. Antanasievich // Spb.: Skifiya, 2018.
2. Beschastnov N.P., Kulakov V.Ya., Stor I.N. Zhivopis': uchebnoe posobie dlya stud.vyssh.ucheb.zavedenii. – M.: Gumanitar.izd.tsentr VLADOS, 2013.
3. Beschastnov N.P. Portretnaya grafika: uchebnoe posobie dlya stud.vyssh.ucheb.zavedenii. – M.: Gumanitar.izd.tsentr VLADOS, 2007.
4. Beschastnov N.P. Cherno-belaya grafika: uchebnoe posobie dlya stud.vyssh.ucheb.zavedenii. – M.: Gumanitar.izd.tsentr VLADOS, 2008
5. Dubrovin V.M. Rebenok v sovremennom kul'turnom i obrazovatel'nom prostranstve// Vospitanie shkol'nikov. — №4. – 2016.
6. Dubrovin V. M. K voprosu prepodavaniya kompozitsii studentam, poluchayushchim khudozhestvenno-pedagogicheskoe obrazovanie// Puti i sredstva povysheniya kachestva khudozhestvennogo obrazovaniya i esteticheskogo vospitaniya. Mezhvuzovskii sbornik nauchno-metodicheskikh trudov. - M, 2018. Pp. 57-60.
7. Roshchin S.P., Dubrovin V.M. O proyavlenii trekhtsvetiya v zhivopisi / S.P. Roshchin, V.M. Dubrovin. V sbornike: Iskusstvo – dialog kul'tur. Sbornik materialov VI Mezhdunarodnoi nauch.-praktich. Konferentsii. 2020. Pp. 387-391.
8. Roshchin, S. P. Kompozitsiya kak uchebnaya distsiplina / S. P. Roshchin // Nauka i shkola. – 2018. – № 2. – Pp. 80-83.
9. Roshchin S.P., Khlebnikov A.S. Osnovy dizaina i kompozitsii / S.P. Roshchin // M., 2023.
10. Russkii komiks. 1935-1945, Korolevstva Yugoslaviya/ D.N. Bastrakov // Nizhnii Novgorod: Chernaya Sotnya, 2017.

Блюдникова Анна Михайловна
Заведующая учебно-методической лабораторией
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: annablyudnikova@gmail.com

Blyudnikova Anna M.
Head of the educational and methodological laboratory
Institute of Music, Theatre and Choreography
Herzen State Padagogical University

ФАКТОР МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ В ПОДГОТОВКЕ КИТАЙСКИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В РОССИЙСКИХ ВУЗАХ

Аннотация. В статье межкультурная компетенция учителя музыки рассматривается в рамках интегрированного подхода в подготовке китайских учителей музыки в российских вузах. Определяется структура данного понятия, состоящая из пяти взаимосвязанных элементов: установки, знаний, навыков, внутренних и внешних результатов, а также пяти фаз: деконструкции, понимания межкультурной коммуникации, этнорелятивного понимания, культурного сознания и рефлексии. Музыкальная культура как институциональный феномен создаётся на основе гуманистических ценностей, политики, практики и социальных взаимодействий. В связи с этим отмечается доминирующая культурная, социальная, политическая и экономическая составляющая любого национального контекста, связанного с развитием межкультурной компетенции и межкультурной коммуникации в учебном процессе музыкально-педагогического вуза. Существует потребность в создании для китайских обучающихся новых элективных курсов (или корректировки уже существующих), которые выходят за рамки аддитивного подхода предмета мировой музыки. Это программы для будущих учителей музыки, в которой все дисциплины направлены на изучение существующих и совместное конструирование новых взглядов на проблемы музыкального образования в социальном взаимодействии.

Ключевые слова: музыкально-педагогическое образование, вузовская подготовка китайских студентов, межкультурная компетентность.

THE FACTOR OF INTERCULTURAL COMPETENCE IN THE TRAINING OF CHINESE MUSIC TEACHERS IN RUSSIAN UNIVERSITIES

Abstract. The article examines the intercultural competence of a music teacher within the framework of an integrated approach to training Chinese music teachers in Russian universities. It defines the structure of this concept, consisting of five interrelated elements: attitudes, knowledge, skills, internal and external results, as well as five phases: deconstruction, understanding of intercultural communication, ethnorelative understanding, cultural consciousness and reflection. Musical culture as an institutional phenomenon is created on the basis of humanistic values, policies, practices and social interactions. In this regard, the dominant cultural, social, political and economic components of any national context associated with the development of intercultural competence and intercultural communication in the educational process of a music and pedagogical university are noted. There is a need to create new elective courses for Chinese students (or adjust existing ones) that go beyond the additive approach of the world music subject. These are programs for future music teachers, in which all disciplines are

aimed at studying existing and jointly constructing new views on the problems of music education in social interaction.

Keywords: music and pedagogical education, university training of Chinese students, intercultural competence.

Введение

Глобальные изменения межкультурного образовательного пространства является одной из главных проблем современного музыкального образования. Его межкультурный аспект связан с процессами, происходящими в обществе, в том числе миграцией населения, что приводит к изменению этнических групп среди обучающихся в вузах [1]. Включение в учебный процесс разных национальных групп требует разработки новых подходов в профессиональной подготовке учителей музыки. С другой стороны, нельзя не учитывать, что сегодня расширяются возможности урока музыки, содержанием которого является не только освоение учащимися знаний, умений и навыков в области музыкального искусства, но и их успешная социализация, самопознание, становление ценностных ориентаций и гуманистического мировоззрения [2].

Политика межкультурности в этом контексте становится важным методологическим основанием для разработки комбинированных программ в рамках сотрудничества педагогов-музыкантов разных стран и связанных с использованием преимущества национальных учебных технологий и методик, организационных и дискурсивных практик [3]. Комбинированный подход позволяет создать образовательные механизмы для мощных, прогрессивных изменений в профессиограмме учителя музыки.

Межкультурная компетенция учителя музыки

Особое внимание требует «межкультурная компетенция», состоящая из пяти взаимосвязанных элементов: *установки*, *знаний*, *навыков*, *внутренних и внешних результатов*. Благодаря данной структуре иноязычные студенты могут не только комфортно чувствовать себя в непривычном учебном процессе, но и контролировать и реконструировать свой собственный *габитус* как категорию восприятия и оценивания этого процесса.

При рассмотрении межкультурной компетентности учителя музыки обычно определяют пять фаз [4]: деконструкция, понимание межкультурной коммуникации, этнорелятивное понимание, культурное сознание и рефлексивность. Включение этих фаз в учебном плане поможет будущим педагогам-музыкантам развить свою межкультурную педагогическую компетентность, необходимую при обучении музыке в любых этнопространствах. В связи с этим культурная толерантность может рассматриваться как часть образовательной политики межкультурной компетентности, основанной на саморефлексии и предполагающей стремление к взаимодействию с людьми других культур.

Музыкальная культура как институциональный феномен

Музыкальная культура как институциональный феномен создаётся на основе гуманистических ценностей, политики, практики и социальных взаимодействий. В связи с этим многие ученые отмечают доминирующую культурную, социальную, политическую и экономическую составляющую любого национального контекста, связанного с развитием межкультурной компетенции и межкультурной коммуникации в учебном процессе музыкально-педагогического вуза [5].

Таким образом, оценка межкультурной компетентности китайских обучающихся является важным критерием в профессиональной подготовке учителя музыки. Это проявляется, в частности, в рассмотрении общественно-политических структур общества [6]. В анализе таких социальных конструктов как раса, гендерные роли и культура. Без

этого просто невозможно эффективное осуществление межкультурного подхода в музыкально-педагогическом образовании.

Непосредственно в обучении это проявляется в многоуровневом динамическом процессе, связанном с традициями формирования знаний, разнообразными формами культурного и художественного участия обучающихся, чувствами их государственной и этнической принадлежности. Ощущая взаимодействие между музыкой, обществом и образованием, китайский студент «включает» механизмы рефлексивного осмысления традиций и иерархий, практик и образовательных структур. Таким образом, при подготовке китайских учителей музыки, стоит уделять внимание их практической деятельности, чтобы впоследствии была возможность не только применения своих знаний, но и умений адаптировать, трансформировать и обновлять сложившиеся стандарты в своей стране.

Межкультурный подход в современном российском музыкально-педагогическом образовании

Актуализация межкультурного подхода в современном российском музыкально-педагогическом образовании способна решить различные проблемы комплексно. В настоящее время идентичность и музыкальные предпочтения человека определяются его категоризацией на основе географического и этнического происхождения. В тоже время, в том числе и в сфере образования, растет потребность противостоять такой поляризации и создавать условия для диверсификации и толерантности в этих аспектах.

Музыкальное образование нельзя стратегически планировать, следуя формальной «логике» гражданства или этнокультурного происхождения. Существует понимание в необходимости рассмотреть вопрос о создании общего будущего для преподавателей во все более «музыкально диверсифицирующихся обществах», преодолевая ошибки гомогенных национальных традиций [8].

Данные тренды выражают «интеркультурализм» как потребность в диалогах, которые могут возникнуть между различными культурными логиками, присутствующими на различных территориальных платформах и образовательных ресурсах. Ключевое отличие мультикультурализма от интеркультурализма заключается в том, что первое понятие сосредоточено на интеграции мигрантских и постмигрантских групп (обычно называемых «этническими меньшинствами»), а второе относится к поддержке межкультурного диалога и подчеркивает концепцию непрерывной и многогранной идентификации, посредством которой идентичность следует рассматривать как образовательный в широком смысле процесс.

Межкультурные контакты в сфере музыкального искусства происходят реляционно, подчеркивая антропологический характер образовательных процессов и взаимодействий, которые объединяют и определяют субъектов по отношению друг к другу [9]. Благодаря такому пониманию музыкальная культура играет роль «инструментального функционирования» индивида или группы. Таким образом, межкультурное образование — это выявление позитивной и эффективной практики в одной области и помощь в ее реализации в другой, что требует существенного переосмысления учебного процесса школ и университетов и их обязательства участвовать в глобальных дискурсах и дискуссиях.

Такое критическое межкультурное образование и работа, выполняемая вовлеченными в него людьми — учителями, студентами и администраторами, требуют осознания себя и своей идентичности в учебном процессе, взаимодействия с «трудными» истинами и альтернативными подходами, формирования толерантных отношений с другими.

Поскольку программы обучения китайских учителей музыки в российских педагогических университетах основаны на категоризации предметов и их содержания, а

также последующем строгом разделении экспертного труда, мультикультурное музыкальное образование или курс мировой музыки обычно считается достаточным для того, чтобы способствовать разнообразию в профессиональной подготовке специалистов данного профиля.

Существует потребность в создании для китайских обучающихся новых элективных курсов (или корректировки уже существующих), которые выходят за рамки аддитивного подхода предмета мировой музыки. Это программы для будущих учителей музыки, в которой все дисциплины направлены на изучение существующих и совместное конструирование новых взглядов на проблемы музыкального образования в социальном взаимодействии.

Важным является также ориентация на сохранение и изменение учебного процесса. Сохранение и изменение как основные цели, создают педагогический парадокс, который влечет за собой передачу и устойчивость традиций музыкальной культуры, с одной стороны, социализацию следующего поколения музыкантов-педагогов в профессию, ее образовательную практику и более широкое общество. С другой стороны, педагогам также необходимо подготовить будущих специалистов к жизни и работе в условиях растущей неопределенности.

В этом контексте учителя музыки могут рассматриваться как хранители и посредники традиций лучших практик. Они становятся источниками изменений, работающими в рамках динамичных и, вместе с тем, органических культурных традиций. То есть налицо расширение возможностей критически оценивать и быть в состоянии изменить культурные условия в своей стране. Это может быть связано с использованием педагогических парадигм, где осознание субъекта музыкального образования как хранителя культуры играет значительную роль, как среди преподавателей, так и среди студентов.

В обобщённом плане имеется в виду то, как человеком понимается его прошлое и настоящее, а также целеполагание и поиск путей того, что может быть в перспективе. Этот подход выходит за рамки специфических для музыкального искусства и образования вопросов и определяет более широкий социокультурный и социально-экономический контекст, формируя выбор и деятельность в профильных программах обучения китайских учителей музыки [10]. Это способствует выдвижению на первый план социальной природы музыкально-педагогического образования в попытке критического осознания объективных предпосылок, лежащих в основе специфики преподавания и обучения музыке.

Заключение

Межкультурный подход в педагогике музыкального образования особенно актуален в вузовской подготовке (особенно на уровн е магистратуре) китайских студентов и проистекает из различных практических проектов межгосударственного сотрудничества России и Китая, межнациональной работы, проводимой в рамках профессионального сообщества в этой области. Это опыт взаимодействия студентов и преподавателей в зарубежных практиках, развивающие проекты на уровне целевых программ. Ценный личностный опыт работы российских педагогов с китайскими студентами. Возрастающие требования к обучающимся по специальностям музыкально-педагогической направленности. Трудности, связанные с индивидуальной трансформацией и адаптацией учебного процесса.

В целом учитывание факторов межкультурной компетентности в подготовке китайских учителей музыки в российских вузах способствует открытию новых горизонтов повышения эффективности учебного процесса, пониманию «полей напряженности» и возможного дискомфорта, с которыми сталкиваются китайские студенты [11]. Эти

факторы подчеркивают важность сотрудничества, устойчивости и стремления к переосмыслению программ музыкально-педагогического образования в интеркультурном контексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисенков, В. П. Поликультурное образование и вызовы современности / В. П. Борисенков, О. В. Гукаленко // Вестник Московского университета. Серия 20: Педагогическое образование. – М.: изд.-во Моск. Ун-та, 2018. № 2. С. 3-11.
2. Косов, А.В. Ментальность как мировоззренческая система и компонента мифосознания /А. В. Косов //Методология и история психологии. 2007. Том 2. Выпуск 3. URL: http://mhp-journal.ru/upload/2007_v2_n3/2007_v2_n3_06.pdf (Дата обращения 23.01.2025)
3. Корноухов, М. Д. Российское и китайское музыкально-педагогическое образование в XXI веке: параллели и взаимодействие: учебное пособие /М.Д. Корноухов. – СПб.: Астерион, 2024. – 80 с.
4. Westerlund H. Visions for Intercultural Music /H. Westerlund, S. Karlsen, H. Partti //Teacher Education. – Springer, Cham, 2020. – 219 p.
5. Арутюнов, С. С. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие / С. С. Арутюнов. — М.: Наука, 1989. 234 с.
6. Арнольдов, А. И. Человек и мир культуры: введение в культурологию /А. И. Арнольдов. — М.: Изд-во МГИК, 1992. 237с.
7. Красильников, И. М. Музыкальная культура и образование: актуальные проблемы взаимодействия / И. М. Красильников // Искусство и образование.1999. № 4 (10). С. 29–34.
8. Джуринский, А. Н. Поликультурное образование в многонациональном социуме / А. Н. Джуринский. – Москва: Юрайт, 2018. 252 с.
9. Геворкян, М. М. Межнациональное общение в поликультурной среде: межнациональный поликультурный диалог: учебное пособие / М. М. Геворкян. – Воронеж: ВГПУ, 2008. 117 с.
10. Корноухов, М. Д. Текст – контекст: образовательная парадигма поликультурного пространства педагога-музыканта / М. Д. Корноухов, Е. Н. Шумилова // Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете: MA&E: научный журнал о мире музыкального искусства и образования. – 2018. № 2. С. 13–29.
11. Брушлинский, А. В. Субъект: мышление, учение, воображение: избр. психол. тр. / А. В. Брушлинский; Акад. пед. и социал. наук, Моск. психол.-социал. ин-т. – М.; Воронеж, 1996. – 387 с. – (Психологи Отечества).

REFERENCES

1. Borisenkov, V. P. Multicultural education and challenges of modernity / V. P. Borisenkov, O. V. Gukalenko // Bulletin of Moscow University. Series 20: Pedagogical education. - M.: Publishing House of Moscow University, 2018. No. 2. Pp. 3-11.
2. Kosov, A. V. Mentality as a worldview system and a component of myth-consciousness / A. V. Kosov // Methodology and history of psychology. 2007. Volume 2. Issue 3. URL: http://mhp-journal.ru/upload/2007_v2_n3/2007_v2_n3_06.pdf (Accessed 23.01.2025)
3. Kornoukhov, M. D. Russian and Chinese music and pedagogical education in the 21st century: parallels and interaction: a tutorial / M.D. Kornoukhov. - St. Petersburg: Asterion, 2024. - 80 p.

4. Westerlund H. Visions for Intercultural Music / H. Westerlund, S. Karlsen, H. Partti // Teacher Education. - Springer, Cham, 2020. - 219 p.
5. Arutyunov, S. S. Peoples and cultures. Development and interaction / S. S. Arutyunov. — M.: Nauka, 1989. 234 p.
6. Arnoldov, A. I. Man and the World of Culture: Introduction to Cultural Studies / A. I. Arnoldov. — M.: MGIK Publishing House, 1992. 237 p.
7. Krasilnikov, I. M. Musical Culture and Education: Current Issues of Interaction / I. M. Krasilnikov // Art and Education. 1999. No. 4 (10). Pp. 29–34.
8. Dzhurinsky, A. N. Multicultural Education in a Multinational Society / A. N. Dzhurinsky. – Moscow: Yurait, 2018. 252 p.
9. Gevorkyan, M. M. Interethnic Communication in a Multicultural Environment: Interethnic Multicultural Dialogue: Study Guide / M. M. Gevorkyan. – Voronezh: VSPU, 2008. 117 p.
10. Kornoukhov, M. D. Text – context: educational paradigm of the multicultural space of a teacher-musician / M. D. Kornoukhov, E. N. Shumilova // Musical art and education: Bulletin of the UNESCO Department at Moscow State Pedagogical University: MA&E: scientific journal about the world of musical art and education. – 2018. No. 2. Pp. 13–29.
11. Brushlinsky, A. V. Subject: thinking, learning, imagination: selected psychological works / A. V. Brushlinsky; Acad. of ped. and social. sciences, Mosk. psychological-social. in-t. – M.; Voronezh, 1996. – 387 p.

Ван Вань
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Wang Wan
graduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Padagogical University

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ОСВОЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КРУПНОЙ ФОРМЫ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ КИТАЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ

Аннотация. В статье начальный этап освоения произведений крупной формы в фортепианном классе китайских музыкальных школ рассматривается как наиболее ответственный ввиду сложности репертуара и лабильности мышечного аппарата молодых музыкантов. Подчёркивается, что от педагога требуется достаточная квалификация и способность творчески подходить к процессу выбора данного сегмента учебного репертуара, рассматривая его не только с позиций методической целесообразности. Затрагиваются конкретные технологические вопросы и художественные задачи, стоящие перед юным пианистов в освоении произведений крупной формы. Рекомендуется начинать с нетрудных современных вариаций, затем изучать классические сонатины, после которых сонаты Гайдна, Моцарта, Бетховена и их современников. Учитывая объём и комплексность исполнительских трудностей, в процессе освоения крупных форм большое значение имеет понимание физических возможностей каждого конкретного учащегося, а также его рефлексивные способности. В этом контексте подчеркивается необходимость аналитической работы со структурой, соотношениями разделов вариаций и сонат, приемами драматургического развития, фактурными вариантами, тембровыми сочетаниями, стилевыми характеристиками. Изучение этих произведений помогает интенсивно развивать ощущение пропорций, темпа, ритма, метра, динамических градаций. Формировать музыкальное мышление и творческое воображение, способность восприятия музыки. Образовательная ценность данного этапа заключается в накоплении учащимся базовых технологических навыков, которые проявятся в полной мере в дальнейшем обучении юного пианиста.

Ключевые слова: музыкальные школы КНР, фортепианный класс, учебный репертуар, произведения крупной формы.

INITIAL STAGE OF MASTERING LARGE-SCALE WORKS IN THE PIANO CLASS OF CHINESE MUSIC SCHOOLS

Abstract. The article considers the initial stage of mastering large-scale works in the piano class of Chinese music schools as the most important one due to the complexity of the repertoire and the lability of the muscular system of young musicians. It is emphasized that the teacher must have sufficient qualifications and the ability to creatively approach the process of choosing this segment of the educational repertoire, considering it not only from the standpoint of methodological expediency. Specific technological issues and artistic tasks facing young pianists in mastering large-scale works are touched upon. It is recommended to start with easy modern variations, then study classical sonatinas, after which sonatas by Haydn, Mozart,

Beethoven and their contemporaries. Given the volume and complexity of performing difficulties, in the process of mastering large forms, understanding the physical capabilities of each individual student, as well as his reflexive abilities, is of great importance. In this context, the necessity of analytical work with the structure, the relationships of the sections of variations and sonatas, the methods of dramatic development, textural variants, timbre combinations, and stylistic characteristics is emphasized. The study of these works helps to intensively develop a sense of proportions, tempo, rhythm, meter, and dynamic gradations. To form musical thinking and creative imagination, the ability to perceive music. The educational value of this stage lies in the accumulation of basic technological skills by the student, which will manifest themselves in full in the further training of the young pianist.

Keywords: music schools of the People's Republic of China, piano class, educational repertoire, large-scale works.

Одним из самых сложных жанров для работы с учениками в классе фортепиано музыкальных школ является крупная форма. Прежде всего потому, что от ученика требуется не только качественное владение различными игровыми приемами, но и необходимость воспроизводить значительный по объёму материал по памяти.

Виды крупных форм, предлагаемые для изучения в программах обучения китайских музыкальных школ, это вариации, сонаты и сонатины, рондо. Учитывая сложность данного жанра, особое значение приобретает начальная ступень освоения крупных форм. Это второй, третий, четвёртый классы музыкальных школ. Начинающий пианист только приступает к пониманию основ музыкальной грамоты и фортепианного исполнительства. В этот период решаются, в основном, технологические проблемы, а также стимулируется интерес ребёнка к занятиям музыкой.

От фортепианного педагога требуется достаточная квалификация и способность творчески подходить к процессу выбора первых произведений крупной формы в качестве учебного репертуара [1]. Эти сочинения необходимо рассматривать не только с позиций методической целесообразности. Они должны увлекать ребёнка в процесс и совершенствования технологии своей игры, художественного музицирования за инструментом, актуализировать его интерпретационные и сценические качества, артистизм.

На начальном этапе вполне возможно обратиться к лёгким вариациям современных композиторов, а также использовать классические сонатины. Этот формат достаточно популярный в классе фортепиано. К сожалению, этот жанр пока практически не задействован китайскими композиторами, но использование русских, украинских и других красивых фольклорных тем, делает эти пьесы особенно привлекательными для детей [2]. Умение петь эти песни со словами очень помогает учащимся. К тому же это прекрасная возможность знакомства с музыкальной культурой других стран. Как правило, такие вариации достаточно небольшие по объёму (две, максимум, три страницы), и с этой точки зрения вполне подходят для первого опыта освоения жанра крупной формы.

В дальнейшем задачи, с которыми сталкиваются учащиеся, усложняются по мере перехода к исполнению классических вариаций Гайдна, Моцарта, Бетховена [3]. Для вариационной формы характерно сочетание элементов крупной и мелкой формы. Как и миниатюры, отдельные вариации требуют выразительной краткости, умения сказать большее меньшими средствами. В то же время начинающие пианисты сталкиваются с тем, что при объединении отдельных вариаций в единое целое очень трудно добиться единства за счет выявления особенностей отдельных образов и тем [4]. Также ребёнку довольно трудно быстро переключаться с одной вариации на другую. Тем не менее, это важное исполнительское качество и оно эффективно формируется на таком репертуаре.

А.Д. Алексеев подчеркивает важность проявления индивидуальной выразительности темы в вариационном цикле - ее характеристиках и структуры при работе со учащимися [5]. Как известно, адекватная форма вариационных циклов достигается в основном за счет тематического единства. При работе над произведением в форме вариаций в первую очередь необходимо убедительно, всесторонне и в то же время естественно сыграть тему. Она должна четко запечатлеться в памяти слушателя.

Кроме того, поскольку каждый вариант внешне имеет множество отличий, нужно уметь показать «присутствие» темы в новом обличье. Это может быть или мелодия, или гармония и фактура. Иногда они объединяются и представляют одну исполнительскую задачу. Учащиеся должны знать, какой из двух принципов лежит в основе каждой вариации и уметь исполнительски выразить это. Данная интентность помогает осознанно заниматься анализом текста и глубоко проникать в содержание исполняемого произведения. Однако нельзя считать отдельные вариации самостоятельными композициями. Они обогащают общую идею, занимают в ней определенное место и следуют общей конструктивной единице развития.

Конечно, желательно, чтобы ученик проявлял некоторую самостоятельность и фантазию, сам придумывал сюжеты и образы или пытался изменить хотя бы то, что предлагает учитель. Чем ярче и разнообразнее ученик исполняет каждую вариацию, тем интереснее она звучит.

Но проблема сохранения временн*о*й продолжительности звучания всего цикла должна быть решена, как только отдельные вариации будут осмысленно выполняться. К этой проблеме нужно отнестись очень серьезно. Проблемы часто возникают, когда дети исполняют простые вариации в слишком быстром темпе. Обычно это происходит поначалу, и потом, технически ученик не может справиться со сложными вещами. Нужно не только обращать на это внимание, но и всю вариацию необходимо многократно повторять, чтобы найти удобный и оптимальный темп исполнения.

Более трудная ступень начального этапа – это классические сонатины, сонаты, концерты. Они являются базовым элементом в обучении учащихся в классе фортепиано китайских музыкальных школ. Данный репертуарный сегмент включают в себя сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена и их современников. Ключевое требование здесь – представление характеристик стиля и ритмическая устойчивость в исполнении [6].

К примеру, неточность звучания, невнимательность к штрихам, сокращение или передержка выдержанных нот во время исполнения портит всю картину исполнения сонат Моцарта. Сонатины Моцарта и Бетховена, легкие сонаты Гайдна, отличающиеся стройностью формы, эмоциональной контрастностью музыкального материала и разнообразием тем, являются прекрасным учебным материалом [7].

Однако характеристики этих произведений представляют для учащихся особые трудности, прежде всего в достижении единства и цельности исполнения при сохранении тематических и динамических контрастов.

Как правило, главные и побочные темы в сонатах и сонатинах контрастны. Героические темы сменяются лирическими, завораживающие фанфары становятся задорно-шутливыми и так далее. Учащиеся должны немедленно переключиться на новый музыкальный образ. Для этого требуется не только яркость и красочность музыкально-слухового представления, но и умение перестраивать свой мышечный аппарат для извлечения специфических характеристик звука.

Учащимся приходится осваивать жанр крупной формы не один год, чтобы понять форму и содержание конкретного произведения. Всегда внимание пианиста должно быть направлено на оригинальность структуры произведения и ее соответствие художественному содержанию. Поэтому особенно внимательно следует отнестись к

разного рода указаниям в нотном тексте, анализировать контекстуальность этих ремарок [8].

Необходимо добиваться понимания учащимся репрезентативных смыслов в развитии конкретных музыкальных образов, выделять направление развития музыкального мышления и вести к соответствующему их воплощению в репризе. Учащиеся должны осознавать то, что в процессе исполнения подойдя к репризе они должны подчеркнуть появившиеся там новшества и особенно разницу в тональности между темами побочных частей и заключительной части. Другие выразительные детали, имеющиеся в репризе, должны быть также замечены и услышаны. Это помогает определить репризу именно как результат предыдущего развития, а не просто повтор.

Задача учителя состоит в том, чтобы объяснить, что реприза обобщает, делает выводы и подводит итог, а не просто «копирует», изложенное ранее. Важно понимать и проанализировать изменения в репризе в сравнении с экспозицией и установить характеристики в звучании основной и побочных партий.

Особую трудность для учащихся представляет устойчивость исполнительского метроритма. Для решения этой проблемы необходимо обратить внимание на следующие моменты.

Во-первых, важно уметь играть в правильном темпе. Как правило, ученики начинают играть относительно нетрудные фрагменты быстрее положенного темпа. Последующие трудности заставляют их заметно снижать темп. Следует научить играть сонатину, мысленно сосредотачиваясь на более сложных эпизодах и время от времени сравнивая сыгранное с первым. Таким образом можно получить темповое единство.

Кроме того, учащиеся не всегда хорошо справляются с исполнением пауз в сонатной форме. Это заметный недостаток при исполнении произведений классического стиля. Даже если ребёнок просто считает «про себя», это не является гарантией стабильного метра. Паузы всегда должны быть наполнены каким-либо содержанием, они могут приводить к увеличению или уменьшению эмоционального напряжения. А ведь есть еще и паузы-ожидания, паузы-размышления, паузы-вопроса.

Некоторые преподаватели считают, что этот репертуар не требует использования педали, в отличие от романтических пьес. Тем не менее, это не так. Как правило, педализация должна быть короткая и на сильную долю, то есть подчёркивать метр. При исполнении классических произведений важно воспитывать культуру педализирования, педаль не должна быть густой.

После нетрудных классических сонатин, в дальнейшем учащиеся знакомятся с более трудными сонатами Гайдна, Моцарта, Бетховена и других композиторов. В процессе их освоения возникают те же задачи, только на другом материале. Учитывая его объём и комплексность исполнительских трудностей, большое значение имеет понимание физических возможностей каждого конкретного учащегося.

Также важно и самому ребенку чувствовать свое тело, руки, кисти рук, движение пальцев, так как во время обучения неизменно происходит изменения в пианистическом аппарате. Он не должен бояться этих изменений, важно прочувствование положения рук на клавиатуре, ощущение свободы в положении рук и эргономике положения тела за фортепиано. Необходимо обращать на это внимание, так как это напрямую связано со звукоизвлечением. О значении тактильной сферы замечательно сказал Натан Перельман «Для музыканта звук – творение, обладающее вкусом, цветом, объемом, красотой или уродством, силой, весом, длиной и всем, чем только способен наделить его обладающий фантазией музыкант» [9].

В своей работе фортепианному педагогу необходимо проявлять наблюдательность и внимательность на психосоматику и физиологические особенности обучающегося, так

как у каждого человека свои особенности психофизического развития. И строение кисти, и форма рук, и длина пальцев – у всех разная, а от этого зависит, какая ширина охвата кистью, изгиб кисти и наклон пальцев во время изучения, тренировки и освоения фортепианного репертуара. Начальный этап освоения произведений крупной формы в фортепианном классе китайских музыкальных школ наиболее ответственен ввиду сложности репертуара и лабильности мышечного аппарата молодых музыкантов. Помимо вышеизложенных позиций имеет значение просто физическая выносливость учащегося.

В процессе изучения и исполнения крупных форм учащиеся знакомятся с вариациями и сонатами, их структурой, соотношениями разделов, приемами развития, тембровыми сочетаниями, а также узнают особенности различных музыкальных стилей. Изучение этих произведений помогает интенсивно развивать ощущение пропорций, темпа, ритма, метра, динамических градаций. Формировать музыкальное мышление и творческое воображение, способность восприятия музыки. Образовательная ценность данного этапа заключается в накоплении учащимся базовых технологических навыков, которые проявятся в полной мере в дальнейшем обучении юного пианиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беркман, Т. Л. Методика обучения игре на фортепиано / Т. Л. Беркман. – Москва : Просвещение, 1977. 260 с.
2. Сыту Бичунь. Фортепианная педагогика / Бичунь Сыту. – Чунцин: Изд-во Китайского Юго-западного университета, 1999. 143 с. (на китайском языке)
3. Карелин, А. Я. Освоение музыкальных стилей в процессе обучения игре на фортепиано / А. Я. Карелин; Моск. пед. гос. ун-т им. В.И. Ленина. – М., 2002. – 20 с.
4. Баренбойм, Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство: [ст. и очерки] / Л. А. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1974. – 336 с.: ил, нот.
5. Алексеев, А. Д. Методика обучения игре на фортепиано /А.Д. Алексеев. – Москва : Музыка, 1961. 288 с.
6. Гольденвейзер, А. Б. О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений / А. Б. Гольденвейзер // Пианисты рассказывают: [сб.] / сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Соколова. – М., 1979. – Вып. 1. – С. 155-158.
7. Гольденвейзер, А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена: исполнительские комментарии / А. Б. Гольденвейзер; сост., ред., авт. ст. Д. Благой. – М.: Музыка, 1969. – 288 с.: нот., ил.
8. Корноухов, М. Д. Нотный текст – горизонты познания. Монография /М.Д. Корноухов. – СПб.: Астерион, 2018. 64 с.
9. Перельман, Н. Е. В классе рояля: короткие рассуждения / Н. Е. Перельман. – Л.: Музыка, 1975. – 64 с.: нот., ил.
10. Со, Ц. Пианист и дирижер Михаил Васильевич Плетнев: «переворот традиций» или их сохранение? / Ц. Со, М. Л. Зайцева // Искусствоведение. – 2024. – № 3. – С. 101-109. – EDN CQUQJQ.
11. 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.
12. 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.

13. Радынова, О. П. Развитие основ пианистической культуры у студентов разных специальностей средствами фортепианного ансамбля / О. П. Радынова, И. А. Корсакова // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – № 1(21). – С. 51-57. – EDN CSMPMT.
14. 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.

REFERENCES

1. Berkman, T. L. Methods of teaching piano / T. L. Berkman. – Moscow: Education, 1977. 260 p.
2. Situ Bichun. Piano pedagogy / Bichun Situ. – Chongqing: China Southwest University Publishing House, 1999. 143 p. (in Chinese)
3. Karelin, A. Ya. Mastering musical styles in the process of learning to play the piano / A. Ya. Karelin; Moscow ped. state University named after V.I. Lenin. – M., 2002. – 20 p.
4. Barenboim, L. A. Musical pedagogy and performance: [Art. and essays] / L. A. Barenboim. – L.: Music, 1974. – 336 p.: illus, notes.
5. Alekseev, A. D. Methods of Teaching Piano Playing / A. D. Alekseev. - Moscow: Muzyka, 1961. 288 p.
6. Goldenweiser, A. B. About Mozart and the Performance of His Piano Works / A. B. Goldenweiser // Pianists Tell: [collection] / compiled, general editorial and introduction by M. Sokolova. – M., 1979. – Issue 1. – Pp. 155-158.
7. Goldenweiser, A. B. Thirty-two sonatas by Beethoven: performer's comments / A. B. Goldenweiser; compiled, edited, author's article D. Blagoy. - M.: Muzyka, 1969. - 288 p.: notes, ill.
8. Kornoukhov, M.D. Musical text – horizons of knowledge. Monograph /M.D. Kornoukhov. – St. Petersburg: Asterion, 2018. 64 p.
9. Perelman, N. E. In the piano class: short discussions / N. E. Perelman. – L.: Music, 1975. – 64 p.: notes, ill.
10. So, C. Pianist i dirizher Mihail Vasil'evich Pletnev: «perevorot tradicij» ili ih sohranenie? / C. So, M. L. Zajceva // Iskusstvovedenie. – 2024. – № 3. – Pp. 101-109.
11. 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.
12. 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.
13. Radynova, O. P. Razvitie osnov pianisticheskoj kul'tury u studentov raznyh special'nostej sredstvami fortepiannogo ansamblja / O. P. Radynova, I. A. Korsakova // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. – 2023. – № 1(21). – Pp. 51-57.
14. 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.

Алиева Эмма Шамильевна
аспирант
Институт изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: memik-a@mail.ru

Alieva Emma Sh.
Postgraduated student
Institute of Fine Arts
Moscow State Pedagogical University

НАЦИОНАЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ ЭСТРАДНЫХ ВОКАЛИСТОВ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИЙ ОСЕТИНСКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Актуальность исследования роли национального репертуара в образовательной программе заключается в чрезвычайной важности сохранения культурного наследия, а так же для развития современных педагогических практик, направленных на воспитание гармонично развитой личности, уважающей свои корни и традиции. Цель исследования – создать педагогические условия для освоения, сохранения и развития традиций осетинского музыкального искусства с помощью внедрения национального репертуара в образовательные программы эстрадных вокалистов.

Ключевые слова: национальный репертуар, вокальная музыка, образовательные программы, традиции осетинского искусства.

THE NATIONAL REPERTOIRE IN THE EDUCATIONAL PROGRAM OF POP VOCALISTS AS A FACTOR IN PRESERVING AND DEVELOPING THE TRADITIONS OF OSSETIAN VOCAL ART

Annotation. The relevance of studying the role of the national repertoire in the educational program lies in the extreme importance of preserving cultural heritage, as well as for the development of modern pedagogical practices aimed at fostering a harmoniously developed personality that respects its roots and traditions. The purpose of the study is to create pedagogical conditions for mastering, preserving and developing the traditions of Ossetian musical art by introducing the national repertoire into the educational programs of pop vocalists.

Keywords: national repertoire, vocal music, educational programs, traditions of Ossetian art.

На сегодняшний день осетинское вокальное искусство, являясь важнейшей частью культурного наследия осетинского народа, в условиях глобализации и усиления влияния массовой культуры встало перед угрозой полной подмены национальных ценностей популярными тенденциями коммерческой музыки. Другим отягощающим фактором является полная русификация населения в городах и частичная в поселках и малочисленных городах республики. Современная молодёжь Осетии почти утратила способность мыслить и обмениваться информацией на родном языке. В этой связи пение осетинских песен вызывает сложности у большинства студентов.

Более того, не существует ни одной образовательной программы в области осетинского вокального искусства, содержащей совершенно конкретный педагогический репертуар (из осетинских народных и авторских песен). В репертуар народных,

академических и эстрадных отделений в лучшем случае, включаются национальные песни: народные и авторские. Каждый педагог использует и интерпретирует национальный репертуар по своему усмотрению в зависимости от поставленных задач. Всё это носит бессистемный и нерегулярный характер, так как *методики* работы с национальным вокальным репертуаром никто до сих пор не разработал. Единственным путём достижения результатов работы с хоровыми и народными фольклорными коллективами является интуитивный опыт практической работы и личные «наработки» руководителей таких хоровых коллективов в ходе опытной работы. Ещё хуже дела обстоят в народных коллективах, где песни из того же фонда передаются из уст в уста и восстанавливаются в памяти исключительно «на слух», а затем записываются на ноты, если руководитель обладает нотной грамотой.

Самым богатым педагогическим и методическим опытом в вокальной культуре Осетии всё же обладает хоровая школа, поскольку традиционные песни осетин искони исполнялись мужскими хоровыми ансамблями. А «в первые годы советской власти, когда становление национального профессионального искусства происходило в условиях ускоренного развития и в рамках государственного строительства…и во Владикавказе, и в Цхинвале были образованы вокально-хоровые, танцевальные, драматические коллективы… уроки пения и хоровые занятия были обязательными для всех учащихся» [1, с.13-14]. Основной задачей создания хоровых коллективов и ансамблей песни и пляски было сохранение и развитие песенно-танцевального фольклора, а так же адаптация традиционно-национальной вокальной и инструментальной музыки к академическим жанрам и формам.

На сегодняшний день спросом у хоровых дирижёров в педагогическом процессе пользуются следующие сборники: «Осетинские народные песни» [2] под редакцией Б.А. Галаева и Е.В. Гиппиуса, «Духовные песнопения: из библиотеки композитора Бориса Галаева» [3], «О тебе моя песня» Булата Газданов[4], хрестоматия «Сборник песен для осетинских школ» [5], сборники песен осетинских композиторов в двух томах «Песня моя Иристон»[6], [7], «Песни и романсы на стихи К. Хетагурова» [8] и «Город мой начинается с гор» [9] под редакцией А. Джиоева, сборник детских песен М. Плиева «14 песен-романсов на стихи К.Л. Хетагурова» для голоса и фортепиано, сборник для смешанного, женского и детского хора «Гимн Иристону» [10] А.Т. Ачеева, сборник песен «Осетинская героическая песня» [11] под редакцией Ф. Суанова для солиста и хора без сопровождения. Все эти сборники, некогда собранные этно-музыковедами, фольклористами, а затем обработанные осетинскими композиторами, стали для следующих поколений композиторов, музыкантов, педагогов, исполнителей, аранжировщиков самой настоящей национальной музыкальной сокровищницей. Классификация национальных песен и инструментальных наигрышей варьируется по жанрам в зависимости от назначения в бытовавших некогда традициях. Если разделить национальную музыкальную традицию на народную, духовную (религиозную) и светскую, то *народная* будет представлена творчеством сказителей нартовского эпоса и историко-героических песен, бытовых мужских и женских песен, *духовная* содержит ритуальную и обрядовую музыку, состоящей из песенно-танцевальных жанров, причитаний и заклинательно-магических песен, инструментальных наигрышей, а светская музыка, представленная творчеством профессиональных осетинских композиторов, возникла уже гораздо позже, опираясь на народную и религиозную музыку.

Светская музыка связана с народной и религиозно-культовой большей частью средствами музыкального языка, но далеко не всегда несёт в себе сакральные смыслы, заложенные в неё предками. А самая современная вокальная музыка несёт в себе исключительно развлекательный характер, иногда вбирая в себя национальный мелос, но,

всё же утрачивая те смыслы и то назначение, которые позволяют новому поколению сохранить национальную идентичность. Однако возвращение к истокам и обращение к музыкальной сокровищнице, представленной в собранных подлинно национальных жанрах и формах осетинской народной и композиторской музыки, а так же к лучшим образцам осетинской профессиональной музыки позволят нам сохранить осетинскую музыкальную культуру и вокальную самобытность в условиях глобализации.

Включение песен из сборников с народным и композиторским творчеством в учебный процесс обогащает образовательную программу вокалистов, формирует культурную идентичность у студентов и способствует сохранению и передаче традиционных элементов вокального искусства следующим поколениям. Это касается не только представителей хорового пения, но и сольного, которое тоже должно перенимать национальные музыкальные традиции и адаптировать их в профессиональной среде вокалистов.

Среди традиционно используемых в хоровой практике песен – героические, шуточные, колыбельные, обрядовые, а так же переложения инструментальной музыки для хора: «Цыкуырайы фæрдыг» («Волшебная бусина»), «Нартыхты Сосойы зарæг» («Песня Нартыхова Сосо»), «Цолайы зарæг» («Песня Цола»), «Хорз ус кæмæн вæййы» («У кого хорошая жена»), «Мæлдзыг» («Муравей»), «Куыройы Къуту» («Мельничный амбар») и другие.

Большой вклад в развитие вокально-хорового искусства сделали в советское время А.Т. Ачеев, А.М. Бериев, А.А. Дзаттиаты, будучи композиторами и руководителями хоровых коллективов. Композиторы, работавшие в хоровых и вокальных жанрах – Д.С. Хаханов, Х.С. Плиев, И.Г. Габараев, Т.С Хосроев, Ф.Ш. Алборов, Р.К. Цорионти, Б.Г. Газданов, Е.В. Кулаев, З.С. Хабалова, Ю.А. Моргоев (романсы на стихи Коста), Б.В. Кокаев, А.В. Макоев, Ж.В. Плиева, Л.Х. Канукова, Т.Т. Хосроев, Н.А. Кабоев, Е.Ю. Арзуманова, А.Р. Цорионти и другие. Все они писали музыку разных жанров: от масштабных до камерных. В частности оперы («Коста» Х. Плиева, «Огни в горах» Д. Даханова, «Фатима» З.С. Хабаловой и др.), мюзиклы («Я подарю тебе целый мир», «Десант в Эльхоре», «Хитроумная влюблённая» А.В. Макоева), музыка к театральным представлениям и спектаклям («Лекарь поневоле», «Две сестры», «Такая любовь», «Всадник без головы», «Черное пятно», «Остров Афродиты» З.С. Хабаловой), музыка к кинофильмам («День праздника», «Ах, любовь!», «Во всём виновата Залина» Ф. Алборова и др.), музыку для хоровых коллективов, для голоса в сопровождении фортепиано («Гыцци» («Мама»), «Амонд» («Счастье»), «Не верь, что я забыл родные наши горы» З.С. Хабаловой), романсы («Хæрзбон», «Вместе с весной» А.М. Бериева).

Новую жизнь народным традициям дал композитор Б. Газданов. Большой опыт обработок инструментальных наигрышей позволили ему создать в Осетии небывалый ранее *жанр лирической песни*: «Ды мæн уыдтæ» («Ты была моей»), «Æрæджиауы уарзондзинад» («Запоздалая любовь»), «О, куыд хорз у цард!» («О, как прекрасна жизнь!»), «Уарзонмæ» («К любимой») и др.

Таким образом, с течением времени осетинская вокальная музыка обрела новые жанры и формы, а так же стилистически видоизменилась под влиянием богатейшей русской музыкальной культуры и западно-европейской музыки. Итак, в академической и эстрадной манере песни исполняются уже не в хоровом ансамбле, а сольно. Это и арии, и романсы, и советская песня, и, в конечном итоге, джаз и постджазовые стили. Но это тема другой статьи, а здесь мы отметим, что в результате диалога культур возникли новые, небывалые ранее в Осетии жанры академической и эстрадной музыки. Всё это повлекло за собой так же смену *манеры исполнения* в силу больших социальных преобразований,

снижения влияния религии (языческих обрядов и культов) на общественную жизнь и переход к более светскому мировоззрению.

Продолжает тему эволюции и развития осетинских жанров творчество композитора Николая Кабоева. Вокальная и хоровая музыка Н. Кабоева продолжает традицию тем любви к родной земле, гражданской лирики и камерно-психологической лирики, а так же философского и духовно-религиозного начала. Значимым вкладом Н.А. Кабоева для осетинской музыкальной культуры стало открытие во Владикавказском колледже искусств эстрадного отделения и создание Государственного Национального Эстрадного Оркестра имени К. Суанова, в котором исполняются лучшие образцы песен советских лет, а так же национальный репертуар. Это и обработки народных песен, и песни осетинских композиторов. Вот некоторые из песен, написанных осетинскими композиторами в советский период: «О, Фатимочка» Т.Кокойти, «Чызгаймæ» («К девушке») Д.Хаханова, «Лирикон» («Лирическая») Ф.Алборова, «Скоро ты вырастешь, маленький джигит!» Х.Плиева, «Песня моя, Иристон» И.Габараева, «Кæмдæр ирон лæппутæ зарынц» («Где-то осетинские юноши поют») и «Не мбарыс» («Не понимаешь») А.Макоева, «Дæ уаты рудзынг» («Твоё окошко») Б.Кокаева «Агуырын дæ» («Ищу тебя»), «Сабитæ» («Дети») Н.Кабоева и др.

Переход к современным жанрам и формам вокального исполнения происходил не только в русле профессиональной композиторской музыки. Параллельно развивалось творчество самодеятельных эстрадных коллективов и авторов-песенников на севере и юге Осетии. Создавались вокально-инструментальные ансамбли, подражавшие стилю европейских популярных исполнителей («Beatles», «Queen» и т.п.). Эта музыка не имела ничего общего с осетинской музыкальной культурой и национальным мелосом, хотя тексты были написаны на осетинских диалектах. Зато она «шла в ногу со временем» и привнесла в обиход музыкантов новые музыкальные инструменты: бас-гитара, электро-гитара, ударная установка, синтезатор. Для «заморских» инструментов профессиональные композиторы А.В. Макоев, Н.А. Кабоев стали писать эстрадную и джазовую музыку с осетинскими мелодиями, гармониями, ритмизацией, вплетая их в современные песенные фактуры. Это стало рождением новой осетинской музыки, которую можно по праву называть национальным репертуаром и включать её в образовательный процесс.

Таким образом, вторым значимым основанием разработки образовательной программы, включающей изучение национального репертуара в **культурологическом контексте** – это возможности интеграции новых технологий в обучение. Изучая национальный репертуар через призму развития осетинских музыкальных традиций (народные истоки (фольклор), композиторское творчество и современные интегративные традиции), студенты и обучающиеся осознают свою культурную принадлежность, укрепляют национальную идентичность и чувство гордости за свою культуру. Как уже было замечено выше, это очень важно в многонациональном обществе, где сохранение уникальных культурных традиций становится задачей каждого народа.

Национальный репертуар обладает значительным образовательным и воспитательным потенциалом. Он способствует развитию музыкального слуха, чувства ритма, эмоциональной выразительности, а так же формирует уважение к традициям и истории своего народа. В этой связи включение национального репертуара именно в образовательный процесс эстрадных вокалистов имеет особенно важное значение, так как будет иметь положительное влияние на развитие *массовой музыки* в Осетии. Из разговора с Заслуженным работником образования РСО-Алания, Заслуженным работником культуры РСО-Алания, Заслуженным деятелем Всероссийского музыкального общества, руководителем хора "Алутон" Северо-Осетинского педагогического колледжа Людмилой Сергеевной Мамуковой мы выяснили, что популярная, массовая музыка в Осетии сегодня

редко несёт культурную традицию и содержит в себе национальный компонент. В основной своей массе – это «коммерческая» музыка исполнителей, имеющих мало общего и с профессиональным эстрадным вокальным искусством, и с подлинно национальной музыкой. Это обстоятельство ставит под угрозу сохранение культурного наследия, так как основная масса людей уже воспитана на потреблении «музыкального фаст-фуда».

И здесь мы снова подходим к вопросу, чрезвычайно волнующему учёных-культурологов в области профессионального музыкального образования: «Нужна ли реформа музыкально-педагогического образования или есть необходимость преображения уже накопленного исторического опыта»? И здесь же находим ответ Л.А. Рапацкой на заданный вопрос: «в отечественном музыкальном образовании ценится, прежде всего, сохранность русской (*и входящей в неё осетинской*) культурной традиции, которая и обеспечивает устойчивость основ профессиональной подготовки учителя музыки в современном педагогическом университете» [12, с.11-12].

Изучение осетинского вокального искусства в образовательном контексте требует культурологического подхода, который представляет собой «открытую вариативную систему научных подходов, общим основанием которых является признание духовного приоритета в анализе и оценке музыкального искусства и музыкально-педагогической деятельности» [12, с.17] и «интегрировавшего содержание философии, теологии и музыкознания» [13]. Другими словами, основной смысл культурологической составляющей современных образовательных программ в том, что изучение национального репертуара должно проходить через призму духовных оснований осетинской культурной традиции. Изучая со студентами историю осетинской культуры, её развитие и духовную составляющую, мы приобретаем основание для сохранения аутентичности смыслов в исполнении и интерпретации национального репертуара.

В заключении хочется отметить, что исследование роли национального репертуара в образовании не только представляет интерес для музыковедения, этнографии и педагогики музыкального образования, но и привело нас к следующим выводам:

1. Анализ влияния традиционных музыкальных форм и жанров на современное образование может стать основой для разработки новых методик преподавания и популяризации осетинской культуры.
2. Изучение осетинского вокального искусства в образовательном контексте требует культурологического подхода, объединяющего музыковедение, культурологию, педагогику и этнографию. Это делает тему актуальной для широкого круга исследователей и практиков.
3. В условиях современного общества, где наблюдается разрыв между поколениями, образовательные программы, включающие национальный репертуар, способствуют укреплению связей между старшим и молодым поколениями, передаче культурных ценностей и традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батагова Т.Э. Музыкальное искусство Осетии XX-XXI веков. 50 композиторских портретов / Т.Э. Батагова. – Владикавказ: Ир, 2020. – 320 с.
2. Осетинские народные песни / составитель сборника Б.А. Галаев, редактор Е.В. Гиппиус. – Цхинвал: Издательство «Глобус», 2016. – 252 с.
3. Духовные песнопения: из библиотеки композитора Бориса Галаева / сост, предисл. К.У. Таутиев. – Владикавказ: Ир. – 95 с.
4. Газданов Б. Г. О тебе моя песня [Ноты]: [для пения (соло, анс., хор) с сопровожд. баяна] / Гæздæнты Булат. - Владикавказ: [б. и.], 2006. - 202 с.

5. Сборник песен для осетинских школ. Пение без сопровождения. / Составитель Е.А. Колесников. Муз. редактор А.А. Поляниченко. – Орджоникидзе: Северо-Осети нское книжное издательство, 1960.
6. Песня моя Иристон. Том 1 / Популярные осетинские вокальные произведения. Составители: Б.Г. Газданов, А.В. Макоев, А.Ф. Джиоев, М.Л. Пшихачева. – Ростов-на Дону, «Лаки Пак», 2021. – 216 с.
7. Песня моя Иристон. Том 2 / Популярные осетинские вокальные произведения. Составители: Б.Г. Газданов, А.В. Макоев, А.Ф. Джиоев, М.Л. Пшихачева. – Ростов-на Дону, «Лаки Пак», 2021. – 208 с.
8. Песни и романсы на стихи Коста Хетагурова. Том 3 / сост. А.Ф. Джиоев, А.В. Макоев, М. Л. Пшихачева. – Владиквказ: Ир, 2020. – 191 с.
9. Город мой начинается с гор / Песни и романсы о Владикавказе. Сост. А. Джиоев. – Владикавказ: изд-во «Харизма», 2014. – 108 с.
10. Ачеев А. Т. Гимн Иристону: Произведения для смешанного, женского и детского хоров – Орджоникидзе: Ир; 1989. – 104 с.
11. Осетинские героические песни: Для солиста и хора без сопровожд. / Сост. Ф. Суанов, Л. Цомаева. – Владикавказ: Ир, 1995. – 168 с.
12. Рапацкая Л.А., Русская культурная традиция как основа преображения отечественного музыкально-педагогического образования: «Духовная очевидность» // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2024. Т.12. № 2. С. 9-23. DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-2-9-23.
13. Рапацкая Л.А., Культурологическое направление в педагогике музыкального образования эпохи постмодернизма: история становления и характеристика основных научных подходов./ Л.А. Рапацкая, Теория и методика общего и профессионального образования: музыка и изобразительное искусство: монография / [Авт. Коллектив: А.А. Коновалов, Т.Г. Мариупольская, Л.А. Рапацкая, А.П. Юдин, М.С. Осеннева, Н.М. Сокольникова, С.П. Ломов, С.Е. Игнатьев]; отв.ред. Л.А. Рапацкая; редколлегия А.А. Коновалов, С.П. Ломов, А.В. Торопова; отв. техн.ред. Е.А. Шкапа. – Москва: МПГУ, 2021. – 256с., С. 41-72.

REFERENCES

1. Batagova T.E., Musical art of Ossetia of the XX-XXI centuries. 50 composer's portraits / T.E. Batagova. – Vladikavkaz: I.R., 2020. – 320 p.
2. Ossetian folk songs / compiled by B.A. Galaev, edited by E.V. Gippius. – Tskhinval: Globus Publishing House, 2016. – 252 p.
3. Spiritual chants: from the library of composer Boris Galaev / comp., preface.K.U. Tautiev. – Vladikavkaz: I. 95 p.
4. Gazdanov B. G. My song about you [Notes]: [for singing (solo, anse, chorus) with accompaniment. bayana] / GæzdæNty Bulat. Vladikavkaz: [B. I.], 2006. 202 p. ISBN 5-91139-007-8
5. Collection of songs for Ossetian schools. Unaccompanied singing. / Compiled by E.A. Kolesnikov. Music editor A.A. Polyanichenko. Ordzhonikidze: North Ossetian Book Publishing House, 1960.
6. My song is Iriston. Volume 1 / Popular Ossetian vocal works. Compiled by: B.G. Gazdanov, A.V. Makoev, A.F. Dzhioev, M.L. Pshikhacheva. – Rostov-on-Don, Lucky Pak, 2021. – 216 p.
7. My song is Iriston. Volume 2 / Popular Ossetian vocal works. Compiled by: B.G. Gazdanov, A.V. Makoev, A.F. Dzhioev, M.L. Pshikhacheva. – Rostov-on-Don, Lucky Pak, 2021. – 208 p.

8. Songs and romances based on poems by Kosta Khetagurov. Volume 3. / comp. A.F. Dzhioev, A.V. Makoev, M. L. Pshikhacheva. – Vladikavkaz: I. I., 2020. – 191 p.
9. My city begins with the mountains / Songs and romances about Vladikavkaz. Comp. A. Dzhioev. Vladikavkaz: Charisma Publishing House, 2014. 108 p.
10. Acheyev A. T. Hymn to Iriston: Works for mixed, women's and children's choirs – Ordzhonikidze: Ir; 1989. – 104 p.
11. Ossetian heroic songs: For soloist and choir without accompaniment. / Comp. F. Suanov, L. Tsomaeva. Vladikavkaz : I.R., 1995. – 168 p.
12. Rapatskaya L.A., The Russian cultural tradition as the basis for the transformation of Russian musical and pedagogical education: "Spiritual evidence" // Musical Art and education / Musical Art and Education. 2024. T.12. No. 2. pp. 9-23. DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-2-9-23.
13. Rapatskaya L.A., Cultural studies in the pedagogy of music education in the postmodern era: the history of formation and characteristics of the main scientific approaches./ L.A. Rapatskaya, Theory and methodology of general and vocational education: music and fine arts: monograph / [Author. Team: A.A. Konovalov, T.G. Mariupol, L.A. Rapatskaya, A.P. Yudin, M.S. Osenneva, N.M. Sokolnikova, S.P. Lomov, S.E. Ignatiev]; ed. by L.A. Rapatskaya; editorial board by A.A. Konovalov, S.P. Lomov, A.V. Toropova; ed. technical ed. by E.A. Shkapa. – Moscow: Moscow State University, 2021. – 256 p., Pp. 41-72.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Сидоров Дмитрий Сергеевич
Заслуженный работник культуры Луганской Народной Республики,
ветеран боевых действий, исполняющий обязанности ректора
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: rektor@mgik.org

Sidorov Dmitry S.
Honored Worker of Culture of the Luhansk People's Republic,
combat veteran, Acting Rector
Moscow State Institute of Culture

ПРИНЦИПЫ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ВООРУЖЕННЫХ СИЛАХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Аннотация. В статье рассматривается принципы культурно-досуговой деятельности в Вооруженных Силах Российской Федерации. Процесс воспитания личности военнослужащего есть технологическое качество усвоения духовных ценностей и опыта познания общественной жизни. Используемые в этом процессе разнообразные виды, формы, методы культурно-досуговой деятельности в Вооруженных силах Российской Федерации, воздействующие на сознание военнослужащих, обладают свойственными только им характеристиками отложившихся значений, утвержденных традиций, норм и образцов поведения на основе потребностей, мотивов, целей, условий и средств достижения результатов.

Ключевые слова: принципы, культурно-досуговая деятельность, Вооруженные Силы, Российская Федерация.

PRINCIPLES OF CULTURAL AND LEISURE ACTIVITIES IN THE ARMED FORCES OF THE RUSSIAN FEDERATION

Annotation. The article discusses the principles of cultural and leisure activities in the Armed Forces of the Russian Federation. The process of educating the personality of a serviceman is a technological quality of assimilation of spiritual values and experience of cognition of social life. The various types, forms, and methods of cultural and leisure activities used in this process in the Armed Forces of the Russian Federation, which affect the consciousness of military personnel, have characteristics unique to them of deferred values, approved traditions, norms, and patterns of behavior based on needs, motives, goals, conditions, and means of achieving results.

Keywords: principles, cultural and leisure activities, Armed Forces, Russian Federation.

Культурно-досуговая деятельность с теоретической точки зрения в Вооруженных Силах Российской Федерации обеспечивается как средство воспитания и образования, действует в определенной системе координат. Осуществляя воспитание и образование специалисты культурно-досуговой деятельности создают условия по закону равновесия природы и общества. Необходимо помнить, что в каждом коллективе существуют противодействующие силы.

«Как сознательный процесс, восприятие включается в процесс исторического развития сознания. Человеческое восприятие исторично. Чувственное восприятие человека не есть только сенсорный акт, обусловленный лишь физиологической природой рецепторов; оно только относительно непосредственный акт познания мира историческим человеком. Непосредственное восприятие действительности на данной ступени развития вырастает на основе опосредования его всей прошлой общественной практикой, в процессе которой переделывается и чувственность человека. Порождая новые формы предметного бытия, историческое развитие общественной практики порождает и новые формы предметного сознания»[1].

Воспринимая педагогическую и психологическую составляющие культурно-досуговой деятельности исторично, позволяет в идеале осуществить единство, формирующее систему.

Стабильность психолого-педагогических оснований в единстве определяют функции культурно-досуговой деятельности и принципы.

Априори это отвечает существенным целям педагогики и психологии.

Следовательно, процесс воспитания военнослужащих – есть педагогическое взаимодействие всех компонентов системы независимо от желания участников воспитательного процесса.

Жарков А.Д. считает, что «Все структурные элементы, составляющие основу психолого-педагогической реальности, требуют усвоения. Усвоение - это основной путь приобретения личностью общественно-исторического опыта. В процессе усвоения личность овладевает социальными значениями предметов и способами действия с ними, нравственными основаниями поведения и формами общения с другими людьми. Усвоению способствуют все вышеуказанные компоненты»[2].

«В современной педагогике принято различать несколько смыслов понятия «воспитание»:

- широкий социальный смысл – своеобразное воспроизводство обществом самого себя, целенаправленная деятельность по передаче социально-культурного опыта от старших поколений к младшим;

- широкий педагогический смысл - управление развитием личности в условиях педагогически организованной игровой, познавательной, трудовой и художественной деятельности и общения воспитанников;

- узкий педагогический смысл – процесс специально организованного педагогического взаимодействия воспитателей и воспитанников, обеспечивающий формирование необходимых социальных представлений, морально-волевых качеств, опыта поведения»[3].

Автор статьи все принципы культурно-досуговой деятельности в Вооруженных Силах Российской Федерации рассматривает через призму всепроникающей воспитательной функции, где все принципы культурно-досуговой деятельности в Вооруженных Силах Российской Федерации позволяют организаторам так спланировать военнослужащим и курсантам содержание, средства, формы и методы целенаправленной деятельности в соответствии с потребностями реальности. Это значит, что воспитательное

[1] Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. - Москва [и др.]: Питер, 2012. – С. 238.
[2] Жарков А.Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности: учебник для бакалавров, магистрантов, аспирантов, ассистентов-стажеров и докторантов / А.Д. Жарков; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Московский государственный институт культуры". - Москва: МГИК, 2018. - С. 84.
[3] Голованова Н.Ф. Общая педагогика: учеб. пособие для вузов / Н. Ф. Голованова. - СПб.: Речь, 2005 (ППП Тип. Наука). – С. 24.

воздействие может осуществляться для военнослужащего и курсанта, когда цели совпадают с функциями и принципами.

Словом, законы, закономерности, функции, принципы, технологии воспитания и образования способствуют результату соотносясь с конкретной ситуацией.

Здесь надо напомнить о том, что штат Дома офицеров, утвержденный генеральным штабом Вооруженных Сил Российской Федерации, для правильной и эффективной деятельности по воспитанию военнослужащих обязан знать и понимать основные требования, которым нужно следовать в организации культурно-досуговой деятельности – принципы культурно-досуговой деятельности.

Неразрывная связь с жизнью, практическими задачами реформирования нашего общества – главный принцип культурно-досуговой деятельности. Должное соблюдение данного принципа предполагает соблюдение ряда условий.

Целенаправленность культурно-досуговой деятельности в клубах воинских частей, выражается в донесении до военнослужащих героического наследия русского воинства, его традиций, культурных ценностей Родины. Игнорирование этого принципа в работе приведет к случайности и бессмысленности проводимых программ и будет нести малую эффективность в воспитательной работе.

Значит, первое и главное – это воспитание исторической памяти у личного состава.

Второе – конкретность. Как и любое учреждение культуры Дома офицеров, клубы воинских частей и офицерские клубы осуществляют свою деятельность в оперативном режиме и решают первоочередные задачи.

Третье – быстрота ориентировки. Это значит, следить за событиями в мире и за жизнью страны и не отставать от них. Нужно не прекращать поиски новых подходов, форм и решений в создании воспитательных, досуговых и образовательных программ, не отказываясь при этом от старых, всеми принятых. Например, репертуар художественной самодеятельности должен всегда соответствовать духовным запросам военнослужащих на военно-патриотическую направленность.

Четвёртое – разнообразие форм и методов культурно-досуговой деятельности обязательно должно фиксироваться результатом.

Важнейшим принципом культурно-досуговой деятельности является дифференцированный подход к различным категориям военнослужащих. Этот принцип применить не просто, ибо надо знать культурно-досуговые предпочтения, ибо различие интересов и запросов у всех военнослужащих – объективная реальность.

Еще одним из основных принципов является опора на самодеятельность военнослужащих. В любых учреждениях культурно-досугового типа в Вооруженных Силах должны быть созданы условия для повышения активности посетителей. Посетитель (в нашем случае военнослужащий, члены его семьи) может принимать участие в любой форме культурно-досуговой деятельности не только в качестве зрителя, но и активного помощника организаторам.

Еще один из принципов культурно-досуговой деятельности в Вооруженных Силах Российской Федерации, способствующий достижению конкретных целей – связь всех компонентов. Находясь в учреждении культурно-досугового типа, военнослужащий испытывает особое психологическое состояние, ибо он переключается с одного вида деятельности на другой. А может просто отключается от профессиональной деятельности. В результате происходит возрастание активности и самостоятельности военнослужащего. Затем вступает в действие принцип интереса к происходящему и увиденному.

Удовлетворение интереса и есть зарождение, характерное для потребности. Когда военнослужащий неоднократно проявил заинтересованность, то постепенно это входит в

потребность. Существует своеобразная цепочка: интерес – потребность, потребность – интерес и т.д.

Интерес к новым формам деятельности особенно присущ военнослужащему. Могут отличаться лишь досуговые предпочтения. Наибольший интерес вызывают те виды деятельности у военнослужащих, где они могут сменить образ.

Следующий педагогический принцип культурно-досуговой деятельности заключается в единстве рекреации и познания, который осуществляется в процессе приобщения военнослужащего к культуре.

С помощью приобщения к культуре он формирует свою личность, но для этого требуется много усилий и способность к самообразованию. Многие из военнослужащих не рассматривают культуру как средство саморазвития и останавливаются на том, что используют культуру как способ удовлетворить потребность в новых впечатлениях. Это значительно снижает познавательную активность военнослужащего, потому что многие не видят в этом имеющиеся возможности для собственного развития. Чем ниже у военнослужащего уровень культуры, тем более пассивна и банальна его досуговая деятельность. Это подтверждается высказыванием А.Д. Жаркова: «Досуговая деятельность человека с недостаточно высоким уровнем культуры всегда более шаблонна, стереотипна, обладает признаками конформизма. На досуге он ищет не познания и развития, а развлечения, и при том такого, какое требует минимального духовного напряжения»[4].

Вышесказанное позволяет утверждать, что основной задачей организаторов культурно-досуговой деятельности в Вооруженных Силах Российской Федерации является как учил своих актеров К.С. Станиславский, поиск действия, наполненного смыслом.

Для чего надо знать основы психологии, что такое инстинктивные и волевые действия. Рубинштейн С.Л. считает: «Инстинктивные действия в собственном смысле слова, т. е. действия, которые не только исходят из органических импульсов, но и осуществляются независимо от сознательного контроля, наблюдаются лишь в раннем детстве (как-то: сосание); в жизни взрослого человека они роли не играют. Таким образом, по существу при изучении поведения человека приходится иметь дело с двумя видами собственно действий (в отличие от движений) – с волевыми и импульсивными.

Специфически человеческим видом является волевое действие, т.е. сознательный акт, направленный на осуществление определенной цели. Этим, конечно, не исключается наличие у человека рефлекторных, инстинктивных и импульсивных актов. Этим не исключается также и то, что сами волевые действия включают в себя более примитивно организованные действия и строятся на их основе. Переход от побуждения к волевому действию опосредован осознанием цели и предвидением последствий»[5].

Применяется еще принцип коллективной деятельности. Это совершенно необходимый принцип не только в культурно-деятельности в Вооруженных Силах Российской Федерации, но и в повседневной жизни.

Благодаря коллективной деятельности с геометрической прогрессией возрастают результаты во всех видах, типах и формах жизнедеятельности.

Если деятельность осуществляется не как совместная, то со временем такие объединения разрушаются ввиду отсутствия поддержки, мотивации со стороны ее

[4] Жарков А.Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности: учебник для бакалавров, магистрантов, аспирантов, ассистентов-стажеров и докторантов / А.Д. Жарков; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Московский государственный институт культуры". - Москва: МГИК, 2018. – С. 144.
[5] Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. - Москва [и др.]: Питер, 2012. – С. 445.

участников. Единственным несокрушимым фактором важной причиной сохранения объединения военнослужащих остается общение, которое способно поднять боевой дух участников.

Рассматривая принципы, которые реализуются в педагогическом процессе взаимосвязаны и совокупности обусловлены психологическими основаниями.

Сам процесс воспитания личности военнослужащего есть технологическое качество усвоения духовных ценностей и опыта познания общественной жизни. Используемые в этом процессе разнообразные виды, формы, методы культурно-досуговой деятельности в Вооруженных силах Российской Федерации, воздействующие на сознание военнослужащих, обладают свойственными только им характеристиками отложившихся значений, утвержденных традиций, норм и образцов поведения на основе потребностей, мотивов, целей, условий и средств достижения результатов; действий и операций; предмета и продукта деятельности и являются составляющими механизма технологии.

Значит, освоение организаторами технологий культурно-досуговой деятельности в качестве педагогического и воспитательного процесса позволит им не только разобраться в общих закономерностях ее функционирования, но и позволит решать проблемы с ее дальнейшим совершенствованием.

Принципы культурно-досуговой деятельности позволяют создать формы и методы для удовлетворения потребностей участников.

Совокупность перечисленных принципов – это особый вид полихудожественной, предметной деятельности в интересах Вооруженных Сил Российской Федерации и всего общества, общественного сознания.

При этом всем многообразии влияния культурно-досуговой деятельности на атмосферу жизни Вооруженных Сил Российской Федерации, общества, где психологически комфортно чувствуют себя участники программ, массовых театрализованных действий, образов, церемониалов, ритуалов.

Объективно принципы культурно-досуговой деятельности даются, чтобы создать комфортное состояние зрителям-слушателям, удовлетворяя их базовые и духовные потребности, поднимая им настроение, обеспечивая тем самым им психологическую защищенность от влияния внешних факторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голованова Н.Ф. Общая педагогика: учеб. пособие для вузов / Н. Ф. Голованова. СПб.: Речь, 2005 (ППП Тип. Наука). – 315 с.
2. Жарков А.Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности: учебник для бакалавров, магистрантов, аспирантов, ассистентов-стажеров и докторантов / А.Д. Жарков; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Московский государственный институт культуры". - Москва: МГИК, 2018. – 463 с.
3. Жарков А.Д. Парадигмальный подход к развитию современной культурно-досуговой деятельности / А. Д. Жарков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 3. – С. 144-150.
4. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. - Москва [и др.]: Питер, 2012. - 705 с.

REFERENCES

1. Golovanova N.F. Obshchaya pedagogika: ucheb. posobie dlya vuzov / N. F. Golovanova. - SPb.: Rech', 2005 (PPP Tip. Nauka). – 315 p.

2. Zharkov A.D. Teoriya i tekhnologiya kul'turno-dosugovoi deyatel'nosti: uchebnik dlya bakalavrov, magistrantov, aspirantov, assistentov-stazherov i doktorantov / A.D. Zharkov; Federal'noe gosudarstvennoe byudzhetnoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego obrazovaniya "Moskovskii gosudarstvennyi institut kul'tury". - Moskva: MGIK, 2018. – 463 p.
3. Zharkov A.D. Paradigmal'nyi podkhod k razvitiyu sovremennoi kul'turno-dosugovoi deyatel'nosti / A. D. Zharkov // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2007. – № 3. – pp. 144-150.
4. Rubinshtein S.L. Osnovy obshchei psikhologii / S.L. Rubinshtein. - Moskva [i dr.]: Piter, 2012. - 705 p.

Рапацкая Людмила Александровна
доктор педагогических наук,
кандидат искусствоведения, профессор
Институт изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: la.rapackaya@mpgu.s
Кузнецова Софья Тахировна
Институт изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
ГБОУ ДО ДТДМ «Хорошево»
e-mail: sofa-13@mail.ru

Rapatskaya Lyudmila A.
Doctor of Pedagogical Sciences,
Candidate of Art History, Professor
Institute of Fine Arts
Moscow State Pedagogical University
Kuznetsova Sofia T.
Institute of Fine Arts
Moscow State Pedagogical University
GBOU DO DTDM "Khoroshevo"

СОВЕТСКАЯ ВОЕННАЯ ПЕСНЯ В КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ

Аннотация. Статья посвящена описанию цели, этапов и результатов реализации проекта по изучению советской военной песни старшими подростками, обучающимися в классе эстрадно-джазового вокала в системе дополнительного музыкального образования. Советская военная песня как феномен музыкальной отечественной культуры является аспектом духовно-нравственное воспитание старших подростков. Задачами проекта являются знакомство подростков с композиторами и поэтами песенниками жанра, с историей возникновения песни, особенностями вокальной практики, подготовка к выступлению, анализ итогов проекта. Реализованный проект и построенная на его материале программа будут интересны педагогам вокала, руководителям вокальных коллективов, родителям подростков, занимающихся в студиях эстрадно-джазового вокала.

Ключевые слова: духовно-нравственное воспитание молодежи, эстрадно-джазовый вокал, советская военная песня, дополнительное музыкальное образование, старшие подростки.

THE SOVIET MILITARY SONG IN THE CULTURAL AND EDUCATIONAL SPACE OF RUSSIA

Abstract. The article is devoted to the description of the purpose, stages and results of the project to study Soviet military songs by older teenagers studying in the pop and jazz vocal class in the system of additional musical education. The Soviet military song as a phenomenon of musical national culture is an aspect of the spiritual and moral education of older adolescents. The objectives of the project are to introduce teenagers to the composers and songwriters of the genre, the history of the song, the peculiarities of vocal practice, preparation for performance, analysis of the results of the project. The implemented project and the program based on it will

be of interest to vocal teachers, heads of vocal groups, and parents of teenagers involved in pop and jazz vocal studios.

Keywords: spiritual and moral education of youth, pop and jazz vocals, Soviet military song, additional musical education, older teenagers.

Введение

Жанр песни на всех этапах его развития являлся отражением духовно-нравственного состояния общества; общественно-значимые события частотно находят свое отражение в тексте песни. По поэтическому тексту, богатству мелодической линии, культуре исполнения песни можно понять, к какой социальной группе она принадлежит; военная песня бесспорно является отражением исторических событий, происходящих в любой стране мира. Советская военная песня является плодом творчества блестящих композиторов и поэтов ушедшей эпохи и значимым духовным феноменом русской культуры в целом: «Военная песня всегда была явлением, консолидирующим, объединяющим нацию, и в этом ее огромная сила» [1]. До сих эти песни волнуют не одно поколение людей.

Одним из первых музыкальных обращений к военной тематике можно считать эпоху правления Петра I: «Большую роль в начале XVIII века приобрели новые жанры военной музыки, возникшие в результате военной реформы Петра.... В честь Петра I и его полководцев исполнялись специально сочиненные песнопения «панегирических», «виватных» кантов»» [2, с. 105]. Традиция создания военных песен была продолжена в новое время: песни Великой Октябрьской революции и Гражданской войны носили политический, агитационный характер, целью их создания было объединение, укрепление и помощь в борьбе за идеи коммунизма; их исполняли на митингах и партийных собраниях, баррикадах, сражениях или на отдыхе. Первые революционные песни были, как правило, переложениями на русский язык зарубежных песен. Так, например, французская «Марсельеза», польская «Варшавянка», международный гимн пролетариата всех стран «Интернационал», «Молодая гвардия» были переведены на русский язык. В период гражданской войны появляются песни, написанные профессиональными композиторами, например, «Марш Буденного» («Мы красные кавалеристы…») написана Д.Я. Покрассом и А.А. Френкелем.

Песни Великой отечественной войны являются особым периодом развития военной песни. Первым произведением принято считать появившуюся на четвертый день после объявления о начале войны великую «Священную войну» А.В. Александрова и В.И. Лебедева-Кумача. Жанр военной песни имел огромную популярность, об этом свидетельствует тот факт, что в 1942 году возобновил работу завод грампластинок в Апрелевке, выпускавший преимущественно военные песни, деятельность концертных бригад, производство около 100 художественных кинофильмов, включавших военные песни. В послевоенные годы продолжали создаваться песни о войне, которые реализовывали не только функцию культурной памяти, но и оставались основой духовно-нравственного воспитания.

В статье представлены этапы и основные результаты программы, проведенной в рамках дополнительного вокального образования для подростков, целью программы является знакомство старших подростков с лучшими примерами жанра военной песни. Важным этапом реализации программа является выполнение исследовательской задачи, т.к. за каждой из песен стоит история ее создания, связь с историей ВОВ, традиции ее исполнения.

Актуальность программы обусловлена одним из наиболее важных запросов современного общества, а именно необходимостью духовно-нравственного воспитания

молодого поколения, в создании у детей и подростков патриотизма как политического и социального чувства привязанности к родине и ее традициям; в получении информации об исторических событиях. 2025 год президентом В.В. Путиным объявлен Годом защитника Отечества: «В целях сохранения исторической памяти, в ознаменование 80-летия Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов, в благодарность ветеранам и признавая подвиг участников специальной военной операции»[6]. Процесс взаимодействия педагога и ученика, воспитание гармоничной личности, формирование национальных ценностей, культурных традиций на примере советской военной песни в классе вокала – все это коррелирует с задачами нашей страны по воспитанию молодежи.

Цель проекта: проанализировать и усилить исполнительский интерес к жанру советская массовая песня у современных старших подростков, занимающихся эстрадно-джазовым вокалом. Задачами проекта стали: 1) подобрать песенный репертуар жанра военной песни, соответствующий возрасту ученика; 2) обозначить стилистические особенности исполнения военной песни; 3) реализовать исследование (самостоятельное, с помощью родителей, с помощью педагога) истории создания, особенностей исполнения, связи с конкретным эпизодом войны, с кинофильмом выбранных произведений; и, как результат работы, 4) провести концертную программу с песнями о войне.

Научная новизна проекта состоит в применении комплекса педагогических методов, направленных на знакомство старших подростков-вокалистов с музыкальным историческим наследием страны: проведена самостоятельная исследовательская деятельность подростков об истории создания песни; проведен анализ научной литературы о жанре военной песни. Теоретическая значимость исследования заключается в создании нового инструмента духовно-нравственного воспитания молодежи на примере освоения жанра военная песня. Практическая значимость проведенного исследования заключается в создании программы изучения жанра военной песни в системе дополнительного вокального образования подростков и в разработке педагогических методов для успешного освоения произведений и подготовки учащихся к концертному выступлению. Разработки данной проблемы могут быть применимы в студиях художественной направленности.

Этапы работы над проектом «Песни войны»

1. Лекция на тему «История возникновения и развития жанра военная песня в отечественной музыкальной культуре». После лекции об истории жанра и знакомства с советской массовой песней педагогом была организованна следующая работа: для реализации проекта было образованно 4 команды по 4 человека одной возрастной категории – старшие подростки 14–18 лет. Обозначены темы для исследовательской командной работы с последующим выступлением на семинаре: *песни войны* (написанные в 1941–1945 г.), *песни о войне* (написанные после 1945 г.), *песни о войне В.С. Высоцкого*, *песни о войне Б.Ш. Окуджавы*. Было дано задание, включающее выбор песенного материала и самостоятельное исследование по теме проекта.

2. Проведение семинара с докладом и презентацией своей темы командой. В индивидуальном порядке прозвучали доклады об истории создания, программности выбранной для концерта песни. Работа над темой доклада включала лекцию о русской военной песне, подготовленную на основе исследований, посвященных советской патриотической песне [3–10].

3. Работа над выбранным произведением с педагогом в классе:

- разбор произведения (нотный текст: проигрывание мелодии, поэтический текст: работа над фразировкой, правильным ударением в словах, смысловыми акцентами);

[6]Режим доступа: http://www.kremlin.ru/acts/news/76120 (дата обращения: 05.02.2025).

- разучивание произведений: разбор стилистических особенностей советской песни о войне, которые заключаются в правильной артикуляции певца, в благородном округлом звуке, поэтому внимание подростков было обращено на исключение современных эстрадных приемов, которые актуальны прежде всего для современной западной музыки, умеренное и оправданное использование или исключение мелизматики, применение приема певческого вибрато. На акцентологическом уровне в тексте песен на русском языке необходимо обратить внимание на двойные ударения, которые, как правило, являются ошибкой. Важное значение имеет фразировка, дыхание [11, 12]. Для некоторых детей, увлекающихся западной музыкой, возможны сложности с выполнением стилистических задач, при выполнении которых необходимо объяснить ученику для чего это необходимо. Когда материал разобран, можно перейти к работе с микрофоном;

- инструментальная и вокальная аранжировка песни – важный этап проекта, который завершается акустическим концертом. Данный формат дает возможность исполнения учеником песен под аккомпанемент музыкантов, что формирует музыкальное воображение подростка. Форма, динамика, возможно, пение *а капелла* в части произведения, использование модуляции, ферматы добавляет больше художественных красок. Работа над произволением в данном формате дает толчок к музыкальному творчеству, ученик сам создает свой сценический номер.

4. Репетиционный процесс. При подготовке к концерту номера применяется полихудожественный подход: номера с участием сценического движения (сценическая пластика), театрального действия (актерское прочтение) и художественных элементов (видео ряд, костюм, декорации), а также совместное творчество с хореографическими коллективами.

5. Выступление участников проекта (см. таблицу 1).

6. Обсуждение номеров всей командой учащихся и педагогом. В данной работе педагог и ученик взаимодействуют друг с другом, используя различные методы освоения программы, для анализа результативности был выбран метод формализованного интервью с участниками проекта. Были заранее подготовлены вопросы, позволяющие подвести итоги проекта (см. таблицы 2 и 3). Результаты интервью показали, насколько подросткам было интересно участвовать в данном проекте и в дальнейшем желании учащихся исполнять военные песни.

Таблица 1

Программа итогового концерта «Песни войны»

Песни 1941–1945 г.	***Послевоенные песни***
1. «Темная ночь» (1943 г.) Н.В. Богословский, В.Г. Агатов 2. «В землянке» (1942 г.) К.Я. Листов, А.А. Сурков 3. «Жди меня» (1942 г.) М.И. Блантер, К.М. Симонов 4. «Огонек» (1943 г.) М.В. Исаковский 5. «Смуглянка» (1944 г.) А.Г. Новиков, Я.З. Шведов 6. «В лесу прифронтовом» (1942 г.) М.И. Блантер, М.В. Исаковский 7. «Вечер на рейде» (1941 г.) В.П. Соловьев-Седой, А.Д. Чуркин 8. «Две подруги» (1944 г.)	*1.* «Баллада о солдате» М.Л. Матусовский, В.П. Соловьев-Седой *2.* «На безымянной высоте» М.Л. Матусовский, В.Е. Баснер *3.* «С чего начинается Родина» М.Л. Матусовский, В.Е. Баснер *4.* «Журавли» Р.Г. Гамзатов, Н.И. Гребнев *5.* «Алеша» К.Я. Ваншенкин, Э.С. Колмановский *6.* «Песня о далекой Родине» Р.И. Рождественский, М.Л. Таривердиев

И.О. Дунаевский, О.Я. Фадеева	
Песни Б.Ш. Окуджавы	***Песни В.С. Высоцкого***
1. «До свидания, мальчики» 2. «Здесь птицы не поют...» 3. «Бери шинель, пошли домой»	***1.*** «Он не вернулся из боя» ***2.*** «Братские могилы» ***3.*** «Песня о Земле» ***4.*** «Мы вращаем землю»

Таблица 2

Проект «Песни о войне», интервью с участниками проекта

Вы приняли участие в проекте «Песни о войне», просим вас ответить на несколько вопросов

	Вопрос по проекту	Ответ участника				
1	Понравилось ли вам принимать участие в данном проекте?	1	2	3	4	5
2	Какой этап работы вам показался наиболее интересным?	Исследовательский	Выбор и разбор песен	Репетиции и концерт	Все этапы	
3	Песни какого периода вам понравились больше?	Песни 1941-1945 г.	Песни после 1945 г.	Затрудняюсь ответить		
4	Какие песни написанные В.С. Высоцким и Б.Ш. Окуджавой вам хотелось бы исполнить?				Никакие	
5	Какая история о возникновении песни тронула вас больше всего?					
6	Планируете ли вы включать в свой репертуар песни о войне?	Да	Нет	Затрудняюсь ответить		
7	Если вы планируете и дальше исполнять эти песни, какую песню вы планируете разучивать следующей?					
8	Вы бы хотели принять участие в концерте с новыми песнями о войне?	Да	Нет	Затрудняюсь ответить		
9	Какие фильмы вы посмотрели, какие книги прочитали, участвуя в проекте?				Никакие	
10	Как вы думаете, такой проект имеет важное значение в воспитании молодежи?	Да	Нет	Затрудняюсь ответить		

Таблица 3

Вопросы к родителям участников проекта

Ваши дети приняли участие в проекте «Песни войны» просим вас ответить на несколько вопросов

	Вопрос родителю	Ответ родителя участника проекта				
1	Как вы оцениваете данный проект, была ли польза от участия в нем вашего ребенка?	1	2	3	4	5
2	Как вы оцениваете заинтересованность и мотивацию к самостоятельной деятельности ребенка в данном проекте?	1	2	3	4	5
3	Был ли у вас опыт совместной деятельности с ребенком во время проекта?	Помощь в поиске материала для доклада				
		Помощь в выборе репертуара к концерту				
		Совместное прослушивание песен				
		Совместный просмотр фильмов о войне				
		Помощь в создании номера (образ, костюм)				
		Не было опыта совместной деятельности				
4	Как вы относитесь к исполнению песен о войне подростками?	Положительно		Отрицательно		Затрудняюсь ответить
5	Есть ли у вас любимая песня о войне?	Да	Нет	Если ответ положительный укажите пожалуйста название песни		

Заключение

По результатам наблюдения за подростками на всех этапах проекта можно сделать вывод, что тематическое погружение, в котором учащиеся являются исследователями, слушателями и исполнителями, вызвало интерес у подростков и родителей. Командная работа сплотила коллектив, индивидуальная работа выявила заинтересованность проектом, мотивацией к поиску песен, к работе над репертуаром. Проект вызвал интерес и у родителей, которые активно участвовали на всех этапах, что увеличило совместно проведенное время родителей и детей, увлекая их общим делом. Разбор стилистических особенностей исполнения данного репертуара доказал свою состоятельность. По итогам данной работы планируется создание музыкально-театрального спектакля, с применением полихудожественных технологий (инструментальной музыки, вокала, сценического действия, актерского мастерства, художественных приемов). Перспектива развития данного направления деятельности видится в пополнении исполнительского репертуара, в развитии вокальных навыков и музыкальной исполнительской культуры, в мотивации к самостоятельной творческой деятельности, решении педагогических задач, в развитии цепочки ребенок–педагог–родитель, в укреплении семейных ценностей путем решения общих творческих задач, отвечающих духовно-нравственному воспитанию молодежи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Колесникова Н.А. Военная песня в духовной жизни российского общества: дисс. на соискание ученой степени кандидата культурологии. М., 2002. 180 с.
2. История русской музыки. Т. 1. От древнейших времен до середины XIX века, сост. О. Левашева, Ю. Келдыш, А. Кандинский. М.: Музыка, 1980. 623 с.
3. Сохор А.Н. Русская советская песня. Ленинград: Советский композитор, 1959. 506 с.
4. Фролова О.Е. Военные песни Б.Ш. Окуджавы // Русская речь. 2005. № 3. С. 32.
5. Филиппова И.Н. О потерях при переводе военной песни (на примере текста «В землянке») // Военный поэтический текст как объект перевода: к 75-летию со дня победы в Великой отечественной войне: Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Москва, 27 апреля 2020 года. М.: Московский государственный областной университет, 2020. С. 29–34.
6. Малацай Л.В. Расширение творческих возможностей студентов в процессе аранжировок песен о военных событиях // Профессиональное и нравственное становление специалистов социокультурной сферы России: традиции, преемственность и перспективы развития: Сб. материалов Всероссийской научно-практической конференции, Орёл, 25 марта 2005 г. Орёл: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2005. С. 259–260.
7. Бочаров А.Г. Советская массовая песня. М.: Советский писатель, 1956. 216 с.
8. Рапацкая Л.А. Культурологический подход в музыкальном образовании: история и перспективы развития // Ценности и смыслы. 2016. № S6. С. 6–14.
9. Смирнова Н.И. Мастера советской песни. М., 1980.
10. Уколова Л.И. Педагогическое воздействие музыкальной среды как фактор творчества, духовного совершенствования, нравственных поисков, созданных представителями русской культуры // Педагогический научный журнал. 2022. № 3. С. 20–28.
11. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Московская консерватория, Институт психологии РАН, 2008. 592 с.
12. Павлищева О.П. Методика постановки голоса. М.–Л.: Музыка, 1964.

REFERENCES

1. Kolesnikova, N.A. (2002). Voennaya pesnya v dukhovnoi zhizni rossiiskogo obshchestva: diss. na soiskanie uchenoi stepeni kandidata kul'turologii. M. 180 p.
2. Istoriya russkoi muzyki. (1980). T. 1. Ot drevneishikh vremen do serediny XIX veka, sost. O. Levasheva, Yu. Keldysh, A. Kandinskii. M.: Muzyka. 623 p.
3. Sokhor, A.N. (1959). Russkaya sovetskaya pesnya. Leningrad: Sovetskii kompozitor. 506 p.
4. Frolova, O.E. (2005). Voennye pesni B.Sh. Okudzhavy. Russkaya rech', 3, 32 p.
5. Filippova, I.N. (2020). O poteryakh pri perevode voennoi pesni (na primere teksta «V zemlyanke»). In Voennyi poeticheskii tekst kak ob"ekt perevoda: k 75-letiyu so dnya pobedy v Velikoi otechestvennoi voine: Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, Moskva, 27 aprelya 2020 goda. M.: Moskovskii gosudarstvennyi oblastnoi universitet. Pp. 29–34.
6. Malatsai, L.V. (2005). Rasshirenie tvorcheskikh vozmozhnostei studentov v protsesse aranzhirovok pesen o voennykh sobytiyakh. In Professional'noe i nravstvennoe stanovlenie spetsialistov sotsiokul'turnoi sfery Rossii: traditsii, preemstvennost' i perspektivy razvitiya: Sb. materialov Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii,

Orel, 25 marta 2005 g. Orel: Orlovskii gosudarstvennyi institut iskusstv i kul'tury. Pp. 259–260.
7. Bocharov, A.G. (1956). Sovetskaya massovaya pesnya. M.: Sovetskii pisatel'. 216 p.
8. Rapatskaya, L.A. (2016). Kul'turologicheskii podkhod v muzykal'nom obrazovanii: istoriya i perspektivy razvitiya. Tsennosti i smysly, S6, Pp. 6–14.
9. Smirnova, N.I. (1980). Mastera sovetskoi pesni. M.
10. Ukolova, L.I. (2022). Pedagogicheskoe vozdeistvie muzykal'noi sredy kak faktor tvorchestva, dukhovnogo sovershenstvovaniya, nravstvennykh poiskov, sozdannykh predstavitelyami russkoi kul'tury. Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal, 3, Pp. 20–28.
11. Morozov, V.P. (2008). Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoi teorii i tekhniki. M.: Moskovskaya konservatoriya. Institut psikhologii RAN. 592 p.
12. Pavlishcheva, O.P. (1964). Metodika postanovki golosa. M.–L.: Muzyka.

Цянь Кунь
аспирант кафедры хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена»
Преподаватель вокального факультета
Чаньчуньский университет
e-mail: 409975246@qq.com

Qian Kun
postgraduate student of the choral conducting department
Herzen State Pedagogical University
Lecturer of the vocal faculty
Changchun University

ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА БУДУЩЕГО ВОКАЛИСТА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗАХ КИТАЯ

Аннотация. В статье описываются педагогические методики по развитию театрально-сценических навыков у будущих вокалистов в рамках образовательного процесса высших музыкальных учебных заведениях Китая. Основная идея, которой придерживаются китайские педагогии, зиждется на принципах психологической адаптации студентов во время актерской и вокальной практики. В данном контексте эмоционально-чувственная составляющая выступает ключевым элементов в формировании художественно-эстетической ориентации и развитии индивидуального исполнительского стиля.

Ключевые слова: вокал, певческое искусство, психология, психическая деятельность, обучение, вокальная педагогика, певческое искусство, китайская вокальная педагогика, высшее образование в Китае, исполнительская практика, методико-просветительская деятельность.

THEATRE AND STAGE TRAINING OF FUTURE VOCALISTS IN MUSIC UNIVERSITIES OF CHINA

Abstract. This article describes pedagogical approaches to the development of theatrical and stage skills in aspiring vocalists within the educational process of higher music institutions in China. The central idea upheld by Chinese educators is grounded in the principles of psychological adaptation of students during acting and vocal practice. In this context, the emotional and sensory component serves as a key element in shaping artistic and aesthetic orientation and in developing an individual performance style.

Keywords: vocals, singing art, psychology, mental activity, training, vocal pedagogy, singing art, Chinese vocal pedagogy, higher education in China, performance practice, methodological and educational activities.

Театральная подготовка будущих концертных исполнителей занимает особое положение в образовательной системе китайских ВУЗов. С психологической точки зрения, публичность, подразумеваемая сценическим действом, направлена на общение с большим количеством зрителей посредством художественно-эстетического представления. Наряду с вокально-техническим владением голосовым аппаратом в профессиональный арсенал певца входят выразительность танцевальных и жестикуляционных движений тела,

пластичность, эффектная мимика и техника речи, яркость костюмов и т. д., которые в итоге формируют индивидуальный имидж актера и певческих стиль.

Осознавая междисциплинарность вокально-сценического мастерства, граничащего с лицедейским искусством перевоплощения, педагогическая общественность старается интегрировать различные творческие области, а также применить своеобразные методики в обучающий процесс для развития театральных навыков студентов. Адаптированная модель обучения демонстрирует артистический талант и креативность учащихся посредством сценической деятельности. В выступлениях студентам необходимо демонстрировать не только свои вокальные данные, но и понимание и интерпретацию персонажей. Создавая свой собственный стиль пения и сценический образ, они получают возможность воплотить собственный творческие потенциал и улучшить академическую успеваемость.

Г. В. Кузнецова акцентируется на том факте, что педагогические эмпатия, художественная восприимчивость и артистизм в настоящее время оказываются единственными инструментами в подготовке будущих учителей музыки, а технологическая отсталость и недостаточная методологическая разработанность способов решения поставленной учебной задачи не компенсируются выше приведенными коммуникативными качествами профессорско-преподавательского состава [3, с. 4].

Так, в китайских образовательных заведениях больше времени уделяется технической стороне в вокальной подготовке учащихся, а сценическое мастерство остается на втором плане календарно-тематических планов. Исследователи Н. Г. Тагильцева и Чжан Тинтин подчеркиваю, что в певческом отношении успешное владение оперными ролями теряет свое репрезентативное качество при совмещении пения со сценическими движениями, танцами и актерской игрой. Общая физиологическая скованность и незнание азов актерской пластики приводят к вокально-техническим недочетам [10].

У Цзинь, сравнивая методологические подходы в музыкальных ВУЗах, отмечает широкое использование концертно-исполнительской практики в виде мастер-классов, фестивалей, творческих встреч, театральных гостиных, открытых занятий и другое в российских учебных заведениях, тогда как в Китае такие формы «пока еще не нашли своего развития и широкого применения» [8, с. 73]. Профессор Шэнь Сян предостерегает: «Не тратьте время исключительно на вокальные упражнения. Вы должны знать, что, если вы улучшите свои всесторонние достижения, ваш голос также станет лучше. Если у вас есть понимание, даже если вы пойдете в обход, это не будет слишком далеко» (Цит. по [13, с. 56]).

Однако в изучении азов национальной оперы, китайские студенты имеют полный доступ к целостному обучению сценическим искусствам. Воспитанные в традиции национального драматического театра, учащиеся проявляют в работе над европейской певческой школой привычные для их восприятия чрезмерную мимику, утрированную пластику, что оказывается неуместным для западных произведений. Включая в образовательный процесс фрагменты спектаклей Пекинской, Кантонской или Сычуаньской оперы с непосредственным участием приглашенных профессиональных актеров, педагоги демонстрируют полное погружение в процесс создания спектакля.

Одаренные ученики обладают природной способностью легко усваивать такие базовые навыки, необходимые для танцевальной практики и актерской игры и совершенствующиеся в процессе тренировок, как правильная осанка, контроль напряжения и расслабления мышц и суставов. В ходе обучения студенты развивают телесное чувство музыки и ритма, а также осваивают формы и движения, что позволяет им контролировать тело. Сущность исполнения представляет собой симбиоз

динамических и статических элементов, предполагающий развитое пространственное воображение. Оценка качества воспроизведения напрямую зависит от внешнего облика певца и его эмоционального понимания сценического процесса. Таким образом, усердные в традиционных формах искусства китайские студенты не всегда понимают поставленную перед ними педагогическую сверхзадачу сценического воплощения образа западного лирического героя. Здесь уместным представляется развитие предслышания и восприятия «интонационной содержательности музыкальных образов» [1, с. 86] и драматургии европейской оперы.

Формам интерпретации педагогических методик и выводам научных исследований в области адаптации театральной практики под вокальное мастерство посвящены публикации Гонг Яхонг, Мо Сяопин, Ван Чжэньци и т.д. В данных статьях поднимаются вопросы национализации европейского искусства в условиях китайского образовательного процесса и культурализации китайских студентов западными образцами академического творчества. Ма Хаожань считает важным «учет национальных требований» [4, с. 518] в эффективной подготовке будущих вокалистов.

Например, Ван Чжэньци подчеркивает значимость постижения не только вокального мастерства, но и совмещение его со сценической деятельностью, что позволяет ученикам лично переживать эмоции героев, понимать развитие сюжета и совершенствовать свое восприятие персонажа [12, с. 84]. Профессора Лян Болонг и Ли Юэ предлагают трехступенчатую систему работы над спектаклем: начальная работа, создание сценического образа и представление готового концерта. Чжоу Лин сосредотачивается на сочетании пения с декламацией древней китайской поэзии и игре на музыкальных инструментах. Также он отмечает важность студенческой этнографической практики в удаленные провинции Китая для понимания интерпретационных и технических качеств исполняемых произведений [17]. У Цзинь в своем диссертационном труде презентует фестиваль «Мир оперы», направленный на комплексное осмысление и представление вокальных театрально-сценических качеств современного исполнителя [8].

В итоге, изучая и применяя знания и навыки из различных областей искусства, учащиеся расширяют свой музыкальный кругозор, повышают общую грамотность, а, следовательно, получают возможность адаптироваться в будущей профессиональной сфере.

В китайских учебных заведениях театрально-сценическая подготовка зиждется на национальных традиционных формах актерского мастерства. Чжан Тинтин предлагает ученикам уникальную *методику сценического движения*, составленную на разработках режиссера, певца и новатора XX века в Пекинской опере Мэй Ланьфана. Исследователь выделяет одиннадцать основных жестов, которые способствуют выработке игрового навыка и дирижерского знака: «Най Хан (жест мечты), Мэн Ша (открытый веер), Чжи Фэн (жест согласия), Шуан Шуан (жест отказа), Юнь Шуан (закрытый веер) и т. д.» [9, с. 299]. Также преподаватель использует старинный *метод интонационной и тоновой декламации* по технологии «Гундоку» на фоне звучащей музыки, что позволяет эффективно проработать технику произношения текста в произведении.

Эмоция в вокальном исполнении занимает ключевую позицию. Пение, насыщенное положительными чувствами, способствует адекватному выражению содержания музыкального произведения. В отсутствие аффективной составляющей процесс пения теряет свою целесообразность. Переживание возникает на этапе, предшествующем формированию мелодии, и инициирует активные физиологические процессы, которые вовлекают певца в художественное творчество как на физиологическом, так и ментальном уровне.

В данном аспекте, *возбуждение, как психологический метод театральной педагогики*, по мнению китайского педагога Чжун Яньхуна, представляет собой инструмент, способствующий полной мобилизации нервной функции. Этот прием активизирует процессы, связанные с формированием условных рефлексов, что позволяет перенаправлять внимание от органов, которые не должны находиться в напряжении, к тем, что требуют активного участия для успешного вокального исполнения. В результате внимание сосредоточивается на губах, зубах, языке, маске и носовой полости. Это способствует непрерывному усилению исполнительского процесса [18, с. 129].

Ассоциативный метод театральной педагогики также представляет важный компонент певческого искусства. Исполнители нередко формируют яркие фантастические картины, которые активизируют когнитивные механизмы, тем самым обогащая художественные образы вокальных произведений и усиливая их эмоциональное влияние на слушателей. По утверждению профессора Цзоу Чанхай, эти представления не случайны, а имеют очень тесную связь с выражаемыми эмоциями [14, с. 20]. Слуховая ассоциация, в том числе, является доминирующей в области звучания, при которой исполнитель адаптируется и самокорректируется в предлагаемых акустических обстоятельствах. Визуальное же представление в музыке формируется на основе видимого жизненного опыта, что в свою очередь влияет на интерпретацию музыкального материала. «Художественное воображение в пении – это особая форма мышления, дающая человеку ощущение выхода за пределы действительности и способная усилить эмоциональную деятельность певца», – пишет профессор Чэнь Ибинь [19, с. 198].

Затрагивая глубинные психические механизмы игровых форм эстрадного представления, необходимо осветить тему сценического внимания как непрерывной параллели между подмостком и закулисьем. Непроизвольное бытовое любопытство должно уступить место произвольной сосредоточенности артиста на внутренних переживаниях образа, действиях партнеров по сцене, оркестровой аранжировке, собственном исполнении и т.д., где певец одновременно выступает в качестве творца художественного персонажа и сам является этим амплуа. «На каждом объекте актер сосредоточен и как актер-творец, и как актер-образ. Следовательно, субъектом сценического внимания является актер-творец и актер-образ» [2, с. 90].

Однако, не следует относиться безразлично к зрителям, которые могут достаточно эмоционально реагировать на действо. В данном случае, внешняя форма активной заинтересованности вокалиста сможет вовремя предупреждать о смене или корректировке в сценической подаче музыкального сочинения.

Метод ассоциации дыхания выступает значительным не только в формировании театрально-сценического поведения актера, но и позволяет совершенствовать вокально-технические навыки, что доказывает его универсальность и востребованность среди китайских педагогов. Чжан Хуэй данный подход отождествляет с психологической адаптацией учащихся, а также формированием индивидуальной вокальной подачи и художественным образом представляемого персонажа: «В пении вы можете обрести восприятие, только почувствовав контроль над дыханием, резонансом и эмоциями, а также анализируя и понимая на основе своих собственных чувств» [16, с. 82].

Исследователь певческого голоса Цзоу Чанхай считает, что респирация в процессе вокализации сравнима с восприятием аромата цветов. Автор подчеркивает необходимость следования естественным физиологическим и психологическим законам, утверждая, что «при пении и вдохе достаточно лишь минимального усилия» [14, с. 229]. Эта концепция различных методов регуляции, основанная на принципах естественности, пронизывает теорию регуляции и служит весомым аргументом в ее поддержку.

В процессе пения и вокализации позиция представления находится между чувством, восприятием и мышлением. Это переходная стадия между перцептивным и рациональным пониманием. Когда исполнитель испытывает трудности с познанием музыкального произведения, он может передать его через *«метод осознания и погружения в художественный образ»* [1, с. 89], предлагаемый Гуань Юэ. Данная способность является фундаментом музыкального воображения и основой певческой рефлексии.

Музыкальная фантазия представляет собой сложный психологический процесс, который до настоящего времени остается недостаточно исследованным и понятым. Она имеет глубокие связи с такими психическими функциями, как чувство, восприятие, ассоциация, мышление. Вместе с тем выразительные движения, которые постоянно и непроизвольно сопровождают эмоциональную жизнь певца, служат важным средством для актерского и художественно-исполнительского выражения различных переживаний, отображающих внутренние настроение. Данный аспект глубокого погружения в эмоциональный мир персонажа и психологического обоснования всех его действий составляет основу системы К. С. Станиславского и является ключевым элементом его «метода физических действий» [7, с. 69].

В педагогической практике широко применяются *метод пластического интонирования* по Веронике Коэн, а также аналогичный ему *метод пантомимического приспособления* [1, с. 88], практикуемый китайскими педагогами. Данные практики ориентированы на генерацию устойчивого аффективного резонанса и развитие эмоциональной памяти через повторение жестов и двигательную реализацию.

Для певческого искусства актуальным предстает *метод интонационной драматургии,* берущий начало в музыкально-интонационной природе, выступающий также одним из подходов в режиссуре и «принадлежащий конкретному человеку из плоти и крови» [5, с. 168]. По сути, являясь синтетическим способом совершенствования вокально-технических данных средствами театральной педагогики, он раскрывает внутренние воспроизводяще-слуховые ресурсы индивида через эмоциональную призму звучащей материи, где «музыкальная интонация – свернутое высказывание всего тела… она промысливается дыханием, связками, мимикой, жестами – целостным движением тела» [5, с. 170], – пишет В. В. Медушевский.

Метод этюдности, являющийся многофункциональным в театральной и певческой практиках и имеющий разностилистическую направленность диаметральных видов искусства, в силу своей синкретической природы способен одновременно решать несколько художественно-техническо-исполнительских задач. Корректно выстроенное и изложенное в вокально-сценическом упражнении педагогическое задание позволяет, с одной стороны, сконцентрировать действия ученика на достижение определенных положительных результатов, а с другой, расфокусировать его внимание на уровне психофизиологических процессов так, что намерение выполнения с позитивным результатом предложенного экзерсиса становится практически недостижимым. Такая постановка вопроса приводит восприятие студента (студентов, если задание выполняется группой) к неожиданным эмоциональным импульсам.

Однако, при детальном рассмотрении и педагогическом диагностировании происходящего действа становятся очевидными слабые и сильные стороны профессиональной подготовленности будущего певца (певцов) к концертно-театральной работе. Адекватная рефлексия самого обучающегося (обучающихся) способна не только корректировать собственные действия, но и вывести техническое владение навыками на более высокий уровень. «Чтобы певец добился исполнительского успеха, он должен обладать ярко выраженной индивидуальностью» [11, с. 65], – пишет Чжай Вэйли.

Профессор Чжоу Сяоянь для активизации эвристических функций в своей педагогической практике применяла *«метод ситуации-визуализации»* [6, с. 114], направленный на развитие у студентов активного воображения, представляющий различные картины и образы и согласующийся с принципами концепции К. С. Станиславского. Его суть заключается в овладении психологическим тонизированием нервной системы и умением быстрой переадресации внутренних чувств певца в создаваемый художественный образ. Такая система управления эмоциональными процессами, называемая также техника «сердце» [15, с. 67], связана с высокоуровневой нейронной активностью головного мозга. В связи с этим, такой подход может рассматриваться как форма позитивного отражения взаимодействия человеческого сознания на объективную реальность.

Чжоу Сяоянь утверждает, что суть пения заключается не в технических аспектах или методах, а способности передавать содержание и музыкальность сочинения. Она акцентирует на понимании этого постулата, создающего прочную художественную основу для исполнителя и позволяющего избежать излишней озабоченности техникой и вокальным голосом. Чрезмерное сосредоточение на этих аспектах может привести к контрпродуктивным результатам и вызвать нервоз. Важно понимать, что первоочередной задачей для певца становится анализ и исследование произведения с целью разработки уникальной эстетической подачи.

Индивидуальная вокальная подача, детали одежды и макияжа, пластика и эмоциональная жестикуляция и т. п. способны «оживить» сценический образ, сделать его объемным в плане понимания и осязаемым для зрителя, который «жаждет окунуться» в иллюзорный мир сценического творчества.

Таким образом, интегрированная модель обучения и поиск новых моделей и педагогических методов являются важными для повышения музыкальной грамотности и развития художественной одаренности студентов. Внедрение инновационных подходов, современных учебных программ и систем оценки способствуют интеграции вокального и актерского искусств, а также имеют значительное значение для профессионального формирования будущих музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуань Юэ, Цинь Чао, Цзя Цзифэнь. Средства театральной педагогики в приобщении начинающих китайских вокалистов к европейскому оперному искусству // Педагогическое образование в России. 2021. № 4. С. 84–91.
2. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М.: Просвещение, 1973. 320 с.
3. Кузнецова Г.В. Средства театральной педагогики в дирижерско-хоровой подготовке будущего учителя музыки: автореф. дисс. … канд. педагогических наук. Москва, 2005. 28 с.
4. Ма, Хаожань. Психолого-педагогические проблемы обучения вокалу китайских студентов // Pedagogical Journal. 2024. Вып. 14. С. 514–521.
5. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
6. Се Сянкэ. Психоэмоциональный фактор воспитания вокалиста в педагогической концепции Чжоу Сяоянь // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 12 (114). Ч. 3. С. 112–115.
7. Симонов В.П. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М.: Издательство академии наук СССР, 1962. 139 с.

8. У Цзинь. Совершенствование вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами инновационных творческих проектов в Китае: дисс. … канд. пед. наук. Санкт-Петербург, 2023. 193 с.
9. Чжан Тинтин, Тагильцева Н. Г. Национальные культурные традиции в музыкальном образовании студентов китайских университетов // Язык и культура. 2023. № 64. С. 292–303.
10. Чжан Тинтин, Тагильцева Н. Г. Сценическое мастерство в вокальной подготовке студентов педагогических вузов Китая // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы IX Международной научно-практической конференции. Казань: Казанский федеральный университет, 2020. С. 212–216.
11. Чжай Вэйли. Выбор вокального репертуара в интеграции исполнительских умений и личностных качеств обучающегося // THEORIA: педагогика, экономика, право. 2021. № 4 (5). С. 63–67.
12. Ван Чжэньци. О педагогических исследованиях и практике интеграции занятий вокалом и сценической деятельностью // Развитие образования и инновации. 2017. Вып. 4. Том 2. С. 83–85.
13. Ли, Ли. Сценическая практика и выступление студентов-вокалистов // Дом драмы. 2012. Вып. 11. С. 56.
14. Цзоу Чанхай. Психология вокального искусства. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2000. 493 с.
15. Цю Фэн. Краткая дискуссия о влиянии музыкальной психологии на вокальную музыку // Художественная оценка. 2013. Вып. 1. С. 67.
16. Чжан Хуэй. Краткий разговор о психологии вокальной музыки // Вестник науки и образования. 2014. № 16. С. 82.
17. Чжоу Лин. Исследование исполнительских форм, сочетающих занятия вокалом с комплексной художественной практикой // Культурология. 2020 Вып. 8. С. 82–83.
18. Чжун Яньхун. Воспитание и тренировка психологических качеств пения при обучении вокалу // Журнал Ганьнаньского педагогического университет. 2002. № 5. С. 128–129.
19. Чэнь Ибинь. Применение психологии вокального музыкального искусства в преподавании // Большая сцена. 2011. Вып. 9. С. 198–199.

REFERENCES

1. Guan' Juje, Cin' Chao, Czja Czifjen'. Sredstva teatral'noj pedagogiki v priobshhenii nachinajushhih kitajskih vokalistov k evropejskomu opernomu iskusstvu // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. 2021. № 4. Pp. 84–91.
2. Zahava B.E. Masterstvo aktera i rezhissera. M.: Prosveshhenie, 1973. 320 p.
3. Kuznecova G.V. Sredstva teatral'noj pedagogiki v dirizhersko-horovoj podgotovke budushhego uchitelja muzyki: avtoref. diss. … kand. pedagogicheskih nauk. Moskva, 2005. 28 p.
4. Ma, Haozhan'. Psihologo-pedagogicheskie problemy obuchenija vokalu kitajskih studentov // Pedagogical Journal. 2024. Vyp. 14. Pp. 514–521.
5. Medushevskij V.V. Intonacionnaja forma muzyki: Issledovanie. M.: Kompozitor, 1993. 262 p.
6. Se Sjankje. Psihojemocional'nyj faktor vospitanija vokalista v pedagogicheskoj koncepcii Chzhou Sjaojan' // Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal. 2021. № 12 (114). Ch. 3. Pp. 112–115.

7. Simonov V.P. Metod K. S. Stanislavskogo i fiziologija jemocij. M.: Izdatel'stvo akademii nauk SSSR, 1962. 139 p.
8. U Czin'. Sovershenstvovanie vokal'noj podgotovki budushhih opernyh pevcov sredstvami innovacionnyh tvorcheskih proektov v Kitae: diss. … kand. ped. nauk. Sankt-Peterburg, 2023. 193 p.
9. Chzhan Tintin, Tagil'ceva N. G. Nacional'nye kul'turnye tradicii v muzykal'nom obrazovanii studentov kitajskih universitetov // Jazyk i kul'tura. 2023. № 64. Pp. 292–303.
10. Chzhan Tintin, Tagil'ceva N. G. Scenicheskoe masterstvo v vokal'noj podgotovke studentov pedagogicheskih vuzov Kitaja // Iskusstvo i hudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodejstvija: materialy IX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Kazan': Kazanskij federal'nyj universitet, 2020. Pp. 212–216.
11. Chzhaj Vjejli. Vybor vokal'nogo repertuara v integracii ispolnitel'skih umenij i lichnostnyh kachestv obuchajushhegosja // THEORIA: pedagogika, jekonomika, pravo. 2021. № 4 (5). Pp. 63–67.
12. Van Chzhjen'ci. O pedagogicheskih issledovanijah i praktike integracii zanjatij vokalom i scenicheskoj dejatel'nost'ju // Razvitie obrazovanija i innovacii. 2017. Vyp. 4. Tom 2. Pp. 83–85.
13. Li, Li. Scenicheskaja praktika i vystuplenie studentov-vokalistov // Dom dramy. 2012. Vyp. 11. 56 p.
14. Czou Chanhaj. Psihologija vokal'nogo iskusstva. Pekin: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2000. 493 p.
15. Cju Fjen. Kratkaja diskussija o vlijanii muzykal'noj psihologii na vokal'nuju muzyku // Hudozhestvennaja ocenka. 2013. Vyp. 1. 67 p.
16. Chzhan Hujej. Kratkij razgovor o psihologii vokal'noj muzyki // Vestnik nauki i obrazovanija. 2014. № 16. 82 p.
17. Chzhou Lin. Issledovanie ispolnitel'skih form, sochetajushhih zanjatija vokalom s kompleksnoj hudozhestvennoj praktikoj // Kul'turologija. 2020 Vyp. 8. Pp. 82–83.
18. Chzhun Jan'hun. Vospitanie i trenirovka psihologicheskih kachestv penija pri obuchenii vokalu // Zhurnal Gan'nan'skogo pedagogicheskogo universitet. 2002. № 5. Pp. 128–129.
19. Chjen' Ibin'. Primenenie psihologii vokal'nogo muzykal'nogo iskusstva v prepodavanii // Bol'shaja scena. 2011. Vyp. 9. Pp. 198–199.

Бай Лу
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: st097697@student.spbu.ru

Bai Lu
graduate student
Herzen State Padagogical University

КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ

Аннотация. В статье проводится анализ применения принципов российской "развивающей педагогики" в музыкальном образовании Китая. Основное внимание уделено теоретическим основам этих принципов, текущему состоянию музыкального образования Китая и возможности адаптации модели "развивающей педагогики" к его специфике. Методология исследования включает сравнительный анализ образовательных систем, анализ литературных источников и кейс-исследование внедрения интерактивных методов обучения в Шанхайской консерватории. Структура статьи включает: введение в теоретические основы развивающего обучения, анализ современного состояния музыкального образования в Китае, характеристику российского опыта и его влияния на китайскую систему, а также рекомендации по внедрению. В результате предложена локализованная модель, которая учитывает культурные и образовательные особенности Китая, способствует развитию творческих способностей студентов, интеграции междисциплинарного подхода и формированию комплексных навыков. Новизна исследования заключается в сочетании успешного опыта России с уникальными особенностями китайской системы образования, что открывает новые перспективы для реформ музыкального образования Китая.

Ключевые слова: развивающая педагогика, музыкальное образование Китая, теоретические основы, адаптивная модель, междисциплинарный подход, развитие творчества, образовательные реформы.

CONCEPTS OF DEVELOPMENTAL EDUCATION PRINCIPLES IN MODERN MUSIC EDUCATION IN CHINA

Abstract. This article analyzes the application of the principles of Russian "developing pedagogy" in Chinese music education. The focus is on the theoretical foundations of these principles, the current state of Chinese music education, and the possibilities of adapting the "developing pedagogy" model to its specific context. The research methodology includes a comparative analysis of educational systems, a review of literature sources, and a case study on the implementation of interactive teaching methods at the Shanghai Conservatory of Music. The structure of the article includes: an introduction to the theoretical foundations of developing pedagogy, an analysis of the current state of music education in China, a characterization of Russian experience and its influence on the Chinese system, as well as recommendations for implementation. As a result, a localized model is proposed that takes into account the cultural and educational specifics of China, promotes the development of students' creative abilities, integrates interdisciplinary approaches, and fosters comprehensive skills. The novelty of the research lies in combining Russia's successful experience with the unique features of the Chinese education system, opening new perspectives for reforms in Chinese music education.

Keywords: developing pedagogy, Chinese music education, theoretical foundations, adaptive model, interdisciplinary approach, creative development, educational reforms.

Основные концепции и теоретическая база развивающего образования

Развивающее обучение представляет собой образовательную теорию, сосредоточенную на развитии потенциала учащихся. Ее цель заключается в содействии всестороннему и долгосрочному развитию студентов посредством обучения, а не только в передаче знаний. Ключевым понятием этой теории является концепция «зоны ближайшего развития» (ЗБР), предложенная Л.С. Выготским. Как отмечает Выготский [1, с. 84], существует два уровня обучаемости учащихся: первый — это актуальный уровень, то есть задания, которые ученик может выполнять самостоятельно; второй — потенциальный уровень, то есть задания, которые ученик способен выполнить при поддержке учителя или более опытного товарища. «Зона ближайшего развития» является мостом между этими уровнями, подчеркивая важность руководства и сотрудничества для раскрытия потенциала учащихся.

Теория Выготского также особенно акцентирует ключевую роль социального взаимодействия в процессе обучения. Согласно мнению Бодровой и Леонг [3, p. 54–67], обучение — это не только когнитивный процесс, но и социальный процесс, реализуемый через взаимодействие с другими людьми. В музыкальном образовании ансамблевые занятия предоставляют студентам возможность преодолевать технические трудности и повышать выразительность исполнения благодаря сотрудничеству. Такой подход к обучению, основанный на взаимодействии, способствует не только развитию музыкальных навыков, но и формированию командного духа и навыков социального общения.

Для исследования применения теории «зоны ближайшего развития» в музыкальном образовании в настоящей работе использованы следующие методы. Во-первых, был проведен системный обзор классических теорий и современных исследований, связанных с «развивающим обучением», с особым вниманием к их адаптации в межкультурном контексте. Во-вторых, проведен сравнительный анализ систем музыкального образования России и Китая с целью выявления различий и общих черт в подходах к развитию творческих способностей и художественной выразительности студентов. Наконец, рассмотрен пример курса «Основы композиции и исполнения» в Шанхайской консерватории музыки, в котором анализируются конкретные результаты применения интерактивного обучения и динамической оценки. В статье также использован конкретный пример из работы Чжан Тинтин [4, с. 27–29], демонстрирующий практическое применение теории «зоны ближайшего развития» в музыкальном образовании Китая.

Анализ существующих исследований показал, что теория «зоны ближайшего развития» эффективно решает проблемы китайского музыкального образования, связанные с сочетанием традиций и инноваций. Например, в обучении игре на гуцинь преподаватели сначала предлагают студентам имитировать классические произведения, а затем направляют их на создание индивидуальных импровизаций. Такой подход соответствует традиционному китайскому принципу «обучения в соответствии с индивидуальными особенностями» и гармонирует с акцентом теории «зоны ближайшего развития» на раскрытии потенциала учащихся.

Теоретическое значение и практическое применение динамической оценки в рамках развивающего обучения подробно обсуждается в работах Давыдова и Бодровой [2, с. 112–125]. Традиционные методы оценки в музыкальном образовании зачастую сосредоточены на итоговом выступлении учащихся, в то время как динамическая оценка акцентирует

внимание на процессе развития — постепенном освоении навыков в ходе обучения. Исследования российских ученых Давыдова и Бодровой показали, что динамическая оценка позволяет более точно фиксировать прогресс учащихся и предоставлять преподавателям более эффективную обратную связь. Применение этой теории в китайском музыкальном образовании дает учителям возможность разрабатывать более гибкие системы оценки курса.

Таким образом, теория «зоны ближайшего развития» представляет собой прочную теоретическую основу для применения развивающего обучения в музыкальной педагогике. Эта теория способствует развитию индивидуальной выразительности и творческих способностей студентов, обеспечивая научную базу для интеграции современных методов преподавания в традиционное музыкальное образование. Это важное направление для модернизации и инноваций в современном китайском музыкальном образовании.

Текущее состояние и потребности в развитии музыкального образования в Китае

Музыкальное образование Китая имеет долгую историю и традиционно находилось под влиянием культуры «ритуала и музыки» («礼乐文化»). Согласно исследованию Хуан Сянпэна [6, с. 203–212], истоки современного музыкального образования можно проследить до начала XX века, особенно в период конца династии Цин и эпохи Китайской Республики, когда западные идеи музыкального образования постепенно проникали в Китай, заложив основу для систематического музыкального обучения. После основания КНР, особенно с началом политики реформ и открытости, музыкальное образование стало быстро развиваться, формируя уникальную систему высшего музыкального образования с китайской спецификой.

Современная система музыкального образования Китая включает два уровня: базовое и высшее образование. На этапе базового образования музыкальные курсы нацелены на распространение знаний о музыке, включая теорию музыки, хоровое пение и инструментальное исполнение. Однако структура курсов остается фиксированной, что ограничивает их инновационность. В высшем образовании большее внимание уделяется таким профессиональным направлениям, как музыкальное исполнение, композиция и музыкальная теория. Основная цель заключается в подготовке специалистов, соответствующих требованиям общества. Согласно исследованию Чжао Сяошэна [8, с. 67–75], в таких вузах, как Центральная консерватория музыки и Шанхайская консерватория музыки, была создана полная система дисциплин, которая способствовала подготовке большого количества выдающихся музыкальных специалистов как для Китая, так и для международной арены.

На примере Шанхайской консерватории музыки можно отметить, что реформы учебных курсов способствовали повышению качества преподавания. В отчете о качестве бакалаврского образования Шанхайской консерватории музыки за 2022–2023 учебный год [5] отмечается, что в учебный процесс были внедрены проектное обучение и междисциплинарные подходы. Курс «Основы композиции и исполнения» включал в себя этапы группового творчества, динамической оценки и презентации работ, что способствовало объединению традиционных музыкальных стилей с современными идеями композиции. Согласно отчету, 88% студентов отметили, что проектное обучение улучшило их понимание процесса музыкального творчества, а 82% заявили, что обратная связь, полученная через динамическую оценку, была более целенаправленной. Кроме того, консерватория активно использовала цифровые технологии для разработки курсов, включая создание системы моделирования игры на гуцинь с использованием VR-технологий, что помогло студентам более эффективно осваивать технику игры и создавать индивидуальные музыкальные произведения [7, с. 15–19]. Шанхайская консерватория

также усилила международное сотрудничество, проводя совместные мастер-классы и обмен студентами с российскими музыкальными вузами, заимствуя передовые педагогические методы для улучшения структуры собственных курсов.

Тем не менее современное музыкальное образование сталкивается с рядом проблем. Традиционные методы обучения чрезмерно акцентированы на технической подготовке и недостаточно ориентированы на развитие творческих способностей и индивидуальности студентов. Учебные программы остаются односторонними, не хватает междисциплинарной интеграции. Система оценки все ещё сосредоточена на конечных результатах, игнорируя процесс роста и прогресса студентов в ходе обучения.

Влияние и адаптация принципов развивающего образования в России

Принципы «развивающего обучения» в России берут начало в образовательных реформах начала XX века и особенно опираются на социокультурную теорию Л.С. Выготского. Эти идеи постепенно развивались и широко применялись в различных сферах педагогики. Выготский подчеркивал, что благодаря социальному взаимодействию и руководству преподавателя учащиеся способны преодолевать задачи, которые они не могли бы решить самостоятельно. Ключевая концепция «зоны ближайшего развития» (ЗБР) заключается в стимулировании когнитивного развития через сотрудничество и взаимодействие. В музыкальном образовании это понятие было дополнительно развито в практике персонализированного обучения и интерактивного преподавания. Российская система музыкального образования глубоко интегрировала эти идеи, делая акцент на развитии творческих способностей студентов через выполнение сложных задач и эмоциональное самовыражение.

Одним из успехов российской музыкальной педагогики является внимание к начальному этапу музыкального образования, особенно к технической подготовке. Согласно отчету Института высшего образования России за 2022 год, на этапе бакалавриата более 65% учебных дисциплин в российских музыкальных вузах посвящено развитию технических навыков, таких как основы инструментального исполнительства, анализ нотных текстов и базовые навыки композиции. Эта систематическая техническая подготовка создает прочную основу для последующего развития творческих способностей студентов. В Московской и Санкт-Петербургской консерваториях студенты бакалавриата обязаны участвовать как минимум в двух коллективных выступлениях в течение учебного года. Эти мероприятия не только способствуют развитию исполнительских навыков, но и укрепляют сотрудничество и эмоциональное взаимодействие между студентами.

Роль преподавателя в российской системе музыкального образования является ключевой. Помимо передачи знаний, преподаватель выполняет функции наставника, направляя развитие когнитивных способностей и эмоционального самовыражения учащихся. На курсе композиции в Московской консерватории преподаватели часто требуют от студентов представлять незавершенные музыкальные фрагменты для обсуждения в группе. Такой метод включает динамическую обратную связь и вопросы вызова, например: «Как эта мелодия соотносится с общей темой произведения?». Через такие взаимодействия студенты под руководством преподавателя пробуют новые подходы к творчеству. В отчете об оценке качества преподавания за 2021 год анализируются ключевые показатели эффективности курса композиции [9], согласно которому 82% студентов российских музыкальных вузов отметили значительное улучшение своих навыков композиции и музыкальной выразительности благодаря динамической обратной связи.

Еще одной особенностью российского музыкального образования является акцент на коллективное обучение. Например, в Московской консерватории участие в курсах камерной музыки и крупного симфонического оркестра является обязательным. На

репетициях преподаватели помогают студентам координировать громкость, ритм и эмоциональное выражение, добиваясь гармоничного звучания инструментов. Благодаря коллективному исполнению студенты не только совершенствуют свои исполнительские навыки, но и учатся воспринимать музыку как целостное произведение искусства. Согласно исследованию Санкт-Петербургской консерватории за 2020 год [10], 90% студентов отметили, что коллективные занятия способствуют развитию их навыков сотрудничества и целостного восприятия музыки.

Российская система музыкального образования удачно сочетает сохранение традиций и внедрение инноваций. Многие музыкальные вузы включают в свои программы курсы по современной музыкальной композиции и междисциплинарным направлениям, например, по созданию электронной музыки и экспериментальному музыкальному исполнению. Эти курсы поощряют студентов исследовать собственный язык творчества на пересечении классической и современной музыкальной культуры. Исследование Национального центра музыкального образования России за 2022 год подчеркивает значимость междисциплинарных курсов и их соответствие требованиям индустрии [12].

Сравнение российской и китайской систем музыкального образования выявляет существенные различия, основные из которых заключаются в следующем:

Приоритет технических навыков и художественного самовыражения. Российская система делает акцент на синхронном развитии техники и художественного самовыражения, студенты активно участвуют в творческих и исполнительских практиках. В Китае, напротив, основное внимание уделяется детальной проработке технических навыков, особенно в игре на традиционных инструментах, таких как гучжэн и эрху.

Содержание курсов и развитие инноваций. В российских музыкальных вузах активно разрабатываются междисциплинарные курсы, такие как электронная музыка и экспериментальные направления. В Китае доля инновационных курсов остается низкой, а традиционные программы доминируют.

Коллективное и индивидуальное обучение. Коллективное обучение является основой российской системы: ансамбли и групповые проекты способствуют развитию навыков сотрудничества. В Китае больше внимания уделяется индивидуальному обучению, особенно в сольных выступлениях и демонстрации личных умений.

Культурное наследие в образовании. Китайская система подчеркивает культурную преемственность, делая традиционную культуру и музыку центральными элементами обучения. Российская система, сохраняя классические традиции, акцентирует внимание на их интеграции с современной музыкальной практикой.

Оценочные системы. В России основное внимание уделяется процессуальной оценке, где через динамическую обратную связь учитывается прогресс студентов. В Китае оценка ориентирована на результаты, в основном выраженные в экзаменационных баллах или конкурсных достижениях.

Несмотря на различия, обе системы имеют общие цели, такие как подготовка высококвалифицированных специалистов с технической базой и художественной выразительностью [14, с. 45–50].

Применение принципов развивающего образования в музыкальном образовании Китая

Для проверки адаптации принципов «развивающего обучения» в музыкальном образовании Китая было проведено педагогическое исследование на базе Шанхайской консерватории музыки. Дизайн эксперимента был вдохновлен исследованиями Чжан Тинтин [15, с. 27–29]. Основное внимание эксперимента уделялось изучению влияния интерактивного обучения, проектного подхода и методов динамической оценки на

развитие креативного мышления, навыков командной работы и способности студентов интегрировать традиционную и современную музыку.

В эксперименте приняли участие 30 студентов второго курса бакалавриата музыкального факультета Шанхайской консерватории, которые были разделены на экспериментальную (15 человек) и контрольную группы (15 человек). Экспериментальная группа обучалась с использованием инновационных методов, основанных на принципах «развивающего обучения», включая интерактивное обучение, проектный подход и динамическую оценку. Контрольная группа придерживалась традиционной лекционно-семинарской модели, ориентированной на руководство преподавателя и самостоятельное обучение студентов. Эксперимент был организован вокруг курса «Создание и интерпретация традиционной и современной музыки», который длился четыре недели. Цель курса заключалась в развитии художественного творчества, навыков командной работы и понимания интеграции традиционной и современной музыки. Для усиления применения принципов «развивающего обучения» в учебный процесс были включены индивидуальные консультации, дифференцированные задания и элементы самостоятельного выбора.

Неделя	Тема курса	Цели обучения	Учебные мероприятия
1-я	Концепция музыкального творчества	Освоение методов интеграции традиционной и современной музыки, развитие инновационного мышления	Групповой анализ классических произведений (например, «Жасмин»), разработка адаптационных проектов с индивидуальным сопровождением преподавателя
2-я	Создание и применение музыкальных элементов	Улучшение проектных решений через групповое обсуждение и обратную связь от преподавателя. Постепенное усложнение заданий	Студенты добавляют современные гармонии и ритмы, получают динамическую обратную связь и индивидуальные рекомендации
3-я	Ансамблевое исполнение и оптимизация проекта	Совершенствование навыков сотрудничества и целостности произведения, углубление культурного восприятия	Групповые ансамблевые репетиции, обсуждение художественных и культурных аспектов произведений под руководством преподавателя
4-я	Презентация и рефлексия	Развитие навыков художественного выражения и	Групповая презентация с объяснением

		рефлексии, завершение проекта	концепций, рефлексия по поводу значимости культурных элементов и индивидуального стиля

Таблица 1. Дизайн курса «Создание и интерпретация традиционной и современной музыки» в Шанхайской консерватории

Сбор данных включал количественные и качественные методы. Количественные данные собирались с помощью анкет, динамической оценки и итоговых баллов за проекты, а качественные — через отзывы студентов, наблюдения преподавателей и интервью. Анализ данных показал, что студенты экспериментальной группы демонстрировали более высокий уровень креативного мышления, навыков командной работы и качества произведений по сравнению с контрольной группой.

Группа	Средний балл за креативное мышление	Средний балл за навыки командной работы	Средний итоговый балл за проект
Экспериментальная	8.7	9.2	85
Контрольная	6.4	7.0	72

Таблица 2. Сравнение результатов оценки обучения экспериментальной и контрольной групп

По отзывам студентов, 92% участников экспериментальной группы отметили, что групповое обсуждение значительно улучшило их навыки сотрудничества, 88% сообщили, что динамическая оценка помогла вовремя выявить и исправить недостатки в творческом процессе, а 78% указали на заметное развитие их художественного мышления. В контрольной группе студенты подчеркнули преимущественно улучшение технических навыков, но отметили недостаток целостности и новизны в своих проектах.

На основе результатов данного эксперимента, а также анализа кейсового исследования Li [16] по практике Шанхайской консерватории можно утверждать, что принципы «развивающего обучения» имеют высокую степень адаптации и эффективности в образовательной практике Шанхайской консерватории. Использование интерактивного обучения и проектного подхода способствовало значительному улучшению креативного мышления и навыков командной работы студентов. Динамическая оценка обеспечила своевременную обратную связь, что позволило повысить качество проектов. Включение индивидуального подхода и дифференцированных заданий усилило применение концепции «зоны ближайшего развития». Применение этих методов также позволило успешно интегрировать традиционную и современную музыку, стимулируя инновационные подходы к адаптации классических произведений.

Исследование показало, что принципы «развивающего обучения» эффективны для решения проблем интеграции традиционных и инновационных подходов в музыкальном образовании Китая. Эти принципы предоставляют научную основу для развития индивидуального самовыражения и художественного творчества студентов. Новизна исследования заключается в сочетании опыта российской педагогики с китайскими культурными особенностями, что позволило разработать локализованную

образовательную модель и расширить перспективы межкультурных исследований. Практическая значимость исследования заключается в предоставлении более гибких и эффективных инструментов для преподавания музыки, что может стать основой для реформирования музыкальных программ и систем оценки в Китае.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Мышление и речь [Thought and Language]. — М.: Лабиринт, 1934. — С. 84–96.
2. Давыдов В.В., Бодрова Е.Е. Развивающее обучение: теоретические основы и методы. — М.: Педагогика, 1995. — С. 112–125.
3. Bodrova E., Leong D.J. Tools of the Mind: The Vygotskian Approach to Early Childhood Education. — Upper Saddle River, NJ: Merrill/Prentice Hall, 2007. — Pp. 54–67.
4. Undergraduate Teaching Quality Report of Shanghai Conservatory of Music for 2022–2023 Academic Year [Электронный ресурс].URL:https://jwc.shcmusic.edu.cn/2023/1204/c575a49716/page.htm
5. History of Music Education in China. — 2001. — С. 203–212.
6. Undergraduate Teaching Quality Report of Shanghai Conservatory of Music for 2022–2023 Academic Year. — 2023. — С. 15–19.
7. Higher Music Education Studies. —2016. — С. 67–75.
8. Russian National Music Education Evaluation Report. Teaching Effectiveness in Music Composition Programs. — Russian National Research Center for Music Education, 2021.
9. Russian Institute for Higher Education Studies. Annual Report on Music Education Development in Russia. — Moscow: Ministry of Education and Science, 2022.
10. St. Petersburg Conservatory Internal Survey. Collaborative Learning in Ensemble Performance. — 2020. — Available upon request via the conservatory’s academic office.
11. Russian National Center for Music Education Studies. Interdisciplinary Curricula and Industry Readiness in Music Education. — Ministry of Education and Science, 2022.
12. Vygotsky L.S. Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes. — Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978. — Pp. 79–91.
13. Российский государственный институт исследования высшего образования. Доклад о состоянии музыкального образования в России в 2022 году [Report on the State of Music Education in Russia in 2022]. — Москва: РГИИВО, 2022. — С. 45–50.
14. Санкт-Петербургская консерватория. Роль коллективного обучения в развитии музыкальных навыков студентов: исследовательский отчет [The Role of Collective Learning in Developing Students' Musical Skills: A Research Report]. — Санкт-Петербург, 2020. — С. 12–17.
15. Vygotsky's Theory of the Zone of Proximal Development and Its Application in Music Education — 2018. — №3. — С. 25–33.
16. Li H. Integrating developmental education principles into Chinese music education: A case study of Shanghai Conservatory of Music // International Journal of Music Education. — 2019.

REFERENCES

1. Vygotskij L.S. Myshlenie i rech' [Thought and Language]. — M.: Labirint, 1934. — Pp. 84–96.
2. Davydov V.V., Bodrova E.E. Razvivajushhee obuchenie: teoreticheskie osnovy i metody. — M.: Pedagogika, 1995. — Pp. 112–125.

3. Bodrova E., Leong D.J. Tools of the Mind: The Vygotskian Approach to Early Childhood Education. — Upper Saddle River, NJ: Merrill/Prentice Hall, 2007. — Pp. 54–67.
4. Undergraduate Teaching Quality Report of Shanghai Conservatory of Music for 2022–2023 Academic Year [Jelektronnyj resurs].URL:https://jwc.shcmusic.edu.cn/2023/1204/c575a49716/page.htm
5. History of Music Education in China. — 2001. — Pp. 203–212.
6. Undergraduate Teaching Quality Report of Shanghai Conservatory of Music for 2022–2023 Academic Year. — 2023. — Pp. 15–19.
7. Higher Music Education Studies. —2016. — Pp. 67–75.
8. Russian National Music Education Evaluation Report. Teaching Effectiveness in Music Composition Programs. — Russian National Research Center for Music Education, 2021.
9. Russian Institute for Higher Education Studies. Annual Report on Music Education Development in Russia. — Moscow: Ministry of Education and Science, 2022.
10. St. Petersburg Conservatory Internal Survey. Collaborative Learning in Ensemble Performance. — 2020. — Available upon request via the conservatory's academic office.
11. Russian National Center for Music Education Studies. Interdisciplinary Curricula and Industry Readiness in Music Education. — Ministry of Education and Science, 2022.
12. Vygotsky L.S. Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes. — Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978. — Pp. 79–91.
13. Rossijskij gosudarstvennyj institut issledovanija vysshego obrazovanija. Doklad o sostojanii muzykal'nogo obrazovanija v Rossii v 2022 godu [Report on the State of Music Education in Russia in 2022]. — Moskva: RGIIVO, 2022. — Pp. 45–50.
14. Sankt-Peterburgskaja konservatorija. Rol' kollektivnogo obuchenija v razvitii muzykal'nyh navykov studentov: issledovatel'skij otchet [The Role of Collective Learning in Developing Students' Musical Skills: A Research Report]. — Sankt-Peterburg, 2020. — Pp. 12–17.
15. Vygotsky's Theory of the Zone of Proximal Development and Its Application in Music Education — 2018. — №3. — Pp. 25–33.
16. Li H. Integrating developmental education principles into Chinese music education: A case study of Shanghai Conservatory of Music // International Journal of Music Education. — 2019.

Панова Наталья Геннадьевна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: panovang@mgpu.ru

Panova Natalia G.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Department of Socio-Cultural Activities and Performing Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ В ВУЗЕ КАК ФАКТОР СПЛОЧЕНИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ И СТУДЕНТОВ

Аннотация. В статье анализируется проблема внеаудиторного взаимодействия преподавателей и студентов, в частности рассматривается влияние социально-культурных мероприятий в вузе на качество этого взаимодействия и сплочение участников образовательного процесса. Автор обозначает условия продуктивного общения педагога и составляющие его коммуникативной компетентности. Анализирует исследования, доказывающие актуальность заявленной проблемы и необходимость управления внеаудиторным общением преподавателей и студентов, а также изучающие различные формы такого взаимодействия. Отмечается особая роль досуговых мероприятий, в том числе творческих показов, в сплочении преподавателей и студентов. В качестве примера описываются мероприятия департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств института культуры и искусств «Московского городского педагогического университета» – праздник «День вузовского преподавателя» и театрализованное представление «До свидания, девочки!», которые оказали особое воздействие на положительную атмосферу в коллективе.

Ключевые слова: социально-культурная деятельность, досуг, мероприятия, вуз, взаимодействие, общение, преподаватель, студенты.

SOCIAL AND CULTURAL EVENTS IN THE UNIVERSITY AS A FACTOR IN UNITING TEACHERS AND STUDENTS

Abstract. The article analyzes the problem of extracurricular interaction between teachers and students, in particular, the influence of socio-cultural events in the university on the quality of this interaction and the unity of participants in the educational process is considered. The author identifies the conditions for productive communication of the teacher and the components of his communicative competence. Analyzes studies proving the relevance of the stated problem and the need to manage extracurricular communication between teachers and students, as well as studying various forms of such interaction. The special role of leisure activities, including creative shows, in uniting teachers and students is noted. As an example, the events of the Department of Social and Cultural Activities and Performing Arts of the Institute of Culture and Arts of the Moscow City Pedagogical University are described - the holiday "Day of the University Teacher" and the theatrical performance "Goodbye, Girls!", which had a special impact on the positive atmosphere in the team.

Keywords: social and cultural activities, leisure, events, university, interaction, communication, teacher, students.

Качество взаимоотношений преподавателей и студентов является важным аспектом в профессиональной подготовке специалистов любого профиля. Не случайно проблеме педагогического общения посвящено значительное количество работ, в которых поднимаются вопросы педагогической этики и такта, стилей и барьеров общения, продуктивного взаимодействия, коммуникативной компетентности педагога и другие.

В области психологии общение рассматривается как процесс, в котором участвуют два или более человека. В ходе этого взаимодействия происходит обмен информацией, действиями и эмоциями. Это также можно воспринимать как связь между людьми, в результате которой устанавливается психологический контакт, осуществляется обмен информацией, взаимное влияние, сопереживание и понимание. Данные определения свидетельствуют о том, что общение преподавателей и студентов не должно ограничиваться обменом информацией, не меньшую, а иногда и большую роль играют интерактивная и перцептивная функции, психологические стороны взаимодействия. Отсюда и специфика педагогического общения, связанная с необходимостью в первую очередь создать в учебном коллективе благоприятный психологический климат, без которого невозможно эффективное решение учебно-воспитательных задач.

Для продуктивного обмена информацией важно уметь ясно и четко выражать мысли, анализировать высказываемые суждения, делать выводы, высказывать и аргументировать свои предложения. К навыкам эффективного взаимодействия можно отнести умение «читать» собеседника, активно слушать и понимать его, а также осознавать, в каком направлении движется разговор. Важно также уметь адаптироваться к эмоциональному состоянию другого человека. Для успешной организации общения необходимы способности убеждать, вдохновлять, мотивировать и внушать. Также важно четко формулировать свои требования, делать конструктивные комментарии, уметь общаться в условиях конфликта и контролировать свои эмоции [1].

Коммуникативная компетентность педагога (от лат. *competens* – соответствующий, способный) охватывает следующие аспекты: понимание и восприятие личности и эмоционального состояния человека; знание психологии общения, норм и принципов, которые помогают выстраивать конструктивное взаимодействие в разных ситуациях; умение находить общий язык как с отдельными людьми, так и с группами; владение речевой техникой и умениями ведения дискуссий; владение навыками воздействия на людей, убедительной речи, разрешения конфликтов; умение управлять своим эмоциональным состоянием в процессе общения; актерское мастерство и другие соответствующие навыки. Условиями продуктивного общения преподавателей и студентов являются: уважение к личности и учитывание потребностей и интересов обучающихся; заинтересованность в самом процессе общения и владение навыками активного слушания; проявление терпимости к недостаткам и умение избегать оценочных суждений и советов; способность поставить себя на место студента и посмотреть на мир его глазами. Наивысшие достижения в общении наблюдаются у людей с высокой эмпатией, что является важным качеством для профессиональной деятельности педагога.

В работе М.Л. Курьян и Е.А. Ворониной анализируются результаты исследования, которое посвящено проблеме внеаудиторного взаимодействия студентов и преподавателей и определении специфики восприятия такого взаимодействия [4]. Исследование проводилось среди педагогов и студентов Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» в Нижнем Новгороде. Результаты диагностики показали, что в настоящее время проблема нехватки общения между профессорско-преподавательским составом и студентами остается актуальной. И студенты ожидают, что педагог будет открыт для общения вне учебных занятий, будет демонстрировать активное слушание и проявлять интерес к своим обучаемым.

Авторы статьи отмечают, что при выявленной потребности во внеаудиторном общении в научных кругах заметна некоторая критика в адрес увлеченности темой углубления общения между преподавателями и обучающимися, так как вероятно, что студенты ищут дополнительные контакты с преподавателями с целями произвести благоприятное впечатление, улучшить собственную оценку, а не из-за истинного интереса к личностному взаимодействию. Кроме того, в последнее время появились и объективные факторы сокращения времени, проводимого студентами непосредственно в вузе, связанные с уменьшением аудиторной нагрузки и развитием дистанционных технологий. Аналогично и преподаватели вследствие большой нагрузки, а также проблем сохранения определенных границ и дистанции при общении и дополнительной ответственности за его содержание могут быть не заинтересованы в дополнительном взаимодействии со студентами.

Проведенное анкетирование среди студентов и педагогов выявило повышенный интерес обеих сторон к неформальному общению за пределами аудиторий относительно средних показателей. Однако наиболее популярными оказались те методы коммуникации, которые характеризуются минимальной дополнительной нагрузкой по времени и усилиям, органично вписываясь в учебный процесс: беседы о непрофессиональных интересах студентов; неформальные (по сути случайные) непродолжительные встречи с преподавателями вне занятий; общение по электронной почте для решения возникших вопросов, связанных с обучением.

Наиболее редким типом взаимодействия как для преподавателей, так и для студентов было названо участие в различных видах внеаудиторных мероприятий. Также отмечается, что многие педагоги обладают ограниченным опытом в создании и управлении студенческими клубами и группами по интересам. Таким образом, можно утверждать, что практика организованного внеаудиторного общения остается скорее исключением, чем правилом, несмотря на явную необходимость в подобных формах взаимодействия.

В исследовании В.В. Мороз и Н.С. Сахаровой, посвященному развитию креативности студентов в процессе взаимодействия преподавателей и студентов, определены факторы успешного развития креативности. В том числе говорится о необходимости креативно-ценностного взаимодействия преподавателя и студента, создания благоприятной среды для развития креативности. Отмечается, что студенческая продуктивность значительно повышается при наличии поддержки со стороны преподавателей, получении студентами интересных, но достаточно сложных заданий, а также предоставлении свободы в принятии решений. Важно, чтобы у студентов было достаточно времени и ресурсов для выполнения заданий. Кроме того, студенты должны ощущать, что преподаватель заинтересован в них не только как в осваивающих определенную дисциплину, но и как в личностях [5]. Добавим, что всё это можно реализовать именно при подготовке различных досуговых мероприятий.

Способности к творчеству, которые проявляются в умении оригинально мыслить, нестандартно решать поставленные задачи, индивидуальном стиле деятельности, играют решающую роль в будущей профессиональной жизни выпускников и являются, своего рода, показателем их профессионального мастерства. Данные способности позволяют легче адаптироваться к вариативному характеру работы в социально-культурных учреждениях, обеспечивают готовность решать профессиональные задачи в современных социально-экономических условиях [6].

А.А. Бодалев отмечает, что любое общение сущностно является процессом взаимодействия между людьми с их уникальными эмоциональными особенностями и волевыми характеристиками, что неизменно влечёт развертывание взаимодействия

характеров и в большей степени личностей. Особо акцентируется роль предметной деятельности в контексте межличностного общения как основы для развития личности и психики человека. Важной составляющей успешности межличностного взаимодействия исследователь называет равенство позиций участников, что позволяет преодолеть формальные ролевые рамки (преподаватель – студент) и перевести коммуникацию в плоскость непосредственного диалога. Такой подход способствует созданию атмосферы большей доверительности, открытости и восприимчивости к взаимному влиянию сторон [2]. Опять же именно внеаудиторные мероприятия как нельзя лучше могут решить задачи по созданию такой атмосферы и преодолению формализма во взаимоотношениях.

Форм внеаудиторного взаимодействия преподавателей и студентов достаточно много. Среди них можно назвать различные студенческие кружки (научные, творческие и т.д.); экскурсии, связанные с изучением дисциплин; посещение музеев, выставок и других социально-культурных учреждений; общевузовские мероприятия, которые организуются для студентов. Однако особым потенциалом, на наш взгляд, обладают досуговые мероприятия, которые педагоги и студенты готовят совместно в рамках изучаемых дисциплин и затем представляют их на «суд» зрителей – преподавателей и студентов.

В департаменте социально-культурной деятельности и сценических искусств института культуры и искусств «Московского городского педагогического университета» внеаудиторные досуговые мероприятия с участием студентов проходят регулярно. Это, безусловно, связано с направлениями и профилями подготовки, которые реализуются в департаменте: «Социально-культурная деятельность» (профиль «Организация и постановка культурно-досуговых программ в сфере образования и культуры»), «Педагогическое образование» (профиль «Театральное искусство») и др. Многие мероприятия представляют собой творческие показы, которые являются логичным завершением ряда дисциплин: «Технологические основы постановки культурно-досуговых программ», «Музыкально-театральный практикум», «Основы сценарного искусства», «Основы актерского мастерства», «Основы режиссуры», «Практикум по актерскому мастерству» и т.д.

На эти творческие показы приглашаются как преподаватели департамента, так и студенты других групп. После выступления, как правило, предоставляется слово руководителю курса, а также преподавателям из зала, кто хотел бы поделиться своими впечатлениями от увиденного. Исполнители-студенты испытывают в этот момент особый эмоциональный подъем, потому что услышать в свой адрес слова одобрения, похвалу, безусловно, приятно. Но часто не обходится и без пожеланий, и даже критических замечаний, что, конечно, снижает градус радости выступающих. В любом случае, такие совместные обсуждения, обмен мнениями, создают особую доверительную атмосферу между преподавателями и «артистами», что содействует их сплочению.

Тематика мероприятия накладывает свой отпечаток на эмоциональный фон происходящего и вызывает особо острые чувства и у зрителей, и у студентов. Можно привести в пример учебный показ студентов 3 курса направления «Социально-культурной деятельность», которые представили театрализованное представление «До свидания, девочки!», посвященное годовщине битвы под Москвой. Данное мероприятие состоялось на открытом воздухе – территории вокруг здания института. Главной идеей, учитывая, что на курсе подавляющее большинство девушек, стало воссоздание художественного образа их прабабушек. Изучение студентками семейных архивов, беседы со старшими родственниками, содержание сценарного материала, реализованное через сценарно-режиссерские эпизоды (построение народного ополчения, уход на фронт под песню «Прощание славянки», «Бессмертный полк прабабушек» – в финале у студенток появлялись большие фотографии их прабабушек и звучала заключительная вокальная

композиция «Идёт бессмертный полк») – всё это оказало серьёзное воспитательное воздействие на третьекурсников. Эти патриотические чувства они сумели передать публике, среди которой было и немало преподавателей нашего департамента. А это в свою очередь позволило испытать общий эмоциональный подъём, творческое единение, что, безусловно, опять же содействовало сплочению студентов и преподавателей.

Приведём высказывание В.Ю. Киселёва, который являлся руководителем данного проекта: «… для того, чтобы приблизиться к подлинной атмосфере тех далеких военных лет, мы пригласили зрителей не в привычный теплый актовый зал, а в зимний снежный ландшафт – ведь из истории мы знаем, какие морозы стояли под Москвой в 41 году! И вот это режиссерское решение позволило интересно продумать и сыграть многие эпизоды программы – и зимнюю спартакиаду 40-41 годов, и веселую встречу нового 41 года, и сборы на фронт и многие другие – вот почему настоящее декабрьское снежное ландшафтное пространство разных локаций вокруг здания института культуры и искусств МГПУ стало орнаментальным Художественным Образом этого проекта: всюду русская зима, мороз, снег… и одновременно – теплота и единый ритм сердец участников и зрителей» [3].

Но есть мероприятия, которые в дружеском сближении преподавателей и студентов играют ещё более существенную роль. Об одном из них также хочется рассказать в этой статье. 19 ноября в России отмечается День преподавателя высшей школы. Праздник был установлен в 2021 году, объявленном президентом России годом науки и технологий. В нашем департаменте в честь этого события студенты 4 курса направления «Социально-культурная деятельность» (также под руководством В.Ю. Киселева) подготовили праздник «День вузовского преподавателя». Основной идеей данного мероприятия было показать преподавателей с другой – творческой стороны, продемонстрировать, какими творческими умениями и навыками они владеют. Рассказать обо всех преподавателях в рамках одного мероприятия не представлялось возможным, поэтому внимание сосредоточили на «первой десятке» – тех, кто дольше всех работает в департаменте. В первую очередь прозвучала информация об истории кафедры социально-культурной деятельности и её основателе – Элеоноре Ильиничне Медведь, которая много лет руководила кафедрой. Рассказали о других ведущих педагогах. Некоторые из них сами выступили перед студентами: Нина Александровна Опарина прочитала свои стихи, Мария Георгиевна Кайтанджян представила коллекцию своих бальных платьев, София Шавкатовна Умеркаева исполнила татарский танец, Галина Васильевна Ганьшина провела со зрителями физкультминутку, а автор данной статьи исполнила на гармони обработку русской народной песни (была использована видеозапись). Выступления преподавателей были тепло встречены студентами, которые от души аплодировали. Все вышеназванные преподаватели, а также Елена Владимировна Дольгирева, Владимир Ильич Портников (по видеотрансляции) сказали искренние добрые слова в адрес департамента, коллег, а также адресованные студентам. Студенты выступили со своими подготовленными номерами. Данный праздник содействовал особому единению студентов и педагогов департамента, можно сказать, что все, кто был на данном мероприятии, почувствовали себя одной большой творческой семьёй.

Таким образом, можем заключить, что проблема внеаудиторного взаимодействия преподавателей и студентов играет весомую роль в решении учебно-воспитательных задач, поэтому данному аспекту вузовской подготовки необходимо уделять определенное внимание. В свою очередь, именно внеаудиторные мероприятия, подготовленные совместно преподавателями и студентами, сущностно меняют характер взаимодействия и содействуют созданию особой положительной атмосферы в коллективе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакланова, Н.К. Шаг к успеху: психология для вас: учеб.-метод. пособие / Н.К. Бакланова, К.В. Бакланов. – М.: Профиздат, 2000. – 138 с.
2. Бодалев, А.А. Восприятие и понимание человека человеком / А.А. Бодалев. – М.: МГУ, 1982. – 200 с.
3. Киселев, В.Ю. Особенности обучения студентов педагогического вуза социокультурной направленности основам режиссуры театрализованных представлений // Актуальные проблемы и современные тренды науки, культуры, искусства в творческом образовании: Материалы VII международной научно-практической конференции (Москва, 2022 г.) / В.Ю. Киселев, А.С. Фролов. – М.: Перспектива, 2022. – С. 447-454.
4. Курьян, М.Л. Внеаудиторное общение студентов и преподавателей: восприятие и фактический опыт / М.Л. Курьян, Е.А. Воронина. – Science for education today. – 2019. – Т. 9. – №3. – С. 42-53.
5. Мороз, В.В. Развитие креативности студентов в процессе креативно-ценностного взаимодействия «преподаватель – студент» / В.В. Мороз, Н.С. Сахарова. – Оренбург: Вестник Оренбургского государственного университета. – 2018. – № 6. – С. 61-69.
6. Панова, Н.Г. Некоторые аспекты формирования профессионального мастерства будущих специалистов социально-культурной сферы / Социально-культурная деятельность в проекции будущего: инновации, управленческие технологии, креативные практики: Материалы Всероссийского научного форума (Москва, 2019 г.) / Н.Г. Панова. – М.: МГИК, 2019. – С. 132-138.

REFERENCES

1. Baklanova, N.K. Shag k uspekhu: psikhologiya dlya vas: ucheb.-metod. posobie / N.K. Baklanova, K.V. Baklanov. – M.: Profizdat, 2000. – 138 p.
2. Bodalev, A.A. Vospriyatie i ponimanie cheloveka chelovekom / A.A. Bodalev. – M.: MGU, 1982. – 200 p.
3. Kiselev, V.Yu. Osobennosti obucheniya studentov pedagogicheskogo vuza sotsiokul'turnoi napravlennosti osnovam rezhissury teatralizovannykh predstavlenii // Aktual'nye problemy i sovremennye trendy nauki, kul'tury, iskusstva v tvorcheskom obrazovanii: Materialy VII mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Moskva, 2022 g.) / V.Yu. Kiselev, A.S. Frolov. – M.: Perspektiva, 2022. – Pp. 447-454.
4. Kur'yan, M.L. Vneauditornoe obshchenie studentov i prepodavatelei: vospriyatie i fakticheskii opyt / M.L. Kur'yan, E.A. Voronina. – Science for education today. – 2019. – T. 9. – №3. – Pp. 42-53.
5. Moroz, V.V. Razvitie kreativnosti studentov v protsesse kreativno-tsennostnogo vzaimodeistviya «prepodavatel' – student» / V.V. Moroz, N.S. Sakharova. – Orenburg: Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2018. – № 6. – Pp. 61-69.
6. Panova, N.G. Nekotorye aspekty formirovaniya professional'nogo masterstva budushchikh spetsialistov sotsial'no-kul'turnoi sfery / Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost' v proektsii budushchego: innovatsii, upravlencheskie tekhnologii, kreativnye praktiki: Materialy Vserossiiskogo nauchnogo foruma (Moskva, 2019 g.) / N.G. Panova. – M.: MGIK, 2019. – Pp. 132-138.

Зарипова Лилия Ренатовна
аспирант,
старший преподаватель кафедры татаристики и культуроведения
Институт филологии и межкультурных коммуникаций
ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»
e-mail: Lilek1504@mail.ru

Zaripova Lilia R.
Postgraduate student,
Senior Lecturer, Department of Tatar Studies and Cultural Studies
Institute of Philology and Intercultural Communications
Kazan (Volga Region) Federal University

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ У БАКАЛАВРОВ ТВОРЧЕСКОГО ПРОФИЛЯ

Аннотация. Цель статьи – выявить основные педагогические условия развития практико-ориентированных компетенций бакалавров – будущих специалистов художественно-творческого профиля различных специализаций. В статье анализируются взгляды отечественных исследователей на содержание понятий «компетенции», «компетентность», «педагогические условия»; определены ключевые практико-ориентированные компетенции бакалавров – будущих специалистов художественно-творческого профиля различных специализаций; выявлены основные педагогические условия развития практико-ориентированных компетенций у будущих специалистов художественно-творческого профиля различных специализаций в области дизайна, рекламы, издательского дела и др.; в выявленных в процессе эксперимента условиях раскрывается творческий потенциал бакалавров, способствующий формированию у них таких личностных качеств как мобильность, предприимчивость, конкурентоспособность на рынке труда, готовность к профессиональной деятельности и ответственность за ее результат.

Ключевые слова: pedagogical conditions, competence, competence, practice-oriented competencies.

PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR THE DEVELOPMENT OF PRACTICE-ORIENTED PROFESSIONAL COMPETENCIES AMONG CREATIVE BACHELORS

Abstract. The purpose of the article is to identify the main pedagogical conditions for the development of practical-oriented competencies of bachelors - future specialists in the artistic and creative profile of various specializations. The article analyzes the views of domestic researchers on the content of the concepts of "competence," "competence," "pedagogical conditions"; key practice-oriented competencies of bachelors - future specialists in the artistic and creative profile of various specializations have been identified; the main pedagogical conditions for the development of practice-oriented competencies among future specialists in the artistic and creative profile of various specializations in the field of design, advertising, publishing, etc.; in the conditions revealed during the experiment, the creative potential of bachelors is revealed, which contributes to the formation of such personal qualities as mobility,

enterprise, competitiveness in the labor market, readiness for professional activity and responsibility for its result.

Keywords: pedagogical conditions, competence, competence, practice-oriented competencies.

Введение

Анализ научной литературы показал, что многие диссертационные работы исследуют педагогические условия, определяют их структуру и значимость для реализации поставленных задач в процессе обучения в высшей школе. В ряде диссертаций авторы ставят задачу разработки и внедрения в учебный процесс педагогических условий «с целью эффективного формирования актуальных профессиональных компетенций» у студентов.

В настоящем исследовании поставлена цель выявить из перечня, формируемых в вузе компетенций, актуальные для бакалавров – будущих специалистов художественно-творческого профиля (различных специализаций), и определить педагогические условия, необходимые для их эффективного развития.

Материалы и методы исследования

Анализ научно-педагогической литературы показал, что ученые, определяя содержание профессиональных компетенций выпускников высшей школы, останавливают свое внимание на понятиях «компетентность» и «компетенция»; применяют эти категории для характеристики профессионально-личностных качеств будущих специалистов, определяющих их будущие достижения в профессиональной деятельности. Изученные источники позволяют сделать вывод о том, что сущность феномена «компетентность» понимается авторами как «готовность специалиста к профессиональной деятельности», «как основывающаяся на знаниях, интеллектуально и личностно-обусловленная социально-профессиональная черта человека, его личностное качество» [8].

Важным для исследователей является также то, что «компетентность» обладает свойствами системы, объединяя и интегрируя личностные, предметные и инструментальные особенности и компоненты [5]. Важнейшей для определения сущности понятия «компетентность» является, по мнению исследователей, способность к самообразованию и саморазвитию, а также готовность применять новые знания и умения на практике) [12].

Что касается категории «компетенция», то эта дефиниция рассматривается исследователями под разным углом зрения в зависимости от контекста и не имеет канонического звучания. Вместе с тем многие исследователи выделяют в определении категории «компетенция» совокупность взаимосвязанных качеств личности (знаний, умений, навыков, способов деятельности), необходимых для качественной продуктивной деятельности (А.Г. Бермус), для достижения профессиональных успехов в процессе выполнения конкретных задач (С.Б. Серякова). С.Б. Серякова также подчеркивает, что понятие «компетенция» охватывает как теоретическую, так и практическую составляющие, и это позволяет специалисту эффективно применять свои знания в различных ситуациях. Автор отмечает, что формирование компетенций осуществляется на основе интеграции знаний и навыков в процессе обучения, способствует развитию критического мышления и креативности. Важна также мысль о том, что компетенции не являются статичными: они могут изменяться и развиваться в зависимости от требований времени и специфики профессиональной среды [14].

Необходимо отметить, что в содержании Стандартов высшего профессионального образования третьего поколения предлагается лаконичное определение дефиниции, где «компетенция» определяется как «способность применять умения, знания и личностные качества для успешной деятельности в определенной области» [13]. Анализ научной

литературы, где предлагаются различные характеристики категорий «компетенция» и «компетентность», позволили сделать вывод о том, что сущностные различия этих категорий заключаются в том, что в характеристику понятия «компетенция» включаются потенциально реализуемые профессиональные качества личности, а понятие «компетентность» объединяет комплекс качеств, реально проявляющихся в профессиональной деятельности.

Далее в процессе исследования было выявлено, что в перечне компетенций «ученые выделяют ключевые, общепредметные и предметные компетенции, что обусловлено разделением содержания образования на общее метапредметное (для всех предметов), межпредметное (для цикла предметов) и предметное (для конкретного предмета)» [9, с.105.]. Анализ содержания компетенций, формируемых преподавателями высшей школы у бакалавров –будущих специалистов художественно-творческого профиля (различных специализаций) и ориентация на изложенную выше классификацию А.В. Хуторского позволила выявить компетенции, имеющие наибольшую значимость для их будущей профессиональной деятельность. Как показывает практика, эта деятельность невозможна без знаний и умений, необходимых для проектной деятельности, без освоения и свободного владения компьютерными технологиями в области дизайна, а также без знаний и умений в сфере профессиональной коммуникации. Эти компетенции могут быть определены как профессионально-ориентированные компетенции, формируемые на разных уровнях как **ключевые** (История искусств, Философия, Информационные технологии), **предметные** (Основы менеджмента, Маркетинг, Имиджелогия, Теория и практика живописи, Основы композиции, Типографика и шрифт, Копирайтинг, Цветоведение, Основы графического искусства, Компьютерная графика и др.) и **межпредметные** (Проектирование в графическом дизайне, Основы графической бренд-коммуникации, Проектирование графической продукции, Создание и продвижение сайта в медиасфере, Пакеты прикладных программ в издательском деле и компьютерная верстка и др.).

Итак, на основе проведенного анализа определяем важнейшие профессионально-ориентированные компетенции: **проектную (проектно-креативную), коммуникативную (профессиональная коммуникация), технологическую (в области цифровых технологий)**, без овладения которыми не может состояться современный специалист художественно-творческого профиля (различных специализаций). Названные компетенции необходимы для развития его творческого потенциала и формирования личностных качеств – мобильности, предприимчивости, конкурентоспособности на рынке труда.

Вместе с тем анализ научной литературы и практической деятельности вузовских преподавателей свидетельствует о существующих пробелах в подходах к развитию названных компетенций у бакалавров, что отражается на качестве выпускных квалификационных работ, на участии (или не участии) студентов в профессиональных конкурсах, на уровне их готовности к конкурентной профессиональной деятельности.

В связи с выявленными противоречиями между социальным заказом, требованиями государственного стандарта к конкурентноспособному специалисту и его вузовской подготовкой была определена **цель** исследования – определить, теоретически обосновать и реализовать педагогические условия, способствующие эффективному развитию практико-ориентированных компетенций у бакалавров художественно-творческого профиля в вузе.

В ходе исследования был осуществлен анализ научной и учебно-методической литературы, рассматривающей различные виды педагогических условий, в том числе: организационно-педагогические (В.А. Беликов, Е.И Козырева, С.Н. Павлов, А.В. Сверчков и

др.) психолого-педагогические (Н.В. Журавской, А.В. Лысенко, А.О. Малыхина и др.), дидактические (М.В. Рутковская и др.), материально-технические (Т.А. Конова, В.Л. Нестеров, И.А. Гирюк и др.). В процессе анализа научной педагогической литературы (И.А Зимняя, А.В. Хуторской, С.Б. Серякова и др.) и содержания образования бакалавров художественно-творческого профиля, в основу которого положен компетентностный подход (в соответствии со Стандартами ВПО третьего поколения), были выявлены компетенции, имеющие наибольшую значимость для профессиональной деятельности специалистов художественно-творческого профиля (различных специализаций) и определены условия, способствующие эффективному развитию профессионально-ориентированных компетенций.

Подготовка специалистов художественно-творческого профиля (различных специализаций) требует особого внимания к развитию практико-ориентированных профессиональных компетенций. Важным в этом процессе является разработка и реализация педагогических условий, способствующих формированию у студентов необходимых профессиональных знаний, умений, навыков. Развитие практико-ориентированных профессиональных компетенций бакалавров художественно-творческого профиля возможно при реализации определенных организационно-педагогических, психолого-педагогических, материально-технических условий, взаимосвязанных между собой и направленных на результат – профессиональную подготовку конкурентоспособного выпускника [11].

Литературный обзор

Определяя педагогические условия, отмечают исследователи, необходимо учитывать их логику, структуру и системность (Н.М. Борытко, С.В. Боровская, Н.В. Ипполитова, Н.А. Козелова, М.В. Зверева).

Н.М. Борытко подчеркивает, что философская категория «условие» обозначает взаимосвязь объекта с окружающей его средой, которая необходима для его существования. При этом сам объект рассматривается автором как нечто, находящееся под воздействием различных условий, а сами условия характеризуются как совокупность внешних по отношению к объекту факторов объективной реальности [7]. По мнению С.В. Боровской, педагогические условия представляют собой совокупность взаимосвязанных и логически выстроенных «мероприятий», реализуемых в образовательном процессе. Цель этих «мероприятий» – повышение эффективности обучения и развитие профессиональных компетенций студентов в рамках их специальности [6]. В.А. Беликов определяет педагогические условия как совокупность объективных факторов, включающих содержание образования, его формы и методы, а также материально-техническую среду, которые направлены на достижение целей, поставленных перед педагогической наукой и практикой. [4]. По мнению исследователей, педагогические условия являются важнейшим элементом педагогической системы (М.В. Зверева, Н.В. Ипполитова и др.).

Результаты и их обсуждение

В результате анализа и обобщения различных исследовательских позиций приходим к выводу (соглашаемся с тем), что педагогические условия представляют собой «один из компонентов педагогической системы, отражающий совокупность возможностей образовательной и материально-пространственной среды, воздействующих на личностный и процессуальный аспекты данной системы и обеспечивающих её эффективное функционирование и развитие» [10, с. 11].

Вместе с тем, анализ существующей вузовской практики обучения показывает, что существуют явные проблемы в подготовке специалистов, востребованных на рынке труда. Об этом же свидетельствует и опрос среди выпускников, показавший, что многие из них испытывают серьёзные затруднения при трудоустройстве и остаются вне сферы желаемой профессиональной деятельности. Анализ описанной ситуации, в том числе выявленные

противоречия между существующей потребностью в подготовке компетентных конкурентноспособных специалистов, профессиональная деятельность которых сосредоточена в области художественного творчества, и традиционной организацией образовательного процесса (включая содержание, формы, методы) указывают на необходимость разработки оптимальных педагогических условий для подготовки специалистов в области художественного творчества (художники, дизайнеры, иллюстраторы, специалисты в сфере рекламы и издательского дела), а значит для развития актуальных практико-ориентированных компетенций специалистов художественно-творческого профиля (различных специализаций).

Проведенное исследование показало, что выбор педагогических условий во многом определяется наличием универсальных черт (характеристик), общих для профессиональной деятельности всех специалистов, работающих в области художественного творчества. Разрабатывая педагогические условия, необходимо учитывать также изменения, затронувшие в последнее десятилетие содержание и формы профессиональной **художественно-творческой** деятельности, что обусловлено появлением новых технологий (цифровые инструменты, программное обеспечение и др.) и современных специализаций (графический дизайн, художник анимации и компьютерной графики, художник графических искусств, Event-менеджмент, искусствоведение и арт-бизнес, медиадизайнер, контент-менеджер, дизайнер шрифта, фоторедактор, художественный редактор и др.), востребованных в социуме и экономической сфере. Использование цифровых инструментов повышает уровень м**атериально-технического обеспечения обучения** и предполагает внедрение в учебный процесс современных IT-программ и платформ, использование обучающих возможностей электронных онлайн-курсов, вебинаров, мастер-классов, условий виртуальной реальности (применение VR технологий в профессиональной деятельности) [1], что позволяет студентам получать и осваивать дополнительные знания и развивать практические навыки в области дизайна. Все перечисленное создает условия для развития указанной ранее профессионально-ориентированной ***технологической компетенции.***

Необходимым условием для развития другой важнейшей *практико-ориентированной компетенции* является проектно-ориентированное обучение, которое включает разработку и бизнес-реализацию студенческих творческих проектов, интегрирующих теоретические знания и практические навыки в условиях проектной практики, в оснащённых учебных лабораториях в области графического дизайна и творческих мастерских с использованием профессионального оборудования; в условиях профессиональных стажировок на предприятиях, в творческих мастерских и бизнес организациях; а также приглашение ведущих специалистов для чтения лекций и демонстрации мастер-классов в условиях сотрудничества, когда известные профессионалы имеют возможность поделиться собственным опытом. Предпочтительным условием является индивидуальный подход в обучении, который предполагает адаптацию учебного процесса к потребностям каждого студента (разработка индивидуальных образовательных траекторий, учитывающих особенности творческого потенциала и интересы каждого студента); создание системы индивидуальной поддержки (предоставление студентам возможности получить консультацию преподавателей, тьюторов).

Так же необходимым условием эффективного обучения является организация среды, побуждающая студента к творческой деятельности, в том числе к участию в творческих конкурсах, фестивалях, где есть возможности для конкуренции и демонстрации успехов; активное участие студентов в организации выставок, концертов, творческих вечеров, что создает условия для самореализации.

Развитие проектной компетенции предполагает создание условий для развития творческого потенциала студентов, в том числе для самостоятельной творческой проектной деятельности (возможность самостоятельно разрабатывать и реализовывать творческие проекты); применение методик обучения, направленных на развитие творческого мышления (игровые технологии, проблемные ситуации, разработка кейсов); развитие критического мышления (обучение студентов анализу и оценке собственных и «чужих» проектов, развитие навыков самокритики и конструктивной обратной связи [3].

Развитие другой важнейшей *коммуникативной компетенции* осуществляется в процессе приобретения коммуникативных умений и навыков, в том числе умения работать в команде, аргументировать свою точку зрения в процессе разработки и реализации групповых проектов, а также в процессе публичных презентаций и выступлений в конференциях, выставках, конкурсах, где студенты могут отстаивать собственную точку зрения); развитие навыков самопрезентации (обучение студентов эффективному представлению собственных работ, коммуникации с потенциальными работодателями).

Немаловажный фактор в обучении – профессионализм самого педагога и эффективность применяемых им методов работы, содержание учебного материала, формы и средства обучения, от которых во многом зависит успех обучения, освоения практико-ориентированных компетенций, работающих на подготовку студента к самостоятельной профессиональной практике, где для конкурентоспособности его проектов необходимо непрерывное самообразование и самосовершенствование, пополнение эрудиции, овладение современными технологиями.

Практико-ориентированные профессиональные компетенции представляют собой ключевой аспект современного образовательного процесса и **профессиональной** подготовки. В условиях быстро меняющейся мировой практики, где уровень требований к специалистам становятся все более высокими, необходимо развивать компетенции, связанные напрямую с реальной практикой. Среди этих компетенций в процессе исследования были выделены **проектная (проектно-креативная) компетенция,** которая предполагает развитие критического мышления, без которого невозможно анализировать и оценивать необходимую для разработки проекта информацию, принимать обоснованные решения; **коммуникативная (профессиональная коммуникация)**, которая предполагает развитие коммуникационных навыков, включая умение эффективно взаимодействовать с коллегами и потенциальными клиентами, поскольку умение работать в команде и адаптироваться к изменяющимся условиям обеспечивает устойчивость в профессиональной деятельности; **технологическая компетенция предполагает развитие** навыков, необходимых для работы с современными IT-технологиями, программами, Интернет ресурсами, овладение которыми способствует повышению конкурентоспособности специалиста на рынке труда.

Практико-ориентированные профессиональные компетенции способствует не только приобретению знаний, но и их применению в реальных ситуациях, что, безусловно, повышает качество профессиональной подготовки и увеличивает возможности на успех в профессии.

Заключение

Педагогические условия играют ключевую роль в развитии практико-ориентированных профессиональных компетенций у бакалавров творческих специальностей. Индивидуализация образовательного процесса, практическая направленность обучения и вовлеченность студентов в творческие процессы – основные аспекты, которые способствуют успешной реализации развития практико-ориентированных профессиональных компетенций у бакалавров творческих специальностей. Создание благоприятной обучающей среды, где каждый студент может

раскрыть свой потенциал, является залогом формирования квалифицированных специалистов в творческой сфере.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева Г.М. Педагогические условия формирования модели профессиональных компетенций студентов-дизайнеров в вузе // Современные наукоемкие технологии. – 2020. – № 5. – С. 122-126.
2. Андреева О.П. Педагогические условия формирования профессиональной компетентности в процессе подготовки будущего дизайнера в вузе: дис. … канд. пед. наук: 13.00.08. Йошкар-Ола, 2011. 211 с.
3. Байденко В.И. Компетенции в профессиональном образовании // Высшее образование в России. – 2004. № 11. – С. 3–13.
4. Беликов В.А. Образование. Деятельность. Личность: монография. Москва : Академия Естествознания, 2010. 310 с.
5. Бермус А.Г. Проблемы и перспективы реализации компетентностного подхода в образовании [Электронный ресурс] / А. Г. Бермус // Эйдос. Режим доступа: http://www.eidos.ru/journal/2005/0910–12.htm.
6. Боровская С.В. Педагогические условия повышения эффективности профессионально-творческой самообразовательной деятельности будущего учителя: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Боровская Седа Витальевна. -Челябинск, 1999. – 14 с.
7. Борытко Н.М. Теория и практика становления профессиональной позиции педагога-воспитателя в системе непрерывного образования: дис. ... канд. пед. наук: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08: Волгоград, 2001. 275 с.
8. Зимняя И.А. «Ключевые компетенции – новая парадигма результата образования// Высшее образование сегодня. – 2003. – №5. – 10 с.
9. Ибрагимов Г.И., Ибрагимова Е.М., Андрианова Т.М. Теория обучения: учебное пособие/ Под ред. Г.И.Ибрагимова. – Москва: Гуманитарн. Изд.центр ВЛАДОС, 2011.– 383 с. (С.105.)
10. Ипполитова Н. В. Анализ понятия «педагогические условия»: сущность, классификация // General and Professional Education. 2012. – № 1. – С. 8–14.
11. Кольцова Е.А. Формирование профессиональных компетенций студентов-дизайнеров: дис. … канд. пед. наук: 13.00.08. Москва, 2017. 222 с.
12. Маркова А.К. Психология профессионализма. – Москва : Междунар. гуманит. фонд «Знание», 1996. 308 с.
13. Проекты ФГОС ВПО 3-его поколения. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://fgosvo.ru/fgosvo/index/24
14. Серякова С.Б. Компетентностный подход в образовании: от теории к практике // Информация и образование: границы коммуникаций. - Горно-Алтайск, – 2011. – № 3 (11). – С. 121-125.

REFERENCES

1. Abdullaeva G.M. Pedagogicheskie usloviya formirovaniya modeli professional'nyh kompetencij studentov-dizajnerov v vuze // Sovremennye naukoemkie tekhnologii. – 2020. – № 5. – Pp. 122-126.
2. Andreeva O.P. Pedagogicheskie usloviya formirovaniya professional'noj kompetentnosti v processe podgotovki budushchego dizajnera v vuze: dis. … kand. ped. nauk: 13.00.08. Joshkar-Ola, 2011. 211 p.

3. Bajdenko V.I. Kompetencii v professional'nom obrazovanii // Vysshee obrazovanie v Rossii. – 2004. № 11. – Pp. 3–13.
4. Belikov V.A. Obrazovanie. Deyatel'nost'. Lichnost': monografiya. Moskva : Akademiya Estestvoznaniya, 2010. 310 p.
5. Bermus A.G. Problemy i perspektivy realizacii kompetentnostnogo podhoda v obrazovanii [Elektronnyj resurs] / A. G. Bermus // Ejdos. Rezhim dostupa: http://www.eidos.ru/journal/2005/0910–12.htm.
6. Borovskaya S.V. Pedagogicheskie usloviya povysheniya effektivnosti professional'no-tvorcheskoj samoobrazovatel'noj deyatel'nosti budushchego uchitelya: dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.08 / Borovskaya Seda Vital'evna. -CHelyabinsk, 1999. – 14 p.
7. Borytko N.M. Teoriya i praktika stanovleniya professional'noj pozicii pedagoga-vospitatelya v sisteme nepreryvnogo obrazovaniya: dis. ... kand. ped. nauk: dis. ... d-ra ped. nauk: 13.00.08: Volgograd, 2001. 275 p.
8. Zimnyaya I.A. «Klyuchevye kompetencii – novaya paradigma rezul'tata obrazovaniya// Vysshee obrazovanie segodnya. – 2003. – №5. – 10 p.
9. Ibragimov G.I., Ibragimova E.M., Andrianova T.M. Teoriya obucheniya: uchebnoe posobie/ Pod red. G.I.Ibragimova. – Moskva: Gumanitarn. Izd.centr VLADOS, 2011. – 383 p. (C.105.)
10. Ippolitova N. V. Analiz ponyatiya «pedagogicheskie usloviya»: sushchnost', klassifikaciya // General and Professional Education. 2012. – № 1. – Pp. 8–14.
11. Kol'cova E.A. Formirovanie professional'nyh kompetencij studentov-dizajnerov: dis. … kand. ped. nauk: 13.00.08. Moskva, 2017. 222 p.
12. Markova A.K. Psihologiya professionalizma. – Moskva : Mezhdunar. gumanit. fond «Znanie», 1996. 308 p.
13. Proekty FGOS VPO 3-ego pokoleniya. [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://fgosvo.ru/fgosvo/index/24
14. Seryakova S.B. Kompetentnostnyj podhod v obrazovanii: ot teorii k praktike // Informaciya i obrazovanie: granicy kommunikacij. - Gorno-Altajsk, – 2011. – № 3 (11). – Pp. 121-125.

Ильичёв Валентин Васильевич
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
Лобанчук Валерия Денисовна
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Ilyichev Valentin V.
Postgraduate student
Saint Petersburg State University of Culture
Lobanchuk Valeria D.
Postgraduate student
Saint Petersburg State University of Culture

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АКТИВИЗАЦИИ АУДИТОРИИ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ДЕЙСТВА

Аннотация. В год празднования священной для каждого истинного гражданина нашей страны даты – 80-летия Победы над фашизмом, которая становится особенно значимой в свете происходящих сегодня в мире событий, когда возрождаются из небытия нацистско-бандеровские приверженцы, когда коллективный Запад пытается пересмотреть итоги второй мировой войны, принизив в ней роль нашей армии и народа и присвоив себе Победу, особо важным является акцент на правдивом и точном донесении исторической памяти о событиях тех лет, глубоко патриотичном акценте на их осмыслении и оценке.

Важнейшее место в этом процесс естественно будет отдано массовым театрализованным действиям – праздникам, представлениям, концертам, обрядам и ритуалам. Причиной этого является тот факт, что художественно-педагогические возможности театрализации как творческого метода, в котором оживают эмоции и мысли, превращают его в завораживающее действо, синтезируя драматургическую организацию материала – литературу, музыку, танец, кино, живопись и другие виды искусств, наполняя его художественной выразительностью, с организацией аудитории – коллективными действиями, вербальными, игровыми, церемониальными. В таких действах важен не только выстроенный по законам драматургии сюжет, но и атмосфера, создаваемая при помощи костюмов, гримёрных и постижёрных средств, декораций, бутафории, реквизита, света, звука, спецэффектов. Всё это позволяет переносить в рамках театрализованного действия зрительскую аудиторию в мир воссоздаваемых конкретных исторических событий, заставляя не только сопереживать им, но и делая зрителей соучастником этих событий через иммерсивное взаимодействие с происходящим, привнося в обыденность элементы художественности.

Ключевые слова: историческая память, театрализованное действо, событие, иммерсивность, активизация аудитории, праздник, представление.

ARTISTIC AND PEDAGOGICAL FOUNDATIONS OF ACTIVATING THE AUDIENCE OF THEATRICAL PERFORMANCES

Abstract. In the year of the celebration of the date sacred to every true citizen of our country – the 80th anniversary of the Victory over Fascism, which becomes especially significant in the light of the events taking place in the world today, when Nazi-Bandera adherents are being revived from oblivion, when the collective West is trying to review the results of the Second World War, belittling the role of our army and people in it. and having appropriated the Victory

for himself, it is especially important to focus on the truthful and accurate presentation of the historical memory of the events of those years, with a deeply patriotic emphasis on their comprehension and assessment. The most important place in this process will naturally be given to mass theatrical performances – holidays, performances, concerts, rituals and rituals. The reason for this is the fact that the artistic and pedagogical possibilities of theatricalization as a creative method in which emotions and thoughts come to life turn it into a fascinating action, synthesizing the dramatic organization of the material - literature, music, dance, cinema, painting and other types of art, filling it with artistic expressiveness, with the organization of the audience – collective actions, verbal, playful, ceremonial. In such actions, not only the plot built according to the laws of drama is important, but also the atmosphere created with the help of costumes, make-up and visual aids, decorations, props, light, sound, special effects. All this makes it possible to transfer the audience into the world of recreated specific historical events within the framework of a theatrical action, forcing not only to empathize with them, but also making the audience participate in these events through immersive interaction with what is happening, bringing elements of artistry into everyday life.

Keywords: historical memory, theatrical performance, event, immersiveness, audience activation, celebration, performance.

Каждое театрализованное действо – это уникальный опыт, в котором переплетаются исторические, культурные и социальные контексты, создавая аудитории пространство для действенных размышлений и открытий. Именно в силу вышесказанного, нам кажется, особенно актуальным сегодня научный анализ художественно-педагогических основ театрализации, в особенности делая акцент на использовании в этом методе приёмов иммерсивности, создающих эффект погружения в драматургически воссозданное историческое событие с помощью сценарно-режиссёрских возможностей активизации аудитории.

Театрализованное действо находит применение в самых разнообразных сферах жизни. В первую очередь, это, конечно, праздничные театрализованные представления и концерты, где оно является основой постановок, эмоционально передающих идеи и историческую тематику через драматургическое построение действия, исполнительское мастерство участвующих коллективов и исполнителей, технические решения.

Однако, его использование не ограничивается сценическим пространством. К примеру, в образовательном процессе элементы театрализованного действия помогают сделать процесс обучения более увлекательным, позволяя ученикам погружаться в исторические события или литературные произведения. Здесь будет уместно сослаться на труды российского учёного Аверьянова П.Г., который провёл анализ особенностей театрализованного действа с позиции деятельностного воспитания. В своём исследовании он рассматривает источники ценностных ориентаций, используемые в рамках взаимодействия подростков и педагогов в процессе подготовки театрализованной тематической постановки. По мнению автора, театрализованное действо способствует улучшению отношения подростков к своему прошлому, настоящему и будущему. Театрализация развивает такие качества, как самоуважение и умение подходить творчески к решению различных проблем. При этом важно отметить, что Аверьянов П.Г. акцентирует внимание на положительном влиянии работы с первообразами в театрализации на физическое и психическое здоровье подростков [1].

Шульженко К.Е. предлагает рассматривать театрализованное действо как инструмент формирования патриотизма у подростков. Театральные постановки позволяют учащимся не только визуализировать историческое прошлое, но и эмоционально

переживать его отдельные события. Как подчёркивает автор, активное участие в создании театральных спектаклей развивает у подростков чувство гражданской ответственности [2].

Наше исследование, проведённое на театрализованных постановках известного режиссера Коновича А.А., посвященных прорыву блокады Ленинграда, победе Советского народа в Великой Отечественной Войне, подтвердили этот тезис. В опросах и интервью, часто принимающие участие в этих представлениях исполнители из Детского хора телевидения и радио Санкт-Петербурга, а также вокально-хореографического театра «Эдельвейс», отмечали важность для себя участия в подобных театрализованных представлениях, так как благодаря им, они познают и наполняют новой смысловой основой многие события происходившие во время Великой Отечественной войны, понимают в воссозданных действенных реалиях, что такое фашизм и в чем был героизм нашего народа победившего его, отдав за это такую страшную цену.

Театрализация как метод обучения может быть использован также в рамках показа спектакля. Театрализованное действо в таком формате помогает подросткам глубже понять исторические события, вовлекая их в активное обучение через участие в постановках и обсуждениях.

Актуальный пример – мюзикл «Анна Каренина» Московского театра оперетты. Мюзикл был впервые поставлен на Бродвее в 1992 году. В 2016 году в России композитором Романом Игнатьевым была создана новая версия мюзикла по либретто и стихам Юлия Кима. Российская постановка отличается своей масштабностью и использует полноценный оркестр и мультимедийные декорации. Театрализованное музыкальное действие в жанровых рамках мюзикла выступает как одна из форм активизации подростков, позволяющая им глубже погрузиться в исторический и культурный контекст событий второй половины XIX века. Постановка помогает учащимся визуализировать и эмоционально пережить события эпохи, раскрывая сложные взаимоотношения и социальные нормы через драматические сцены и музыку.

Художественно-педагогические основы активизации аудитории театрализованного действа представляют собой синтез искусства и образования, способствующий эмоционально-образному взаимодействию зрителя с авторской драматургией. Важно понимать, что театрализованное действо не ограничивается лишь сценическим пространством, оно выходит за рамки традиционного восприятия, включает в себя элемент соучастия, вовлекая аудиторию в действенный диалог как с исполнителями, так и сюжетными перипетиями.

Ключевым аспектом при этом становится создание и проявление эмоционального иммерсивного контакта, который активизирует внимание аудитории на конкретном историческом событии, снимая пассивную зрелищность восприятия. Это достигается через интерактивные элементы, вовлекающие зрителей в действенный процесс и обогащающие их исторический опыт по поводу конкретной ситуации, воссоздаваемой в сценическом пространстве.

Использование таких методических возможностей театрализации, как импровизация, ролевые игры, коллективное пение, переклички и шествия помогают разрушить так называемую «четвертую стену», барьер между сценой и залом, превращая зрителей в соучастников действия. Таким образом, художественно-педагогические основы активизации аудитории призваны развивать не только художественно-эстетическое восприятие, но и учат критически осмысливать исторические события и свершения, отметая при этом конъюнктурную шелуху, формируя и интегрируя человека в определённый тип общества, способный к продуктивному диалогу и взаимопониманию.

Так, в театрализованном представлении «Набат революции», посвященном 100-летию Октябрьской революции 1917 года в России, прошедшем в Санкт-Петербурге,

сценарист и режиссёр этого действия Конович А.А. за час до его начала на площади и ступенях перед БКЗ «Октябрьский» развернул театрализованную реконструкцию событий октября 1917-го года. Это дало возможность погрузить пришедших в реальное историческое действие, поучаствовать в революционном митинге с речами, лозунгами, коллективным пением, листовками декретов «О Земле» и «О Мире», разбрасываемыми митингующими с броневика. Тем самым с помощью игровых приёмов воссоздания истории тех дней, уже в до коммуникативной фазы представления был осуществлен психологический настрой собравшихся на определенное продуктивное восприятие дальнейшего действия. Усилению этого способствовала и возможность каждому лично соприкоснуться с историческими артефактами – броневиком, пулеметом «максим», тачанкой, сфотографироваться вместе с «реальными героями» событий – революционными матросами и солдатами. В фойе первого этажа играл духовой оркестр, на площадке второго этажа располагалась выставочная инсталляция. В исполнении ансамбля «Скоморохи» звучали революционные мелодии и вокальные номера в жанре «Зримая песня», которые включали всех пришедших зрителей в совместное исполнение, интегрируя их тем самым в единое сообщество участников предстоящего театрализованного представления.

В прологе театрализованного представления «Набат революции» на сцену выходят матросы – это знакомые всем герои «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского. Вглядываясь в зал, они обращаются к зрителям, с первых же мгновений провоцирую аудиторию на совместное погружение в историческую ретроспекцию столетней давности.

…Отложите свои вечерние дела. Матросский полк, прошедший свой путь до конца обращается к вам, потомки.

Кто это?... Публика. Наши потомки. Наше будущее. О котором, помните, мы тосковали когда-то на кораблях… Интересно посмотреть на осуществившееся будущее… Наблюдают за нами. Не видели военных моряков… Молчат… Пришли посмотреть на героические деяния… На героических людей… Какая вежливая тишина… Ну что ж начнём… [3].

Тем самым, происходит активизация аудитории, матросы как бы вовлекают зрителей в диалог, заставляют прислушаться и поучаствовать в предстоящем действии, наполненном историческим контекстом.

В развязке театрализованного представления на авансцене вновь появляются революционные матросы с обращением в зал. Смысл специально написанного текста: «Свои майданы мы уже прошли!» – хватит революций, разъединяющих людей «белых» против «красных», богатых против бедных, верующих против атеистов. Оглянувшись на историю революций XX, XXI веков нам надо поумнеть. Пора строить мир, объединяющий людей [3]. Тем самым пройдя через все эпизоды исторических событий столетней давности, матросы просят, а вернее сказать требуют от каждого участника действия в зрительном зале осознать прошедшие революционные события и задуматься в свете увиденного над будущей жизнью страны. А чтобы это происходило эмоциональнее на экранных проекциях, поддержанных видеоконтентом в технике «3D мэппинг-шоу», проходят все революции (достоинства, роз, тюльпанов, цветные и прочие) и попытки государственных переворотов на территории бывшего Советского Союза, которые привели нас к главному выводу – наша сила в дружбе – «Дружбе народов». Перед нами проходят танцевальные коллективы всех бывших республик Советского Союза.

В финале театрализованного представления вновь на авансцене вновь появлялись матросы революционного полка, обращающиеся к нам через столетие в прологе. Звучали прозорливые эмоциональные строки из поэмы Роберта Рождественского «Письмо в XXX

век». Разносится над залом мелодия финальной песни – символ примирения всех конфликтов прошедшего столетия, всеобщего единения и чудесных перемен, обращение ко всем пришедшим с призывом «Берегите нашу родную Россию!». Звучат слова бессмертного творения И.О. Дунаевского и В.И. Лебедева-Кумача «Широка страна моя родная», которые стоя подхватывают все участники театрализованного представления, а затем и весь зал [3].

Таким образом, в контексте эмоционального и культурного воспитания театрализованное действо помогает глубже изучить культурные и исторические ценности своей страны и других народов. Эмоциональное вовлечение в процесс постановки способствует формированию устойчивых ценностных ориентиров и патриотических чувств. Кроме того, театрализованное действо позволяет получить иммерсивный опыт. Зрители могут не только увидеть, но и, погрузившись в документальную конкретику событий, почувствовать в них связь между прошлым и настоящим, задуматься о будущем. Тем самым театрализованное действие отодвигает на второй план свою развлекательную функцию, выдвигая на первое место возможности через документально-художественное действие подвигнуть участвующих на размышление, вдохновить на конкретные поступки и даже порой изменить мировоззрение.

Следует особо отметить, что театрализованные действа также играют огромную роль в формировании социальной культуры и национальной идентичности. Они объединяют людей, рождают патриотические чувства. В рамках предлагаемой художественно-педагогической системы осмысления исторической событийной основы они способствуют развитию коммуникативных навыков, разнообразию деятельности, эстетического творчества, социальной оценки и самооценки своего труда, самовыражению, а также достижению значимых социальных целей.

Кроме того, театрализованные действа способствуют формированию общественного мнения и личностного роста. Участие в праздниках и публичных мероприятиях позволяет людям проявлять свои лидерские качества, развивать ораторское мастерство и презентационные навыки, учиться работать в команде, а также вырабатывать толерантность к разным мнениям и культурным традициям.

Несмотря на кажущуюся ясность сказанного, зачастую современные театрализованные действа ограничиваются развлекательными функциями, что негативно влияет на их воспитательные функции. Так праздник для выпускников средних образовательных школ «Алые паруса», проходящий ежегодно в Санкт-Петербурге на акватории Невы в последние годы потерял изначально задуманные основы своей событийности, а вместе с этим и педагогическую ценность, превратившись в чисто зрелищное мероприятие – концерт исполнителей «попсы». Проведённый нами опрос подтвердил это. Главная цель посещения праздника у проинтервьюированных выпускников звучала как «потусоваться», «оторваться», «близко увидеть зрелище», «побывать с одноклассниками на концерте». Лишь несколько человек из опрошенных выпускников смогли объяснить кто такие капитан Грей и Ассоль и что символизирует шхуна «Секрет» под алыми парусами. Что же касается повести Александра Грина «Алые паруса», то ответить на вопросы откуда взялся корабль, как он назывался, кто всю эту историю придумал и, вообще, причём здесь паруса из красной ткани оказалось задачей практически не выполнимой, ибо как оказалось «этого мы не проходили», то есть изучение в школьной программе данного произведения отсутствует, а значит про его смысловую нагрузку учителя и родители не рассказывали.

Сказанное приводит к серьёзному выводу о важности баланса при проведении театрализованных праздничных действ между их художественно-эстетическими и психолого-педагогическими аспектами. Помимо зрелищности необходимо самым

серьёзным образом уделять внимание развитию новых форм празднования, привлекать молодежь к осознанному участию в них, а главное создавать условия для формирования через театрализованное действие у участников праздников глубокого понимания исторического культурного наследия и ценностей, как собственного мироощущения, так и своей родной страны.

Подводя итог вышесказанному, следует подчеркнуть, что проведённое нами научное исследование, включавшее контент-анализ сценарно-режиссёрских разработок театрализованных действий на основе исторической событийности, наблюдения и замеры восприятия конкретных эпизодов участниками мероприятий, дали богатый материал, позволивший сделать вывод о больших возможностях использования художественно-педагогических основ методики театрализации в формировании личности. Это в первую очередь связано с тем, что точно выстроенное театрализованное действие, неся в своей основе опору на реальное событие, позволяет стать зеркалом, активирующим отражение внутренних переживаний, мечтаний и страхов человека. Через призму разворачивающегося действия каждый может попробовать посмотреть на себя со стороны, получить, прочувствовать и понять запрограммированные постановщиками эмоции и научиться эмпатии, сопереживая конкретным событиям или героям. В процессе взаимодействия и отождествления себя с героями и сюжетом происходит глубокая работа над внутренним «я», создающая уникальное пространство, в котором можно исследовать разнообразные аспекты человеческой натуры, отражая социальные, культурные и личностные конфликты.

Таким образом, чёткая опора на конкретные методические основы при постановке театрализованного действа открывает перед его участниками серьезный художественно-педагогический потенциал, способствующий формированию целостной личности, готовой к позитивному взаимодействию с окружающим миром, и укреплению связей между людьми через общее восприятие событийно-исторического контекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянов П.Г. Формирование ценностных ориентаций в театрализованной деятельности подростков // Изв. Сарат. ун-та Нов. сер. Сер. Акмеология образования. Психология развития. 2011. №1. С. 83-86.
2. Шульженко К.Е. Театрализованная деятельность как средство патриотического воспитания // Вестник науки. 2023. №6 (63). С. 443-446.
3. Конович Н.Д. Композиция и постановка шоу-программ: учебно-методическое пособие / Н.Д.Конович ; М-во культуры РФ, С-Петерб. Гос. ин-т культуры, фак.искусств, каф.режиссуры и мастерства актера. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2022. – 68 с. ISBN 978-5-94708-344-6.

REFERENCES

1. Averyanov P.G. Formation of value orientations in theatrical activity of teenagers // Izv. Sarath. University of Nov. ser. Ser. The acmeology of education. Psychology of development. 2011. No. 1. Pp. 83-86.
2. Shulzhenko K.E. Theatrical activity as a means of patriotic education // Bulletin of Science. 2023. No. 6 (63). Pp. 443-446.
3. Konovich N.D. Composition and staging of show programs : an educational and methodological guide / N.D.Konovich ; Ministry of Culture of the Russian Federation, St. Petersburg State Institute of Culture, fac.arts, department.directing and acting skills. – St. Petersburg :SPbGIK, 2022. – 68 p. ISBN 978-5-94708-344-6.

Кузнецова Зоя Александровна
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры сольного народного пения,
заместитель декана факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: kuznetsova-zoya1984@bk.ru
Труханова Александра Геннадиевна
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры русского народно-певческого искусства,
профессор кафедры хорового дирижирования и академического пения,
заместитель декана факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: alexandra_t_70@mail.ru

Kuznetsova Zoya A.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Solo Folk Singing,
Deputy Dean of the Faculty of Musical Arts
Moscow State Institute of Culture
Trukhanova Alexandra G.
Candidate of Art History,
Professor of the Department of Russian Folk Singing Art,
Professor of the Department of Choral Conducting and Academic Singing,
Deputy Dean of the Faculty of Musical Arts
Moscow State Institute of Culture

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. В данной статье рассмотрены проблемы и преимущества применения в современном обучении проектной деятельности. Также проведён анализ данного метода как неотъемлемой части современной педагогической практики, выступающей наиболее значимым фактором в достижении эффективного процесса, способствующим формированию у студентов более высокого уровня конкурентоспособности, а также увеличивая их мотивацию.

В условиях глобализации и достаточно упрощённого современного образования, ориентированного на практико-ориентированный подход, данный метод позволяет не только освоить теоретический материал, но и развить именно те навыки, которые будут необходимы каждому студенту для понимания всех механизмов будущей профессиональной деятельности.

Проектная деятельность направлена на интеграцию полученных в процессе обучения знаний и умений с практическими задачами, стоящими перед студентами. В отличие от традиционных методов преподавания, проектная деятельность требует от обучающихся более рационального подхода в обучении, например, как самостоятельный поиск и решение задач, работа в команде, а также владение междисциплинарными компетенциями. В вузах культуры – это особенно важно, так как инициативная и творческая составляющая играет ключевую роль в период подготовки профессиональных кадров в области искусства.

Основное внимание в вузах культуры уделяется развитию творческих и исполнительских способностей у студентов. Без проектной деятельности невозможно сформировать практические навыки, которые будут необходимы студентам для осваивания будущей профессии. Проектная деятельность помогает адаптировать студентов к реальным условиям профессиональной деятельности в сфере культуры. Именно в рамках проектных инициатив многие студенты не только осваивают теоретические знания, но и приобретают очень полезный и ценный практический опыт, что значительно увеличивает их конкурентоспособность на рынке труда.

Ключевые слова: проектная деятельность, студенты, профессиональные компетенции, вузы культуры.

PROJECT ACTIVITY AS A MEANS OF FORMING PROFESSIONAL COMPETENCIES OF STUDENTS STUDYING AT CULTURAL UNIVERSITIES

Annotation. This article discusses the problems and advantages of using project activities in modern education. The analysis of this method is also carried out as an integral part of modern pedagogical practice, which is the most significant factor in achieving an effective process, contributing to the formation of a higher level of competitiveness among students, as well as increasing their motivation. In the context of globalization and a fairly simplified modern education focused on a practice-oriented approach, this method allows not only to master theoretical material, but also to develop exactly the skills that every student will need to understand all the mechanisms of future professional activity. The project activity is aimed at integrating the knowledge and skills acquired in the learning process with the practical tasks facing the students. Unlike traditional teaching methods, project activities require students to take a more rational approach to learning, such as independent problem-solving, teamwork, and mastery of interdisciplinary competencies. This is especially important in cultural universities, as the initiative and creative component plays a key role in the period of professional training in the field of art. The main focus in cultural universities is on the development of creative and performing abilities among students. Without project activities, it is impossible to develop the practical skills that students will need to master their future profession. Project activities help to adapt students to the real conditions of professional activity in the field of culture. It is within the framework of project initiatives that many students not only master theoretical knowledge, but also gain very useful and valuable practical experience, which significantly increases their competitiveness in the labor market.

Keywords: project activity, students, professional competencies, cultural institutions.

Проектная деятельность представляет собой современный и инновационный метод обучения студентов высших учебных заведений, который основан на самостоятельной работе студентов, направленной на решение более конкретной и точной проблемы или же выполнение определённого практического задания. В отличие от традиционных методов преподавания, предполагающих репродуктивное освоение знаний, проектный метод ориентирован на более познавательную научную деятельность, а также на развитие аналитического мышления у студента, его самостоятельности и креативности.

Исторически проектное обучение начало формироваться в начале XX века. Благодаря известнейшему американскому философу и педагогу Д. Дьюи, а также его последователю У.Х. Килпатрику. Именно они обосновали и позже запатентовали идею обучения через деятельность, где знания и творческая инициатива осваиваются в процессе выполнения реальных задач. В дальнейшем данный подход был адаптирован

во многие образовательные системы мира, включая российскую, где проектный метод стал практически единственным из основных способов формирования компетентностного подхода у студентов в образовательном процессе.

Согласно мнению А.В. Хуторского, проектная деятельность в образовательном процессе – это «способ организации учебного процесса, при котором студенты самостоятельно или в группе решают значимую для них проблему, создавая конкретный продукт и рефлексируя полученные результаты» [5, с. 36]. Учитывая данное высказывание можно с уверенностью сказать, что в вузах культуры этот метод особенно актуален, так как предполагает активное применение творческих навыков, экспериментирование и интеграцию различных видов искусств.

Проектный метод обучения строится на ряде принципов, которые делают его эффективным средством формирования профессиональных компетенций, именно их мы сейчас и рассмотрим.

Проблемно-ориентированный подход.

Включает в себя именно те проекты, которые выполняются студентами в поисках решения конкретных проблем или задач. В сфере культуры это может быть, например, разработка концепции и программы для музейной выставки, создание театрализованной постановки или внутренняя организация вокального фестиваля.

Самостоятельность и личная активность студентов.

В данном случае можно точно увидеть разницу в сравнении, а именно, что в отличие от традиционных методов преподавания, где основное внимание уделяется передаче информации от преподавателя к студенту, проектное обучение требует от обучающихся большей инициативности, следовательно более самостоятельного поиска решений для ответственного и точного выполнения задач и заданий.

Междисциплинарный подход.

Проектная деятельность редко ограничивается рамками одной дисциплины. Например, при подготовке музыкального фестиваля студенты могут интегрировать свои знания из области музыковедения и менеджмента в совершенно другие области, такие как маркетинг и дизайн для достижения и освоения более конкурентоспособной среды на рынке труда.

Практическая направленность.

Результатом проектной деятельности практически всегда становится конкретный продукт – будь то концертная программа и театральная постановка или же совершенно новый арт-объект культуры. Данная стратегия позволяет студентам не только осваивать и совершенствовать свои теоретические знания в различных сферах культуры, но и всегда применять их в реальной деятельности.

Рефлексия и оценка результатов.

Согласно мнению большинства научных деятелей, занимающихся исследованием проектной деятельности, самой важной и необходимой частью обучения всегда будет являться анализ и четкая оценка проделанной работы. Совершенно точно можно сказать, что все студенты должны уметь справедливо оценивать свои достижения, точно выявлять ошибки, аргументировать и защищать своё мнение и решения. Данная стратегия должна помогать обучающимся четко и аргументировано проектировать свою будущую профессиональную деятельность.

По мнению О.Н. Смолина «внедрение проектного метода позволяет значительно повысить уровень вовлечённости студентов в образовательный процесс, развить у них исследовательские и коммуникативные навыки» [4, с. 75].

По мнению многих современных исследователей, в образовательных программах вузов культуры проектная деятельность должна занять особое место в

педагогической системе образования, так как позволяет с самого начала обучения формировать у студентов профессиональные компетенции, которые необходимы будущим специалистам для успешной профессиональной деятельности.

В соответствии с компетентностным подходом, который лежит в основе современного образования, выпускники вузов должны не только обладать глубокими теоретическими знаниями по освоенной профессии, но и умением правильно применять их на практике.

Проектный метод в обучении позволяет формировать следующие навыки у студентов:

- аналитические – для четкого анализа поставленных задач;
- коммуникативные – именно проектная деятельность требует активного взаимодействия и участия в команде, например, ведение переговоров, представление результатов работы;
- креативность и инновационное мышление – особенно важно для студентов творческих и культурных направлений, так как в процессе работы над проектами студенты всегда могут разрабатывать самые оригинальные идеи, путём экспериментов и принятия нестандартных решений;
- организационные и управленческие навыки – проектная деятельность учит студентов планированию, распределению ресурсов, управлению процессами.

Стоит не забывать о развитии в общеобразовательных программах информационной и цифровой грамотности, которая всегда может помочь студентам освоится в глобальном мировом пространстве и быстро решать, поставленные перед ними задачи.

Как отмечает Э.Ф. Зеер, «процесс профессионального становления специалиста проходит более эффективно, если студент вовлечён в реальные проекты, позволяющие ему почувствовать себя частью профессионального сообщества» [1, с. 23].

Из данного цитирования заслуженного деятеля науки РФ следует, что проектная деятельность играет очень важную роль в период подготовки будущих специалистов, обучающихся в вузах культуры. Этот подход к обучению позволяет студентам интегрировать знания из различных, не всегда смежных дисциплин, тем самым формировать профессиональные компетенции и адаптировать их к инновационным условиям профессиональной музыкальной среды

По статистике, приведённой также Э.Ф. Зеером, можно сказать, что использование проектного метода в образовательном процессе значительно повышает качество подготовки выпускников и способствует их успешной адаптации в профессиональной деятельности. Следовательно, позволяет включить студентов в активный процесс познания, где они выступают не пассивными слушателями, а поистине полноправными участниками образовательного процесса.

Именно такой подход формирует инициативность, критическое мышление и самостоятельность. Можно отметить также то, что данная методика помогает объединить образовательный процесс с реальной профессиональной средой, делая подготовку будущих специалистов максимально практичным и клиентоориентированным, а также в полной степени, отвечающей требованиям современного общества.

В вузах культуры проектное обучение с каждым учебным годом становится всё более значимой частью образовательного процесса «Даже сейчас можно отметить, что проектная деятельность в вузах культуры имеет свою специфику, отличающую её от аналогичных процессов в технических и гуманитарных направлениях» [2, с. 110]. Данная методика обучения конечно же должна повлиять не только на развитие

профессиональных компетенций, но и на формирование творческого мышления, способности к художественному самовыражению, адаптации к меняющейся культурной среде.

Следовательно, можно полагать, что будущие специалисты в сфере искусства, дизайна, музыкального и театрального дела, культурного менеджмента должны обладать не только теоретической подготовкой, но и практическими навыками реализации культурных проектов. Например, соединять обучение с профессиональной практикой - ещё во время учёбы начинать строить профессиональную карьеру, знакомясь с культурным сообществом, участвуя в различных конкурсах и олимпиадах, художественных выставках, театральных постановках и музыкальных фестивалях.

Стоит учесть тот факт, что подготовка специалистов в сфере культуры также требует особого подхода и внимание педагогов к образовательному процессу студентов. Практически все творческие профессии связаны с высокой степенью субъективности и именно поэтому зачастую самые стандартные методы обучения здесь часто оказываются малоэффективными или неэффективные вовсе. Учитывая этот факт, многие учебные заведения стремятся включать в свои учебные программы дисциплины, в которых можно применять традиционные лекционные и семинарские формы обучения.

Следовательно, проектный метод начал способствовать все большей вовлечённости студентов в образовательный процесс, так как они видят в нем смысл и изучают именно те предметы, которые сразу могут применять на практике. Это повышает их личную мотивацию к обучению и делает процесс получения образования более осмысленным и эффективным, а главное более адаптивным и простым.

По мнению многих исследователей обучение в вузах культуры должно включать в свои программы все больше практических занятий, которые могут позволить студентам применять свои знания в процессе создания конкретных культурных продуктов. В результате этих нововведений проектная деятельность в высших учебных заведениях культуры выходит на принципиально новый уровень.

«На данный момент она помогает студентам освоить такие ключевые аспекты профессии, как работа с аудиторией, организационные навыки, адаптация к разным жанрам и форматам творчества» [3, с. 12]. Это особенно важно, ведь студенты самостоятельно учатся работать в условиях неопределённости, когда заранее невозможно точно спрогнозировать точный результат творческого процесса, всё чаще осуществляя анализ творчества, что также приносит значительную пользу в обучении современных специалистов.

Еще одной из важных тенденций в процессе подготовки обучающихся в сфере культуры является повышенное внимание к работе в коллективе. В отличие от многих других специальностей, где индивидуальная работа может быть основной, в культуре все же, большинство процессов связано именно с командной деятельностью.

Работа над спектаклем, концертом, выставкой, литературным или музыкальным произведением требует слаженного взаимодействия и взаимопонимания всех участников конкретного проекта. В таком случае, проектный метод помогает студентам не только освоить и понять принципы коллективного творчества, идейной составляющей, а также осознать полную ответственность за общий результат. Именно данный фактор и позволяет современному студенту подготовиться к будущей профессиональной деятельности, где коммуникация играет решающую роль.

В настоящее время во многих ведущих вузах культуры проектная деятельность является неотъемлемой частью образовательного процесса и успешно реализуется через разные форматы. Можно привести, к примеру, что во многих театральных

академиях студенты работают над собственными постановками: от сценарной разработки и до полноценной премьеры на сцене.

В музыкальных вузах студенты нередко создают авторские и до этого никому не известные сочинения и композиции, а после участвуют в международных конкурсах, получая награды за свое творчество. Таким образом, после успешного опыта и получения значительных профессиональных навыков при образовательном процессе студенты начинают самостоятельно организовывать концерты и выступления.

Одной из наиболее значимых ступеней в сфере образования является развитие способности к профессиональному управлению творческих процессов. Разработка и реализация культурных проектов требует умение распределять ресурсы, планировать работу, оценивать риски, координировать действия команды. Эти навыки необходимы в культурной индустрии, где профессиональная деятельность часто связана с управлением мероприятиями и контролю на концертных площадках.

В настоящее время в художественных и дизайнерских вузах активно практикуется работа над визуальными и цифровыми арт-проектами, анимациями и мультимедийными работами. Проектное обучение в свою очередь, на самых ранних этапах включает в себя сотрудничество с культурными и творческими организациями. Многие вузы охотно заключают партнёрские соглашения с музеями, театрами, концертными залами, издательствами, что позволяет студентам получать практический опыт работы на сцене перед живой публикой.

Конечно же, следует отметить, что важным фактором в успешной реализации проектной деятельности является поддержка преподавателей, которые нередко выступают для студентов в роли кураторов, консультантов и наставников. Они помогают студентам не только успешно и быстро осваивать учебный материал, но и находить нестандартные решения, которые могут помочь создать еще более оригинальные проекты, тем самым раскрыв творческий потенциала у студента.

Таким образом, проектная деятельность в вузах культуры представляет собой эффективную образовательную технологию, позволяющую студентам не просто осваивать базовые учебные знания, но и применять их на практике, способствуя развитию творческого мышления, самостоятельности, ответственности и командной работы. Именно интеграция различных знаний и опыта помогает студентам внедряться в профессиональные культурные сообщества, тем самым получая возможность реализовать собственные идеи на практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зеер Э.Ф. Модернизация профессионального образования: компетентностный подход. – Москва: МПСУ, 2005. – 23 с.
2. Иванов И.И. Современное музыкальное образование: инновационные подходы: Монография. – М.: Музыка, 2021. – 110 с.
3. Савенкова, Л.В. Эстетическое воспитание и культура чувств. – М.: Наука, 2005. – 12 с.
4. Смолин О. Н. Образование. Политика. Закон: Федеральное законодательство как фактор образовательной политики в современной России. – М.: Культурная революция, 2010. – 75 с.
5. Хуторской А.В. Компетентностный подход в обучении: Научно-методическое пособие. – М.: Издательство «Эйдос»; Издательство Института образования человека, 2013. – 36 с.

REFERENCES

1. Zeer Je.F. Modernizacija professional'nogo obrazovanija: kompetentnostnyj podhod. – Moskva: MPSU, 2005. – 23 p.
2. Ivanov I.I. Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie: innovacionnye podhody: Monografija. – M.: Muzyka, 2021. – 110 p.
3. Savenkova, L.V. Jesteticheskoe vospitanie i kul'tura chuvstv. – M.: Nauka, 2005. – 12 p.
4. Smolin O. N. Obrazovanie. Politika. Zakon: Federal'noe zakonodatel'stvo kak faktor obrazovatel'noj politiki v sovremennoj Rossii. – M.: Kul'turnaja revoljucija, 2010. – 75 p.
5. Hutorskoj A.V. Kompetentnostnyj podhod v obuchenii: Nauchno-metodicheskoe posobie. – M.: Izdatel'stvo «Jejdos»; Izdatel'stvo Instituta obrazovanija cheloveka, 2013. – 36 p.

Го Юйсюань
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Guo Yuxuan
graduate student
St. Petersburg State Institute of Culture

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ОБУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННОМУ АККОМПАНЕМЕНТУ В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ КИТАЯ

Аннотация. В статье подчёркивается, что технологический аспект обучения фортепианному аккомпанементу несколько отличается от задач специального фортепианного класса. В частности, кратко раскрывается проблематика тактильной сферы, метроритмических навыков, использования педали, чтения нот с листа, транспонирования, игры в разных ключах, теоретической подготовки, подбора по слуху. Указывается на значение мотивации студента, понимание им специфики работы концертмейстера, представлений о соответствующем репертуаре и коммуникации с солистом. В плане актуализации аналитического компонента преподавателям необходимо сосредоточиться не только на совершенствовании исполнительских навыков своих воспитанников, но и обратить внимание на улучшение их понимания жанра, структуры, стиля и художественного содержания ансамблевого произведения, а также анализа нотного текста. Успешная концертмейстерская деятельность становится возможной только при условии достаточного владения студентом базовых исполнительских приёмов в интеграции с теоретическими знаниями и исполнительским опытом.

Ключевые слова: музыкально-педагогическое образование Китая, фортепианный аккомпанемент, учитель музыки, технологический аспект.

THE TECHNOLOGICAL ASPECT OF TEACHING PIANO ACCOMPANIMENT AT MUSIC PEDAGOGICAL UNIVERSITIES IN CHINA

Abstract. The article emphasizes that the technological aspect of teaching piano accompaniment is somewhat different from the tasks of a special piano class. In particular, the problems of the tactile sphere, metro-rhythmic skills, use of the pedal, sight-reading, transposition, playing in different keys, theoretical training, and selection by ear are briefly covered. The importance of student motivation, their understanding of the specifics of the accompanist's work, ideas about the corresponding repertoire and communication with the soloist are indicated. In terms of updating the analytical component, teachers need to focus not only on improving the performance skills of their students, but also pay attention to improving their understanding of the genre, structure, style and artistic content of an ensemble piece, as well as analyzing the musical text. Successful accompanist activity becomes possible only if the student has sufficient mastery of basic performance techniques in integration with theoretical knowledge and performance experience.

Keywords: musical-pedagogical education in China, piano accompaniment, music teacher, technological aspect.

В настоящее время становится очевидной необходимость включения в вузовскую профессиональную подготовку китайских учителей музыки концертмейстерских навыков [1]. Это определяется комплексностью и специфическими мультидисциплинарными компетенциями музыкально-педагогической профессии. Поэтому так важен технологический аспект обучения фортепианному аккомпанементу в музыкально-педагогических университетах Китая, он несколько отличается от задач специального фортепианного класса.

1. Тактильная сфера.

Для концертмейстера владение техникой игры на фортепиано является необходимым умением. Нередко тембры (а значит и прикосновение) сольного и аккомпанирующего фортепиано существенно различаются. В вокальном репертуаре аккомпанемент фортепианной партии и певец вместе могут выражать яркие и богатые звуковые эффекты путём сочетания разных тембров и качеств звука, стилей пения и клавирных регистров, музыкальной фактуры и фразировки поэтического текста. Концертмейстер должен учитывать голосовые данные певца и искать тембр фортепиано с наивысшей степенью соответствия, чтобы выразить художественное содержание произведения.

Например, когда концертмейстер аккомпанирует в лирических произведениях, он должен мягко и медленно прикасаться к клавишам, постоянно контролировать силу запястья и рук, чтобы обеспечить согласованность звукоизвлечения с солистом [2]. В случае сопровождения яркому или колоратурному голосу, пианист «оформляет» звук также концентрированно и плотно, касается клавиш четко и с силой. Следит за тем, чтобы пальцы, ладони, предплечье, весь мышечный аппарат был активным и свободным [3].

Кроме того, партия фортепианного аккомпанемента зачастую имеет колористические эффекты, требующих имитации дуновения ветра, пения птиц, стрекота насекомых, бега воды в горах и т.п., что также находит своё отражение в тактильной сфере. Концертмейстеру необходимо иметь четкое представление о естественном звучании этих тембров и пытаться воспроизвести их на клавиатуре.

2. Метроритмические навыки.

Музыка – временно*е* искусство, организованное в определённом темпе и ритме. Учитывая исполнение вдвоём (или фортепианный аккомпанемент хору), особое внимание следует уделить согласованности темпа и ритма. Основной ориентир этих параметров, даёт, конечно, само музыкальное произведение, его образный строй, фактура, обозначения в нотном тексте [4]. Но градации этого ориентира могут различаться, исходя из возможностей солиста и это надо учитывать концертмейстеру.

Кроме того, поскольку музыкальным инструментом вокалиста является непосредственно его организм, то допускается б*о*льшая свобода, наличие дыхательных цезур, лексических фермат, темповых и ритмических отклонений. Таким образом, все обозначения в нотном тексте должны выполняться пианистом контекстуально и учитывать конкретного солиста. Авторские и редакторские ремарки не могут существовать изолированно друг от друга, только в комплексе они дают представление о том, как играть то или иное произведение. При обучении фортепианному сопровождению преподаватели должны учить студентов быть верными оригинальной партитуре и композитору в процессе чтения нотного текста, а также исполнительски выражать художественную концепцию произведения строго в соответствии с авторским замыслом.

Координация с солистом с точки зрения ритма, темпа и динамики – важнейшие компетенции концертмейстера. Он должен иметь очень хороший слух, чтобы точно слышать изменения в партии солиста и вносить коррективы в своё исполнение для обеспечения качества ансамблевой коммуникации.

3. Навыки педализации.

Музыкальная фактура фортепианного аккомпанемента довольно специфична и отличается от сольного репертуара. Как правило, в ней легко угадывается гармоническая основа, а также лексическая структура [5]. Данные спецификации имеют своё прямое выражение в использовании педали концертмейстером. Практически все ансамблевые произведения исполняются, применяя педаль, так как это придаёт музыке необходимый объём звучания. Принципы использования – это гармоническая педаль, чаще всего на первую (или относительно сильную) долю в такте «от баса».

В процессе обучения фортепианному сопровождению учителя должны обращать внимание студентов на правильное понимание использования педали, так как часто возникают проблемы в этой технологии. Например, необоснованно частое использование длинной педали без достаточного учета стиля произведения, гармонической функциональности, влечёт за собой возникновение звуковой «пестроты», что недопустимо.

4. Навыки чтения нот с листа.

Чтение с листа незнакомого нотного текста относится к важнейшим компетенциям любого концертмейстера. Она характеризуется быстрым воспроизведением нот и реакцией на другие обозначения в партитуре. В частности, понимание основной тональности, сильных и слабых долей, гармонических функций, типа фактуры, динамической амплитуды, художественного образа произведения, содержания текста, возможного темпа, формы, тематизма, встречающихся повторений, вариантных изменений и т.д. [6]. Эта способность развивается только в результате длительной и регулярной тренировки как на занятиях в университете, так и в ходе домашней работы. Быстрое понимание (первоначально преимущественно визуальное) основных характеристик незнакомого произведения – залог успешного овладения этого ключевого концертмейстерского навыка.

Способность преобразования графической информации в моментальные исполнительские действия за инструментом, это и называется эскизное чтение с листа [7]. Помимо реакции, способности к мобильной адаптации различных параметров нотного текста студенты должны поддерживать высокую степень внимания во время игры. Проблема заключается в том, чтобы глаза и мозг концертмейстера опережали на несколько тактов движения рук. Как правило, для тренировки этого навыка выбираются произведения более лёгкие, чем обычный учебный репертуар. Затем эта сложность увеличивается, тем самым постепенно улучшая способность студентов в этом плане.

5. Навыки транспонирования и игры в разных ключах.

При обучении аккомпанементу на фортепиано для специальностей музыкального образования преподавателям необходимо развивать у студентов способность к транспонированию, то есть возможность играть в других тональностях, выше или ниже первоначального варианта, исходя из голосовых данных солиста. Для развития данного навыка также важно соблюдать дидактический принцип «от простого к сложному» (имеется в виду фактура произведения, его гармоническая основа, а также «шаг» транспонирования – от полутона и далее) и регулярность тренировок. Кроме того, концертмейстеру иногда приходится уметь играть помимо басового и скрипичного, и в других ключах, например, теноровом или альтовом. Такие навыки необходимы при сопровождении некоторых медно-духовых или китайских этнических инструментов.

6. Мотивация и понимание специфики работы концертмейстера.

Многие даже преподаватели недооценивают значение концертмейстера. Это и не удивительно - имя концертмейстер обычно не занимает важного места на концертной афише, в отличие от солиста. Распространено мнение, что концертмейстерами становятся

только те, у кого плохой уровень игры соло. Что они не обязаны иметь высокий исполнительский уровень и музыкальную грамотность и могут играть в ансамбле без специальной подготовки. Эти распространённые заблуждения сильно ослабляют мотивацию к изучению фортепианного аккомпанемента в вузе.

Поэтому в курсе концертмейстерского мастерства преподавателям необходимо информировать студентов о том, что аккомпанемент как самостоятельный учебный предмет и исполнительское искусство, имеет свою художественную ценность, равную ценности фортепианного соло. В концертмейстерском классе студент должен пройти качественную профессиональную подготовку и иметь достаточные исполнительские и ансамблевые навыки. Более того, студенты с сильным музыкальным уровнем и способностями к игре соло на фортепиано могут не справиться с этой задачей.

Будущие специалисты должны иметь объективное понимание фортепианного аккомпанемента, с энтузиазмом относиться к этой работе. чтобы больше людей могли осознать очарование аккомпанемента для фортепиано, его роль в выражении художественного содержания вокального произведения.

7. Представления о концертмейстерском репертуаре и коммуникация с солистом.

Прежде всего, концертмейстер должен усвоить и понять базовые знания вокального репертуара = его форм, жанров, стилей, национальных особенностей. А также его программную сущность [8]. Кроме того, иметь представление о типах голосов, вокальных тесситурах. В этом случае художественное общение с солистом будет предметным и плодотворным. Китайская народная песня, хоровое произведение, итальянская оперная ария, русский романс, немецкая Lied, тембры детских, мужских, женских голосов – всё это надо учитывать, аккомпанируя то или иное произведение. Этот репертуар достаточно обширен – и одна из целей курса концертмейстерского класса в вузе, дать хотя бы общее представление о различных его сегментах. Для расширения кругозора студента в этом плане возможно использование аудио- и видеоматериалов, связанных с педагогической или исполнительской деятельностью концертмейстеров.

Наконец, ансамблевый пианист должен понимать психологические качества певца, его сценический опыт, физическое состояние и т. д., что поможет установить хорошие отношения сотрудничества. В последнее время в Китае довольно часто стал использоваться фортепианный аккомпанемент к этническим музыкальным инструментам. В прошлом эти инструменты не требовали фортепианного сопровождения, но с возросшей популярностью фортепиано в Китае исполнительская практика постепенно изменилась.

Нередко аккомпанемент другому инструменте фактурно более сложен и пианисту приходится преодолевать значительные технологические трудности. В отличие от ансамблевых инструментальных композиций, вокальное произведение может быть значительным по тексту и художественному содержанию, но более лёгким по технологии воплощения. В любом случае необходимо достаточное количество совместных репетиций, чтобы добиться одинакового понимания и интерпретации произведения, особенно в классических жанрах.

В плане коммуникации концертмейстер должен обращать внимание не только на общий звуковой баланс партий, но и на согласованность тембров, штрихов, фразировки, формы. Кроме того, необходимо понимать разницу звукоизвлечения различных слоёв внутри своей партии. Например, один из наиболее часто встречающихся недостатков игры концертмейстеров – недостаточное внимание к басовой линии, тогда как это основа не только фортепианной партии, но и всего ансамбля. То же самое касается и использования педали – она «отвечает» в данном случае за всё суммирующее звучание с солистом.

Как правило, в ансамблевых произведениях встречаются разделы, где концертмейстер играет соло. Эти вступления, завершения, интерлюдии имеют важное драматургическое и формообразующее значение и их необходимо исполнять с этих позиций, а не просто как возможность «передохнуть» солисту.

8. Теоретическая подготовка, умение подбирать по слуху.

Профессия педагога-музыканта изначально является мульти-дисциплинарной. Здесь востребованы знания по психологии, истории музыки, теоретическая информация, риторические и организационные качества, исполнительские способности и т.д. При этом вузовская подготовка должна быть максимально практико-ориентированной. Поэтому важно развивать навыки подбора по слуху несложного аккомпанемента с простейшими гармониями, основ импровизационного сопровождения на фортепиано [9].

Для этого необходимо иметь представление о музыкальной теории – тональностей, основных гармониях (тоника, субдоминанта и доминанта), устойчивых и неустойчивых звуках, консонансах и диссонансах, типах фактуры (например, «бас – аккорд» или фигурации арпеджио). Особенно важным для концертмейстера становятся прочные базовые знания гармонии.

Успешная концертмейстерская деятельность становится возможной только при условии достаточного владения студентом базовых исполнительских приёмов, уверенной координации рук на инструменте в интеграции с теоретическими знаниями и исполнительским опытом. После того, как концертмейстер знакомится с новой партитурой, он сначала анализирует структуру сочинения, при этом использует свои знания о гармонии, поскольку это оказывает непосредственное влияние на эффект освоения всего произведения. Ведь именно гармоническая окраска отображает эмоциональный «градус» сочинения, воспроизводит различные звуковые эффекты и цвета.

9. Аналитический компонент.

Чтобы улучшить навыки фортепианного аккомпанемента студентов, преподавателям необходимо сосредоточиться не только на совершенствовании исполнительских навыков своих воспитанников, но и обратить внимание на улучшение их понимания жанра, структуры, стиля и художественного содержания ансамблевого произведения. Фортепианный аккомпанемент должен быть (прежде чем исполнен) проанализирован с различных точек зрения – исторического стиля, жанра, формы, национальной атрибутики и т.д.

Этого невозможно достигнуть без актуализации в концертмейстерской деятельности весомого аналитического компонента. При этом концертмейстер должен обладать хорошим творческим мышлением и воображением, уметь многоуровнево анализировать произведения, впитывать творческий опыт других, уметь эффективно использовать его на практике. Кроме того, контролировать свои эмоции и волнение, обладать сильными психологическими качествами, уверенностью, способностью поддержать солиста во время сценических выступлений, чтобы обеспечивать его успех. Концертмейстерская технология всегда должна быть в интеграции художественного, коммуникативного, психологического компонентов и артистического опыта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжао Юань. Исследование стратегий обучения фортепианному аккомпанементу в университетах /Юань Чжао. - Журнал Хунаньского университета науки и технологий. - 2016. №2. С. 187-188. (на китайском языке)
2. Хэ Чуан. Об искусстве импровизационного сопровождения при обучении игре на фортепиано /Чуан Хэ. - Музыкальное время и пространство, 2016. №5. С. 174-175.

3. Чжан Хуэй. Фортепианный аккомпанемент / Хуэй Чжан. - Фортепианное искусство, 2016. №1. С. 34-37. (на китайском языке)
4. Корноухов, М.Д. Нотный текст – горизонты познания. Монография /М.Д. Корноухов. – СПб.: Астерион, 2018. – 64 с.
5. Бикташев, В.Н. Искусство концертмейстера /В.Н. Бикташев. – СПб.: Издательство «Союз художников», 2014. – 156 с.
6. Дэн Юаньсинь. Анализ факторов, влияющих на эффект обучения фортепианному аккомпанементу /Юаньсинь Дэн. - Популярная литература и искусство, 2014. №5. С. 21-23.
7. Искусство пианиста-концертмейстера: Теория и практика //Сб. статей конференции Школы концертмейстерского мастерства 2014 года / Предисл. О.Л. Бер. – М.: Принт-макет, 2015. – 128 с.
8. Шумилова, Е.Н. Жанр современной программной пьесы в фортепианном классе музыкально-педагогического вуза /Е.Н. Шумилова // Theoria: педагогика, экономика, право. - 2022. №3. С. 14-19.
9. Тянь Мяомяо. Как хорошо играть импровизированный аккомпанемент на фортепиано /Мяомяо Тянь. - Современная музыка, 2015. №9. С. 89-92. (на китайском языке)
10. Корноухов, М. Д. Российское и китайское музыкально-педагогическое образование в XXI веке: параллели и взаимодействие: Учебное пособие / М. Д. Корноухов. – СП., 2024. – 80 с. – EDN JUDWKG.
11. Чжан, М. Педагогический репертуар учебных программ музыкальных направлений педагогических вузов / М. Чжан // Педагогическая антропология. – 2024. – № 2. – С. 10-14. – EDN GMJRBS.

REFERENCES

1. Zhao Yuan. Research on the Strategies of Teaching Piano Accompaniment in Universities /Yuan Zhao. - Journal of Hunan University of Science and Technology. - 2016. No. 2. Pp. 187-188.
2. He Chuan. On the Art of Improvisational Accompaniment in Teaching Piano Playing /Chuan He. - Musical Time and Space, 2016. No. 5. Pp. 174-175.
3. Zhang Hui. Piano Accompaniment / Hui Zhang. - Piano Art, 2016. No. 1. Pp. 34-37.
4. Kornoukhov, M.D. Musical Text – Horizons of Knowledge. Monograph /M.D. Kornoukhov. – SPb.: Asterion, 2018. – 64 p.
5. Biktashev, V.N. The Art of the Accompanist /V.N. Biktashev. – SPb.: Union of Artists Publishing House, 2014. – 156 p.
6. Deng Yuanxin. Analysis of Factors Influencing the Effect of Piano Accompaniment Training /Yuanxin Deng. - Popular Literature and Art, 2014. No. 5. Pp. 21-23.
7. The Art of the Pianist-Accompanist: Theory and Practice // Collection of articles from the 2014 Accompanist School Conference / Preface by O.L. Ber. – M.: Print-layout, 2015. – 128 p.
8. Shumilova, E.N. The genre of a modern program piece in the piano class of a music and pedagogical university / E.N. Shumilova // Theoria: pedagogy, economics, law. - 2022. No. 3. Pp. 14-19.
9. Tian Miaomiao. How to play improvised accompaniment on the piano well / Miaomiao Tian. - Contemporary music, 2015. No. 9. Pp. 89-92. (in Chinese).
10. Kornouhov, M. D. Rossijskoe i kitajskoe muzykal'no-pedagogicheskoe obrazovanie v XXI veke: paralleli i vzaimodejstvie: Uchebnoe posobie / M. D. Kornouhov. – SP., 2024. – 80 p.
11. Chzhan, M. Pedagogicheskij repertuar uchebnyh programm muzykal'nyh napravlenij pedagogicheskih vuzov / M. Chzhan // Pedagogicheskaja antropologija. – 2024. – № 2. – Pp. 10-14.

Лань Ян
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 516771910@qq.com

Lan Yang
postgraduate student of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

ОСВОЕНИЕ ИСКУССТВА ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КЛАССЕ ВОКАЛА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Аннотация. В статье освоение искусства интерпретации в вокальном классе педагогических вузов рассматривается на основе применения герменевтического подхода. Поиск смыслов осуществляется на вербальном, тоновом, формообразующем, аффективном, рефлексивном, интонационном и целостном художественно-образном уровнях. Структура освоения искусства интерпретации студентами-вокалистами включает в себя не только текстовые, но и затекстовые подуровни (подтекст, надтекст и контекст). Данное исследовательское направление определяется как перспективное в области вокальной педагогики высшей школы.

Ключевые слова: искусство интерпретации, освоение, класс вокала, студенты-вокалисты, музыкальное произведение, педагогические вузы, герменевтический подход.

MASTERING THE ART OF INTERPRETATION IN THE VOCAL CLASS OF PEDAGOGICAL UNIVERSITIES: A HERMENEUTIC APPROACH

Abstract. The article examines the mastering of the art of interpretation in the vocal class of pedagogical universities using a hermeneutic approach. The search for meanings is carried out at the verbal, tonal, form-building, affective, reflexive, intonational and holistic artistic-figurative levels. The structure of mastering the art of interpretation by student vocalists includes not only textual but also subtextual sublevels (subtext, supertext and context). This research direction is defined as promising in the field of vocal pedagogy of higher education.

Keywords: art of interpretation, mastering, vocal class, student vocalists, musical work, pedagogical universities, hermeneutic approach.

В исполнительских классах музыкальных вузов Китая освоение искусства интерпретации по-прежнему остается быть одной из основных проблем профессиональной подготовки. В этом смысле не является исключением и вокальный класс педагогики высшей школы.

Знание национальных и инонациональных исполнительских традиций, стилистической специфики академического вокала, исторического и современного контекста развития жанра, рождает соответствующее объективное или субъективное, личностное или надличностное отношение к музыкальному произведению (партии-роли), которое определяет качество формирования и воплощения исполнительской концепции, уровень освоения искусства интерпретации в целом. Вхождение в интерпретационную «тональность» предполагает не только погружение в глубины содержания, поиск соответствующих выразительных средств и способов воплощения художественно-образного начала. Постижение искусства интерпретации обуславливает активизацию интеллектуальной деятельности обучающегося-вокалиста, когда эвристика, сопрягаясь с поиском смысла (смыслов), позволяет выйти на новые мировоззренческие позиции,

приблизиться к высоким ценностным ориентирам и, в то же время, посмотреть на галерею художественных образов глазами современника эпохи создания и – в русле настоящего реального бытования сочинения. Искусство интерпретации – это не только личностное прочтение исполняемого музыкального произведения. Сюда входит процесс понимания (осмысления), нахождение детелизированно-специфического и неразрывно-целостного, эмоционально-чувственного и логико-конструктивного, текстового и затекстового, репродуктивного и творческого начала. Изучение истории развития интерпретационной мысли, трансформации жанровых основ тоже влияет на качество создания исполнительских трактовок обучающимися-вокалистами.

Поиск и построение смысловых конструкций у вокалистов может происходить на различных уровнях: *вербальном*, *тоновом*, *формообразовательном*, *аффективном*, *рефлексивном*, *интонационном*, *целостном художественно-образном*.

Слово, словосочетание как отражение, продукт семиотики, знаковой системы заключают в себе смысл и получают эмоциональную окраску при прочтении текста про себя и вслух, для себя и на публике. Л.С. Выготский справедливо разграничивал в контексте психолингвистическом речь на «внутреннюю» и «внешнюю» [4] Н.И. Жинкин как продолжатель его теоретических воззрений строил свою концепцию «порождения», которая также имела двухзвенную структуру [5]. Об этом доказательно высказывалась Е.А. Ахохова: «Первое звено представляет собой субъективный предметно-изобразительный код, с помощью которого адресат расшифровывает информацию. Второе звено составляют его автоматизированные коды: речедвигательный (звуковой и буквенный), а также метаязыковой (контролирующий)» [1, с. 6].

Действительно, слово несет в себе заключенную мысль и эмоцию, образ и понятие, коммуникацию и ценностный ориентир. Вот почему осмысление, прочтение, трактовка литературного текста, рожденного «от слов в наилучшем их порядке» (проза) и «от наилучших слов в наилучшем порядке» (поэзия) /С.Т. Кольридж/ во многом определяет когнитивную (обучающую), просветительскую и воспитательную функции.

Информация, заключенная в поэтический контекст сродни музыкальной. Не случайно выделяют музыкальность поэзии (певучесть, лиричность, художественно-образную наполненность) и поэтичность музыки (проникновенность, изобразительность, интонационную содержательность). Через поэзию, ее культурный код лежит кратчайший путь к пониманию соответствующих музыкальных опусов, в том числе, когда музыка и поэзия сопряжены в одном жанре: опера, романс, песня, распев и т.п.

Поиск и понимание поэтических смыслов готовит почву для рефлексии музыкального материала как такового. Между поэзией и музыкой существует целый пласт общностей и вместе с тем – ярко выраженная детерминанта. Поэтическое слагаемое имеет, как и музыка, свой ритм, метр, темп, интонационные конструкции, гармоничность, которая рождается через рифму, характер строфы самого стихосложения, соразмерность идейно-смыслового содержания с метафоричностью, эмоционально-чувственным наполнением. Наряду с этим, поэтический пласт музыкального произведения (партии-роли) естественным образом дополняет смысловые коды музыкально-интонационных (тоновых построений), усиливает понятийный ракурс через слово (понятие + чувство, заложенные в слове, + отношение /эмпатию/ исполнителя).

С одной стороны, музыкальные смыслы как бы просвечиваются через литературный текст музыкального произведения, с другой – часто скрыты в затексте, который не находит отражение в нотном и поэтическом, прозаическом изложении. К нему можно отнести: подтекст, надтекст и контекст. Итак, музыкально-смысловая (тоновая) составляющая музыкального сочинения может быть заключена помимо нотного текста в подтексте, надтексте и контексте. Подтекст – недосказанное, не получившее прямого

выражения, оставшееся в потаенных глубинах души композитора, то, что домысливается исполнителем-интерпретатором. Надтекстом являются мировоззренческие позиции автора музыкального произведения, его принадлежность к композиторской школе, облик эпохи, «данный ему сверху», который несет в себе ценностные ориентиры, жанрово-стилистическую основу, национальные традиции, культурный код. Контекст сочинения во многом обуславливает позиция самого исполнителя (мысли-чувства, построенные звуки-образы), через которую сочинение обретает свое «второе рождение». Итак, уровни поиска смыслов (вербальный, тоновый, интонационный, целостный художественно-образный и т.п.) имеют свои подуровни (текстовые, затекстовые), когда в работу включается внушительный потенциал сознания, бессознательного, синтеза искусств. Не случайно Е.В. Назайкинский отмечал: «Вслушиваясь в чарующий нас голос, стремясь постичь его глубинный смысл, мы как раз обращаем все свои силы, все внимание на самобытное, неповторимое, составляющее специфическую черту живого в отличие от искусственного, схематичного. А это значит, что синтез… – должен удовлетворять не только принципу отбора, но и принципу органической целостности и индивидуальности. Иначе говоря. Синтез должен походить на синкрезис» [6, с. 126]. В данном случае сравнение синтеза, представленного в вокальном творчестве (литература, музыка, драма и др.) с синкрезисом, в достаточной степени оправдано, так как многие исследователи (искусствоведы, культурологи, педагоги) понятие «синкрезис» трактуют как нерасчлененный, скрытый, органичный, целостный потенциал смыслов.

Интонационное русло для поиска смыслов – тоже благодатная почва. Выразительность речевой интонации и музыкального языка (мотивы, фразы, предложения, периоды) таят в себе не только широкие герменевтические потенциальные возможности, но и в перспективе способны открывать все новые и новые порталы затекстовых структур (их эмоционально-чувственные, логико-конструктивные, артистические слагаемые). При этом вербальное и невербальное, аффективное и интеллектуальное, личностное и надличностное, традиционное и новационное могут представлять единое целостное в своей многогранной сути.

Интонационное движение часто проходит в монологовой и диалоговой форме. Сюда, как правило, включается диалог мыслей и чувств, диалог исполнителя со своим творческим «Я». Вопросно-ответные структуры, с одной стороны, создают напряжение, с другой – разрядку, разрешение (например, уверенность сменяет сомнение, которое затем рассеивается и стремится к свету).

Форма музыкального произведения – тоже существенный источник смыслового контекста, в котором сопряжены логика изложения и последовательность событий, а также характер, время, место эпизодов и целостное развитие всей драматургии. При этом в процессе интерпретации в идеальном выражении априори задействуется весь комплекс музыкальных способностей. Об этом убедительно излагал О.А. Блок: «Музыкальный слух, сопрягаясь с творческим воображением, опытом восприятия, «призывая на помощь» впечатления, конкретные представления, становится «путеводной звездой», освещающей дорогу к осмыслению драматургии сочинения, чувственному откровению» [3, с. 143].

Трансформация музыкальной формы в значительной степени влияет на течение музыкальной мысли. Это положение легко проверить на уровне темпа, когда форма не просто «растягивается» или «сжимается», а приобретает иной характер действия, демонстрируя широкий диапазон своих выразительных средств. Именно в темпе-форме музыкального произведения часто заложена конкретная идея. Яркое свидетельство этому мы находим в эпохе барокко, когда «строгость» формы и неизменность (константность) темпа создают единство монументального и подчеркнуто изысканного,

детализированного, чему способствует архитектоника, мелизматика, имитационный тип развития.

Музыкальная форма является заметной детерминантой по отношению к художественно-образному содержанию сочинения (партии-роли). Она не только «устанавливает правила» движения, развертывания музыкальной ткани, но и характер происходящих событий, влияет непосредственно на подачу музыкального материала, когда смыслы «выходят на поверхность» или «погружаются» в фактурно-гармонические глубины.

Учет вербального, тонового, формообразующего, аффективного, рефлексивного, интонационного, полного художественно-образного ресурса позволяет обучающимся-вокалистам подойти целостно и в детализированном режиме к процессу освоения искусства интерпретации, когда смыслы структурируются, обретая ясность и действенность.

На основе полученного педагогического опыта работы в вузе с китайскими студентами-вокалистами У Линьсян подчеркивала мысль о значимости использовании ресурса сознания и бессознательного, многожанрового репертуара в освоении искусства интерпретации, развитии исполнительской культуры в целом. В частности, она высказывала следующее: «Развитие исполнительской культуры студентов-вокалистов зависит от внедрения музыкально-педагогических методов, основывающихся на развивающих элементах комплексного репертуара с классической, фольклорной и современной стилистическими доминантами; синтеза искусств (музыка – поэзия – литература), вокалотерапии, технической и художественно-образной составляющих» [7, с. 23].

Чжан Лэлэ, позиционируя музыкально-педагогический арсенал освоения искусства интерпретации студентами из Китая вокально-хоровой специализации, отмечала: «Эффективность формирования основ интерпретации русской классической хоровой музыки зависит от применения комплекса специальных методов обучения, содержание которых не противоречит установкам современной российской педагогики музыкального образования и соответствует историко-теоретическому, исполнительскому и педагогическому компонентам процесса обучения китайских студентов-бакалавров (метод постижения историко-культурных источников изучаемого произведения, метод сопоставления литературного первоисточника (текста) и его интонационного воплощения, метод теоретико-интонационного обобщения и сравнения, метод анализа и самоанализа исполнительской интерпретации, метод рассказа о музыкальном произведении в контексте урока музыки, метод музыкально-педагогических поисковых заданий)» [8, с. 11].

Многие исследователи в области вокальной педагогики высшей школы указывают на то, что комплексный подход к освоению искусства интерпретации, включающий единство национального и инонационального (китайского, русского, общеевропейского), вербального и тонового, личностного и надличностного, интонационного и формообразующего, жанрового и стилистического – во многом оправдывает себя. При этом интерпретация музыкальных произведений становится не только глубокой на уровне мысли, чувства, смысла, но и достоверной, убедительной, стилистически экологичной. Важно то, что такой подход дает возможность целостно осваивать широкий предмет интерпретации (идея, замысел, эмоционально-чувственное и логико-конструктивное прочтение, стиль, исполнительские традиции, форма и содержание) [2]. Подобная организация учебного процесса позволяет студентам сохранить культурный код, национальные традиции, двигаясь в новой общественной формации информационного социума.

На основе изложенного выше целесообразно перейти к выводам:

1. Освоение искусства интерпретации в классе вокала педагогических вузов остается быть актуальной проблемой, требующей своего разрешения.
2. Перспективным является применение герменевтического подхода в освоении искусства интерпретации студентами-вокалистами в контексте вербальном, тоновом, формообразующем, аффективном, рефлексивном, интонационном, целостном художественно-образном.
3. Многогранный контекст поиска смыслов в процессе интерпретации вокальных сочинений (вербальный, тоновый, формообразующий, аффективный, рефлексивный, интонационный, целостный художественно-образный) имеет свои подуровни (текстовые, затекстовые), когда в работу включается внушительный потенциал сознания, бессознательного и синтеза искусств.
4. Музыкально-образовательная практика студентов-вокалистов из КНР подтверждает правомерность применения герменевтического подхода, позволяющего осуществлять освоение искусства интерпретации в многогранном режиме.
5. Исследование проблематики, связанной с освоением искусства интерпретации в классе вокала педагогических вузов, остается быть перспективным направлением в области вокальной педагогики высшей школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахохова Е.А. Семиотика и лингвистика. Конспект лекций. – Нальчик: Северо-Кавказский государственный институт искусств (СКГИИ), 2012. – 73 с.
2. Блок О.А. Педагогика и психология музыкального творчества как парадигма высшего профессионального образования // Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 45-летию Хабаровского государственного института искусств и культуры «Проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства», 2013. – Хабаровск: ХГИИК, 2013. – С. 23-31.
3. Блок, О.А. Развитие творческого восприятия обучающихся музыкантов в классах инструменталистов. – Мир науки, культуры, образования, 2022. – №1(92). – С. 142-144.
4. Выготский Л.С. Лекции по психологии. Мышление и речь. – М.: Юрайт. 2019. – 432 с.
5. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. – М.: Наука, 1982. – 159 с.
6. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
7. У Линьсян. Развитие исполнительской культуры студентов-вокалистов в вузе: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. – М.: МГУКИ, 2010. – 24 с.
8. Чжан Лэлэ. Формирование основ интерпретации русской классической хоровой музыки у студентов из Китайской Народной Республики в условиях музыкально-педагогического образования: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2022. – 23 с.

REFERENCES

1. Akhokhova E.A. Semiotika i lingvistika. Konspekt lektsii. – Nal'chik: Severo-Kavkazskii gosudarstvennyi institut iskusstv (SKGII), 2012. – 73 p.

2. Blok O.A. Pedagogika i psikhologiya muzykal'nogo tvorchestva kak paradigma vysshego professional'nogo obrazovaniya // Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, posvyashchennoi 45-letiyu Khabarovskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv i kul'tury «Problemy kadrovogo obespecheniya sfery kul'tury i iskusstva», 2013. – Khabarovsk: KhGIIK, 2013. – Pp. 23-31.
3. Blok, O.A. Razvitie tvorcheskogo vospriyatiya obuchayushchikhsya muzykantov v klassakh instrumentalistov. – Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya, 2022. – №1(92). –Pp. 142-144.
4. Vygotskii L.S. Lektsii po psikhologii. Myshlenie i rech'. – M.: Yurait. 2019. – 432 p.
5. Zhinkin N.I. Rech' kak provodnik informatsii. – M.: Nauka, 1982. – 159 p.
6. Nazaikinskii E.V. Zvukovoi mir muzyki. – M.: Muzyka, 1988. – 254 p.
7. U Lin'syan. Razvitie ispolnitel'skoi kul'tury studentov-vokalistov v vuze: Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk. – M.: MGUKI, 2010. – 24 p.
8. Chzhan Lele. Formirovanie osnov interpretatsii russkoi klassicheskoi khorovoi muzyki u studentov iz Kitaiskoi Narodnoi Respubliki v usloviyakh muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya: Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk. – SPb.: RGPU im. A.I. Gertsena, 2022. – 23 p.

Лю Чжунцзянь
аспирант
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 245349055@qq.com

Liu Zhongjian
Postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

К ВОПРОСУ О РОЛИ КОНЦЕРТНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК НЕОТЪЕМЛЕМОЙ ЧАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ В ВУЗАХ КИТАЯ

Анализируя научные источники и образовательную практику современного Китая, автор обращается к определению роли концертно-просветительской деятельности в системе музыкального обучения и воспитания. Обращение к тематическому проекту «Высокое искусство в школу» показало эффективность государственной программы в решении проблем вестернизации и культурного развития студентов. Выявлена роль концертно-просветительской деятельности в музыкально-эстетическом воспитании студентов и формировании художественной атмосферы в университете.

Ключевые слова: концертно-просветительская деятельность, музыкальное обучение, музыкально-эстетическое воспитание, культурное развитие.

ON THE ROLE OF CONCERT AND EDUCATIONAL ACTIVITIES AS AN INTEGRAL PART OF MUSICAL EDUCATION AND TRAINING IN CHINESE UNIVERSITIES

Analyzing scientific sources and educational practice of modern China, the author addresses the definition of the role of concert and educational activities in the system of musical education and upbringing. The appeal to the thematic project "High Art to school" showed the effectiveness of the state program in solving the problems of Westernization and cultural development of students. The role of concert and educational activities in the musical and aesthetic education of students and the formation of an artistic atmosphere at the university is revealed

Keywords: concert and educational activities, musical education, musical and aesthetic education, cultural development.

Стратегия стремительного экономического роста Китая и усиление дифференциации интересов различных социальных групп привели к беспрецедентным вызовам, с которыми сегодня сталкиваются традиционные ценности общества. Духовный кризис, утрата идеалов стали «болезнью», поразившей современное китайское общество. Мировоззрение современных студентов всё чаще формируется под влиянием западной культуры, что приводит к размыванию ценностных ориентиров. Борьба за сохранение морали и убеждений студентов осложняется распространением вульгарной музыкальной культуры, которая искажает их эстетическое восприятие и влияет на мышление.

Современные студенты Китая – это молодежь XXI века, выросшая в основном под влиянием музыкальных образцов, относящихся к направлению «поп-музыка». Современная китайская поп-музыка, как правило, представляет собой продукт массовой культуры и коммерции, основная функция которой – развлечение и эмоциональная разрядка. Появление таких песен с абсурдными текстами как «Моя скейт-обувь» или «Громовая гроза» ярко отражают эту тенденцию. Хотя такая музыка проста в инструментальном исполнении, обладает ритмичностью и вызывает эмоциональный отклик у студентов, тексты песен часто лишены смысла и не несут позитивного посыла для молодежи, что указывает на кризис в обществе.

Сегодня на китайском телевидении также появляется множество музыкальных шоу, таких как «Голос молодёжи», «Хип-хоп буря», «Шоу музыкальной мечты» и «Сияющая звезда». Подобные шоу позволяют находить одаренных талантов, однако многие студенты начинают думать, что успех артистов кроется не в серьезном обучении, а в ярком исполнении, что может разрушить их будущее, погрузив в иллюзии.

Современные студенты китайских вузов мало знакомы с мировыми шедеврами, оставленными предыдущими поколениями музыкантов и художников. Им малоизвестно сохранившееся творчество многих великих китайских композиторов таких как Ли Хайин, Люй Юань и Ван Липин, создавших известные сочинения, например, «Чувственная земля», «Наше поле», которые сохранились в истории как плоды творческого гения мастеров.

Причины этого явления разнообразны. С одной стороны, это влияние современной поп-музыки, с другой – недостаток музыкального образования. В начальной школе Китая уроки музыки занимают второстепенное место в системе образования и не получают должного внимания со стороны руководства и учителей. Кроме того, современная культура популяризируют индивидуализм, эксцентричность. Такие платформы как «Куайшоу», «ВэйбоСигуа», «Видео» больше способствуют распространению сетевой музыки, чем серьезной академической.

Вместе с тем, в последние годы высокое искусство становится все более популярным среди населения. Правительство и учебные заведения начинают все более активно его поддерживать и пропагандировать, организуя концертно-просветительские мероприятия, направленные на распространение высокого искусства, и продвигая популяризацию базовых знаний о музыке среди студентов с целью восполнения пробелов в их образовании. В 2005 году Отдел пропаганды ЦК КП Китая и Министерства образования внедряет новый документ о дальнейшем укреплении и совершенствовании учебных программ по идеологической и политической теории в высших учебных заведениях [1].

Документ обращает внимание на тенденции многополярности мира и экономической глобализации, научно-техническую революцию и конкуренцию
идеологий и культур. Особенно подчеркивается активизация враждебных западных сил, политических заговоров, направленных на вестернизацию и разрушение культурных основ нации. В связи с этим выдвигаются новые задачи и требования к образованию. Большое внимание уделяется формированию у студентов благородных нравственных идеалов и развитию признанных моральных принципов, а также установке ценностных стандартов и норм поведения, отражающих лучшие традиции китайской нации и дух времени.

Это вызвало большой резонанс в культурных и академических кругах Китая. В ответ на призыв центральных властей и для дальнейшего выполнения документа «Мнения Отдела пропаганды ЦК КПК и Министерства образования о дальнейшем укреплении и совершенствовании учебных программ по идеологической и политической теории в высших учебных заведениях» была внедрена программа, направленная на популяризацию

высокого искусства в высших учебных заведениях. В этом же году было решено проводить регулярные симфонические концерты в вузах в рамках тематических мероприятий нового проекта по всей стране. Программа музыкально-эстетического воспитания, финансируемая государством, была направлена на студенческую аудиторию и отвечала не только требованиям обогащения культурной жизни университетов, но и стала важным инструментом вовлечения студенческой молодежи в мир искусства.

Как отмечает Чжан Рэйхуа, «мероприятия по внедрению высокой музыки в академическую среду активно развернулись в университетах различных провинций и городов. Первоначально они проводились в Пекине, Шанхае и Тяньцзине в форме тематических концертов, посвященных 100-летию со дня рождения Сянь Синхая и 180-летию Иоганна Штрауса. Впоследствии такие мероприятия стали проводиться в университетах по всей стране, включая Центральную консерваторию в Пекине и Шанхайскую консерваторию. Формы выступлений в различных учебных заведениях были разнообразными, жанры – богатыми, а темы – классическими и новаторскими» [2, с. 66].

Эта программа получила одобрение в профессиональной среде вузов среди преподавателей и студентов, что привело к волне популярности мероприятий, которые продолжаются по настоящее время. В последние годы, соответствуя общей тенденции развития образования, так же была добавлена «Программа действий по интеграции эстетического воспитания», направленная на целевую поддержку. Это свидетельствует о том, что сфера высокого искусства становится все шире, а его влияние на музыкально-эстетическое воспитание студентов, несомненно, возрастает.

Значение программы «Высокое искусство в школу» определяет в своей статье Ма Ци [3]. Прежде всего он указывает на повышение художественной культуры студентов, чему способствуют выступления местных художественных коллективов в вузах, представляющих самые разнообразные жанры (симфоническую музыку, оперу, драму, балет, народную музыку и др.). Автор подчеркивает роль программы в повышении эстетического уровня студентов, когда понимание и усвоение высокого искусства становится оптимальным способом эффективности эстетического воспитания. Ма Ци выделяет образовательную функцию высокого искусства, которое «отличается от традиционного обучения: оно незаметно влияет на студентов, воспитывая их. Современные студенты активны, самостоятельны и независимы, стремясь подчеркнуть свою индивидуальность. В таких условиях использование высокого искусства для эстетического воспитания является мудрым решением, так как оно пробуждает любовь к прекрасному, стремление к передовым идеям и научным методам» [3, с. 135].

Другие значимые проекты, такие как «Пекинская опера в университете», «Хэнаньская опера в кампусе» или «Неделя патриотического кино», которые активно развиваются, привлекая внимание педагогов называет Чэн Янцзе. Он отмечет, что «Мастера сцены, демонстрируя свое искусство, становятся для студентов живыми примерами целеустремленности. Их выступления пробуждают в молодежи стремление к саморазвитию. Студенты, вдохновленные такими примерами, ставят цели и упорно идут к ним. Этот процесс не только укрепляет характер, но и способствует гармоничному развитию личности» [4, с. 197].

На наш взгляд, представление достижений искусства непосредственно перед молодежью в вузе возможно и при успешной организации *концертно-просветительской деятельности* студентами-музыкантами, обучающимися в учебном заведении. Такая форма работы эффективно усилит влияние художественного образования и станет хорошим стимулом интереса студентов к изучению искусства и стремлению к высокому.

Концертно-просветительская деятельность студентов, которую осуществляют будущие специалисты в результате обучения в современном вузе, безусловно, играет

значимую роль в их профессиональном развитии и становлении. Будущие специалисты в процессе осуществления концертно-просветительской деятельности в стенах высших учебных заведений начинают глобальную работу по формированию культурного общества, работая одновременно над развитием своего творческого потенциала и обогащая музыкальный и эстетический вкус аудитории, приобщая ее к музыкальной культуре. Участие в концертно-просветительской деятельности позволяет формировать определенный класс слушателей и зрителей, которых можно назвать просвещенными любителями музыки.

Осуществление концертно-просветительской деятельности студентов адаптирует студентов к будущей профессиональной деятельности. Особенно данное обстоятельство касается студентов, получающих профессиональное образование в сфере специального музыкального образования. В процессе осуществления концертно-просветительской деятельности студентов в современном вузе происходит развитие важных для данной категории специалистов коммуникационных навыков. Общение с аудиторией, которое осуществляется при непосредственном участии студентов в концертах в роли исполнителей – инструменталистов, вокалистов, ведущих, актеров – исполнителей театральных ролей или выступлений с поэтическими строками в просветительских мероприятиях позволяет устанавливать вербальный контакт со зрителями, наблюдать и контролировать важное явление установившейся с ними «обратной связи».

Для будущих педагогов-музыкантов важно развивать коммуникативную компетентность, так как будущим специалистам предстоит общаться со зрителями и преодолевать сценическое волнение, чему можно и нужно учиться в процессе осуществления концертно-просветительской деятельности в современном вузе только на практике.

Совершенствование исполнительской подготовки и уникальная возможность в результате концертного выступления, на практике показать выученные в классе и в результате проведения самостоятельной подготовки музыкальные произведения – еще один плюс концертно-просветительской деятельности студентов в современном вузе.

Еще одним значимым компонентом концертно-просветительской деятельности студентов является социальное взаимодействие будущих профессиональных исполнителей друг с другом при участии в просветительских мероприятиях и концертах. Профессиональное взаимодействие и формирование дружеских взаимоотношений при творческой самореализации – важная составляющая личностного и профессионального роста, факт установления творческой атмосферы в процессе обучения и доверительных отношений в команде единомышленников, которые влияют на качество выступлений и высоко оцениваются зрителями во время выступлений.

Таким образом, концертно-просветительская деятельность студентов существенно влияет на направление и векторы в сфере получения профессионального музыкального образования, позволяя будущим специалистам точнее определиться в профессиональных интересах и обозначить профессиональные приоритеты многогранной творческой профессии музыканта. Так как участие в концертах и просветительских мероприятиях позволяет студентам попробовать свои силы в роли ведущих, организаторов или исполнителей конкретного мероприятия, то данное обстоятельство позволяет каждому студенту шире раскрывать творческие способности, определить приоритеты направлений будущей профессиональной деятельности. Большой плюс концертно-просветительской деятельности студентов в современном вузе – получение практического опыта и способность самовыражения.

Важно отметить, что желание самореализации, творческая атмосфера праздничного мероприятия, дружеские отношения поддержки и взаимопомощи всегда положительно

влияют на качество проводимых концертных мероприятий и способствуют росту исполнительского мастерства студентов. Растет их заинтересованность в проведении разноплановых и мероприятий, составляющих концертно-просветительскую деятельность студентов в современном вузе, роль и значение которой они по достоинству оценят в результате осуществления профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мнения Отдела пропаганды Центрального комитета Коммунистической партии Китая и Министерства образования о дальнейшем укреплении и совершенствовании учебных программ по идеологической и политической теории в высших учебных заведениях / URL: http://www.moe.gov.cn/srcsite/A13/moe_772/200502/t20050207_80415.html (дата обращения 15.02.2025).
2. Чжан Рэйхуа. Исследование ценности программы «Высокое искусство – в школу» для нравственного воспитания / Чжан Рэйхуа // Современная музыка. – 2022. – № 7. – С. 66-68.
3. Ма Ци. Значение программы «Высокое искусство в школу» для развития художественной культуры студентов вузов / Ма Ци // Китайские художники. – 2019. – № 12. – С. 135-136.
4. Чэн Яцзе. Значение проекта «Высокое искусство в университеты» для повышения художественной культуры студентов / Чэн Яцзе // Дом драмы. – 2021. – № 22. – С. 197-198.

REFERENCES

1. Mnenija Otdela propagandy Central'nogo komiteta Kommunisticheskoj partii Kitaja i Ministerstva obrazovanija o dal'nejshem ukreplenii i sovershenstvovanii uchebnyh programm po ideologicheskoj i politicheskoj teorii v vysshih uchebnyh zavedenijah / URL: http://www.moe.gov.cn/srcsite/A13/moe_772/200502/t20050207_80415.html (data obrashhenija 15.02.2025).
2. Chzhan Rjejhua. Issledovanie cennosti programmy «Vysokoe iskusstvo – v shkolu» dlja nravstvennogo vospitanija / Chzhan Rjejhua // Sovremennaja muzyka. – 2022. – № 7. – Pp. 66-68.
3. Ma Ci. Znachenie programmy «Vysokoe iskusstvo v shkolu» dlja razvitija hudozhestvennoj kul'tury studentov vuzov / Ma Ci // Kitajskie hudozhniki. – 2019. – № 12. – Pp. 135-136.
4. Chjen Jacze. Znachenie proekta «Vysokoe iskusstvo v universitety» dlja povyshenija hudozhestvennoj kul'tury studentov / Chjen Jacze // Dom dramy. – 2021. – № 22. – Pp. 197-198.

Ильичёв Валентин Васильевич
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
Лобанчук Валерия Денисовна
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Ilyichev Valentin V.
Postgraduate student
Saint Petersburg State University of Culture
Lobanchuk Valeria D.
Postgraduate student
Saint Petersburg State University of Culture

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ В ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ

Аннотация. В статье исследуется роль театрализации в патриотическом воспитании и формировании исторической памяти молодёжи. Рассматриваются её функции как средства образовательного и идеологического воздействия. Проанализированы примеры фронтовых театральных бригад времён Великой Отечественной войны и современные постановки. Выделены ключевые механизмы влияния театра и театрализованных представлений на восприятие исторических событий. Сделан вывод о значимости театрализации как эффективного средства передачи исторического опыта, исторической памяти и формирования гражданско-патриотического мировоззрения.

Ключевые слова: театрализация, исторический опыт, историческая память, театрализованные представления, эмоциональное вовлечение.

PATRIOTIC EDUCATION IN THEATRICAL PERFORMANCES: HISTORICAL EXPERIENCE AND HISTORICAL MEMORY

Abstract. The article examines the role of theatricalization in patriotic education and the formation of historical memory of youth. Its functions as a means of educational and ideological influence are considered. Examples of front-line theater brigades from the Great Patriotic War and modern productions are analyzed. The key mechanisms of the influence of theater and theatrical performances on the perception of historical events are highlighted. The conclusion is made about the importance of theatricalization as an effective means of transmitting historical experience, historical memory and the formation of a civic and patriotic worldview.

Keywords: theatricalization, historical experience, historical memory, theatrical performances, emotional involvement.

Патриотическое воспитание является одним из ключевых направлений формирования национального самосознания и исторической памяти молодого поколения. Этот тезис очень важен с позиций рассмотрения в нашей статье методики театрализациии не только как художественно-творческого явления, несущего эстетическую функцию, но и как педагогического явления с серьезной образовательной функцией. В отличии от традиционных форм вербальной передачи информации (лекции, беседы, конференции и пр.), театрализованное действие создаёт эффект присутствия, соучастия, позволяя зрителю глубже проникнуть и ощутить исторические события прошлого, как бы примерив их на себя.

Театр исторически связан с развитием игровой природы человека, что обуславливает его роль в критические моменты истории. Однако важно подчеркнуть, что театр в годы войны нёс не только художественное, но и социально-утилитарное значение. Театральные постановки помогали зрителям осмысливать происходящие события, а также сохраняли чувство сопричастности к общей борьбе. Во время Великой Отечественной войны театр стал важным инструментом поддержки боевого духа как солдат на фронте, так и мирного населения в тылу. Помимо военного и экономического фронтов, существовал и культурный фронт, ставший в самых тяжелых испытаниях символом торжества жизни и справедливости.

Одной из ключевых форм театрализованных представлений в этот период стали фронтовые театрально-агитационные бригады. Всего за годы войны было создано 3685 таких бригад, в работе которых участвовало более 42 000 работников искусств – актеров, режиссеров, музыкантов, хореографов, художников [3]. Коллективы выступали как на передовой, так и в тылу, организуя спектакли, концертные программы и агитационные представления. Во многом именно благодаря их активной деятельности фронтовые постановки в годы войны вышли за рамки обычного развлечения, став инструментом формирования идеологических и нравственных ориентиров, способствовали сплочению бойцов и укрепляли их уверенность в победе. Репертуар фронтовых театральных бригад сочетал как разыгрываемые фрагменты патриотических пьес, так и эстрадный жанр с яркими образными сценками. Театр становился неотъемлемой частью фронтовой жизни, поддерживая моральный дух и создавая ощущение связи с будущей мирной реальностью, за которую сражались и умирали бойцы.

Зачастую театральные бригады адаптировали классические произведения под конкретно происходящие фронтовые реалии, превращая их в театрализованные событийные постановки, включающие музыкальные, танцевальные и песенные номера. Знаменитая фраза «утром в газете, вечером в куплете» становится в этот период особенно актуальной. При этом особое внимание уделялось выбору сюжетов и характеров, способных передать силу духа, стойкость и сплочённость народа. Исследователи Ивинских Г. П. и Марков В. И. подчёркивают, что важной задачей стало сохранение духовной связи с довоенной жизнью [1]. Театр при этом осуществлял компенсаторную роль, предлагая зрителям возможность временного «погружения в мирную реальность».

Следует отметить, что к 1942-43 годам в репертуаре театров стали появляться произведения, глубже передающие испытания, моральную стойкость и волю советского народа. Драматурги стремились показать не только героические поступки, но и внутренние переживания, с которыми сталкивались как бойцы на передовой, так и мирные граждане в тылу. Среди знаковых произведений, родившихся в этот период, следует особо выделить «Нашествие» Л. Леонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Русские люди» К. Симонова [2].

Одновременно театры продолжали ставить комедии, сохраняя баланс между серьёзными постановками и лёгкими жанрами, ибо смех рассматривается как важнейшее оружие в борьбе с тяготами и невзгодами войны.

Мы не случайно столь подробно остановились на проблемах синтеза классического театра и театрализованного эстрадного действия в годы ВОВ, так как современная ситуация в стране и обстановка в обществе в определенной степени требует серьезной работы по правильному подходу к формированию исторической памяти в идейно-нравственном контексте. Сейчас возникла ситуация, при которой прямая пропаганда патриотизма как чего-то само собой разумеющегося на агитационно-безальтернативной основе воспринимается молодежью без соответствующего результативного эмоционального отклика, ведущего к конкретным действиям во имя государственных

интересов. Именно поэтому следует подчеркнуть, что методика театрализации является и продолжает оставаться действенным инструментом формирования исторической памяти, гражданской ответственности и национальной идентичности, адаптируясь к новым социальным и культурным реалиям. Современные театрализованные представления не только воссоздают исторические события, но и позволяют зрителям эмоционально пережить ключевые моменты прошлого, создавая эффект личной причастности, формируя через это чувство патриотизма.

Театрализация позволяет воссоздавать значимые исторические события и биографии выдающихся личностей через драматургически простроенный синтез документального и художественного материала. Следует подчеркнуть при этом, что в отличии от традиционных театральных постановок, театрализованные представления не ограничены сценическим пространством, они зачастую ломают традиционную «четвёртую стену», перенося действие через рампу в зал, включая в него интерактивные элементы, вовлекая зрителей в процесс осмысления прошлого.

Потенциал театрализации в патриотическом воспитании определяется не только её художественной выразительностью, но и методологическими подходами, лежащими в основе образовательного процесса. Исследователь Романов В. А. подчёркивает, что воспитательное воздействие театрализованных представлений базируется на трёх ключевых принципах: культурологическом, деятельностном и полисубъектном.

Культурологический подход предполагает изучение историко-культурного наследия через театральные формы, в которых раскрываются национальные традиции, ценности и символика. Деятельностный подход ориентирован на активное вовлечение в первую очередь молодежи в процесс осмысления исторических событий. Наконец, полисубъектный подход акцентирует внимание на взаимодействии поколений через театрализованное действие [4].

Театрализация в патриотическом воспитании выходит за рамки традиционного подхода, превращаясь в интерактивный процесс осмысления исторического опыта, в котором теория и практика дополняют друг друга, формируя целостное восприятие прошлого и его значимости для настоящего.

В разных городах России каждый год в честь памятных дат проходят театрализованные представления и концерты. В Санкт-Петербурге этому отводят особое значение, так как Ленинград (старое название) – город герой, не покоренный фашистами несмотря на жестокую блокаду, голод и бомбежки, длившиеся 872 дня.

Приведем некоторые примеры театрализованных представлений и концертов, как художественно-образной возможности передачи молодому поколению историко-культурных ценностей, посвященных Победе в Великой Отечественной войне и снятию блокады Ленинграда, которые основаны на анализе постановок, осуществленных в качестве сценариста и главного режиссёра профессором А.А. Коновичем. Среди них мы выбрали: «СЛАВЬСЯ, ОТЕЧЕСТВО!» – Международный смотр-конкурс патриотической песни городов-героев стран СНГ (2005-2010г.); театрализованное представление «Колокола Победы» (2005г.); театрализованный концерт-спектакль «Мы живым завещали – допеть, долюбить…» (2019г.); театрализованное представление «Мы – Ленинградцы» (2019г.); театрализованный концерт «Подвигу твоему, Ленинград, посвящается» (2020г.); театрализованный концерт «Колокола победы» (2021г.); спектакль-концерт «Их подвиг в наших сердцах» (2022г.).

В замысле и воплощении перечисленных театрализованных представлений и концертов самым активным образом были использованы элементы театрализации: реконструкция исторических событий, документальные кино, фото, фоно и эпистолярные документы, художественное прочтение созданных образов реальных героев, основанных

на воспоминаниях участников ВОВ и блокадников, военная символика и артефакты. Все это в совокупности выстроенного театрализованного действия создавало эффект полного погружения в атмосферу военных событий 80-летней давности.

В театрализованном представлении «Мы – Ленинградцы» режиссером впервые была применена идея одеть юных артистов Детского хора Телевидения и Радио Санкт-Петербурга в костюмы, которые копировали зимнюю одежду детей блокадного Ленинграда, сделав их вокальное действие реальным сквозным образом всего представления. Благодаря этой задумке у детей из хора появилось в сценическом образе осознание и сопричастность к историческому прошлому. На сцене оркестром была сыграна Седьмая симфония Дмитрия Шостаковича, написанная в 1941 году в блокадном городе и ставшая символом сопротивления и надежды. В эпизоде «Ленинградский хлеб» каждый находящийся в зале смог не только увидеть хлебную карточку жителя блокадного Ленинграда, но и реально получить и попробовать на вкус эти «125 блокадных грамм с огнем и кровью пополам», которые были изготовлены по тем рецептам из жмыха, соды, опилок – практически без муки.

В театрализованном концерте «Подвигу твоему, Ленинград, посвящается» артисты, выступавшие в массовом действии, были также одеты в зимнюю одежду блокадного города. Сценаристом были использованы фотографии и письма, сохранившие воспоминания о жизни в блокадном городе, о любви и потерях, о надежде и страданиях. При исполнении актрисой стихотворения Ольги Берггольц фоном были выведены строки дневника, написанные умирающей девочкой Таней Савичевой по очереди, похоронившей от голода всех родных. На сцену во время действия выезжала машина ГАЗ-АА, которая под непрерывными бомбежками врага эвакуировала людей из блокадного города по непрочному льду Ладожского озера и привозила спасительные продукты. В другом эпизоде представления «Воздушная тревога» был задействован аэростат, наполненный гелием или водородом, поднимавшийся в воздух на высоту от 2,5 до 4 тысяч метров над Ленинградом, чтобы помешать самолетам противника снизиться до расстояния обстрела цели.

Монтаж документального и художественного материала в театрализованные представления, позволяют создать уникальный синтез искусства и исторической правды. Так в театрализованном представлении «Мы – Ленинградцы», театрализованном концерте «Подвигу твоему, Ленинград, посвящается», были использованы фрагменты из документальных фильмов о блокаде, что давало зрителям возможность глубже понять и прочувствовать атмосферу тех страшных дней. Включение в канву действия архивных кадров, позволяет превратить театрализованные представления не просто в художественную интерпретацию конкретных событий, а сделать их настоящими уроками истории, сохранить память о героизме людей, которые выжили в условиях нечеловеческих страданий.

В спектакле – концерте «Их подвиг в наших сердцах» в эпизоде «Матч смерти» был использован документальный материал фрагментов матча по футболу, прошедшего в блокадном Ленинграде и символизировавшего мужество и стойкость жителей осаждённого врагом города. С помощью режиссёрского приёма латерна-магики футболисты как бы сходили с экрана на сцену, а затем в зал, превращая зрителей в участников того исторического матча, что позволяло им изнутри события ощутить чувства надежды и стойкости, ставшие актом сопротивления и единства, способом назло врагам поднять моральный дух граждан, забыть хотя бы на время о голоде и страданиях.

Одной из главных задач акции «Бессмертный полк», ставшей всенародной частью Парада Победы, как записано в ее уставе, является сохранение памяти в каждой семье об участниках Великой Отечественной войны. Эта задача с высокой степени

художественных и педагогических основ решается с помощью использования методики театрализации. Так в театрализованном концерте «Колокола победы» при поиске художественных образов героев ВОВ в эпизоде «Неизвестных солдат не бывает» режиссером был использован контрастный монтаж фотографий реальных героев войны с акции «Бессмертного полка», набатного звучания малой звонницы Владимирского собора и финального выхода с обращением в зал «Безымянного солдата», ассоциативно олицетворяющего образ солдата-победителя, создающего атмосферу единения всех присутствующих, уважения к памяти павших, тем самым формируя у молодежи уважение к истории своей страны и её героям.

Таким образом, театрализация выступает важным средством формирования патриотического мировоззрения, соединяя художественное творчество с историко-документальным осмыслением конкретных фактов. Пройдя не простой путь от фронтовых агитбригадных выступлений до современных, приуроченных конкретным событиям, постановок, методика театрализации остается важным средством передачи исторического и культурного наследия. Использование иммерсивных технологий, драматических реконструкций и художественной хроники усиливает воздействие на зрителя, делая восприятие событий прошлого более глубоким. Наш анализ проблемы позволяет с уверенностью говорить о том, что современные проекты, осуществляемые в формате театрализованного действия, остаются востребованным инструментом исторической коммуникации и взаимодействия между поколениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ивинских Г. П., Марков В. И. Театр как социокультурный феномен в периоды исторических кризисов: функциональные аспекты // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 29-35.
2. Театр в годы Великой Отечественной войны // Российская государственная библиотека. URL: https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/vistavki/theatre-vov (дата обращения: 13.02.2025).
3. Театральная деятельность в годы ВОВ // Смоленский молодежный театр. URL: https://smteatr.ru/main/185-teatralnaya-deyatelnost-v-gody-vov.html (дата обращения: 13.02.2025).
4. Романов В. А. Патриотическое воспитание школьников посредством организации театрально-исторического кружка во внеурочное время // Проблемы современного педагогического образования. – 2020. – № 67-2. – С. 164-167.

REFERENCES

1. Ivinskikh G. P., Markov V. I. Theater as a socio-cultural phenomenon in periods of historical crises: functional aspects // Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts, 2021, No. 57, Pp. 29-35.
2. Theater during the Great Patriotic War // Russian State Library. URL: https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/vistavki/theatre-vov (date of reference: 02.13.2025).
3. Theatrical activity during the Second World War // Smolensky Youth Theater. URL: https://smteatr.ru/main/185-teatralnaya-deyatelnost-v-gody-vov.html (date of reference: 02.13.2025).
4. Romanov V. A. Patriotic education of schoolchildren through the organization of a theatrical and historical circle after school hours // Problems of modern pedagogical education. - 2020. – No. 67-2. – Pp. 164-167.

Малащенко Валерий Олегович
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: iki.info@mgpu.ru
Антонова Марина Александровна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: iki.info@mgpu.ru
Князева Галина Львовна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: iki.info@mgpu.ru
Белоконь Игорь Андреевич
профессор кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: horsewhite@yandex.ru

Malashchenko Valery O.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Antonova Marina A.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Knyazeva Galina L.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Belokon Igor A.
Professor of the Department of Musical Education
Moscow State Institute of Culture

ПРИМЕНЕНИЕ ВИРТУАЛЬНЫХ ПЛАГИНОВ В ПРАКТИКЕ КЛАВИШНОГО ЭЛЕКТРОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Аннотация. В статье описываются технологические и практические особенности дифференциации и применения компьютерных приложений виртуальных плагинов в рамках творческой и исполнительской деятельности на клавишных электронных

музыкальных инструментах. Изучены исторические предпосылки развития разнородных электронных клавишных музыкальных инструментов с позиции выявления общих подходов к реализации в исполнительской практике. Представлены актуальные условия моделирования системных характеристик компьютеров, MIDI-устройств и звуковых драйверов в контексте реализации клавишного электронного музыкального исполнительства в составе программного аппаратного исполнительского комплекса на основе применения VSTi-плагинов виртуальных инструментов.

Ключевые слова: музыкальное искусство, электронная музыка, звуковое оборудование, музыкально-компьютерные технологии, виртуальные инструменты, электронные клавишные музыкальные инструменты, MIDI-технологии, звуковой интерфейс, VST-технологии, музыкальное образование, обучение студентов, педагогическое образование.

THE USE OF VIRTUAL PLUG-INS IN THE PRACTICE OF KEYBOARD ELECTRONIC MUSIC PERFORMANCE

Abstract. The publication describes the technological and practical features of differentiation and application of computer applications of virtual plug-ins in the framework of creative and performing activities on electronic keyboard musical instruments. The historical prerequisites for the development of heterogeneous electronic keyboard musical instruments have been studied from the perspective of identifying common approaches to implementation in performing practice. The current conditions for modeling the system characteristics of computers, MIDI devices and sound drivers in the context of the implementation of electronic keyboard musical performance as part of a software hardware performing complex based on the use of VSTi plug-ins for virtual instruments are presented.

Keywords: musical art, electronic music, sound equipment, music and computer technologies, virtual instruments, electronic keyboard musical instruments, MIDI technologies, sound interface, VST technologies, music education, student education, teacher education.

Окружающий мир стремительно изменяется во многом за счет проникновения и массового распространения разнообразных технических решений, во многом связанных с электронными аппаратами и компьютерными программами самых разных масштабов. Новейшие тенденции обрисовывают и новые рубежи, связанные с технологиями искусственного интеллекта и повышения вычислительной мощности общего ресурса глобальных информационных экосистем. Все это не оставляет в стороне область музыкального искусства и образования, где подразумевается соразмерное содействие векторов сохранения культурных традиций и освоения новых выразительных средств. Технологическая реальность существенно отражается в музыкальном искусстве в «инструментальной» специфике, как в контексте собственно инструментального исполнительства как такового, так и в контексте обращения к аппаратным и программным ресурсам, имеющим отношения к процессам акустического звукоусиления и звукозаписи.

Фокусируя внимания на особенностях смысловой роли и месте в иерархии исполнительской деятельности музыкальных инструментов, имеющих в конструкционной основе физические принципы с применением электричества, важно отметить, что данный инструментарий существует уже с начала XX века и достаточно подробно изучен с точки зрения относительной типологии и применимости в различных исполнительских составах. Вместе с тем, именно расширение возможностей и увеличение численности программных решений в области виртуальных инструментов, представляет существенный интерес с позиции их применимости в реальной музыкально-исполнительской практике, в частности это отражается в возможностях электронного клавишного музыкального исполнительства,

которое тесно взаимосвязано с исполнительской спецификой таких инструментов, как фортепиано, органа, а также синтезатора.

Обращаясь к смысловому насыщению клавишного музыкального исполнительства, важно учесть и современные особенности, которые возникли под влиянием массового проникновения в академической учебной практике «цифровых заменителей» акустических фортепиано, в данном случае речь идет о различных производителях и моделях цифровых фортепиано, которые в силу факторов себестоимости, мобильности и статичности высоты строя вызывают существенный потребительский интерес со стороны начинающих и практикующих исполнителей. В продолжении, можно отметить, и тенденцию к увеличению числа фирм производителей, которые предлагают все более бюджетные решения с вариативными уровнями качества, что в свою очередь взаимосвязано с расцветом потребительской культуры в среде цифровых маркетплейсов.

Подобная ситуация обращения к цифровым альтернативам в определенной степени наблюдается и в области органной исполнительской практики, однако имеет меньшую степень в силу прогнозируемости отсутствия массового спроса на них. В данном случае мы имеем в виду цифровые органы, которые имитируют конструкционные, тембровые характеристики классических духовых органов, а также обладают схожими элементами исполнительского управления.

Отдельно стоит определить многогранность инструментов – синтезаторов, которые в своей процессуальной сущности сформировали первичный фундамент для возникновения ветви клавишных электронных музыкальных инструментов, за счет внедрения и отладки технических принципов генерации звука и создания цифрового интерфейса музыкальных инструментов (MIDI), способствующего цифровизации и коммутационной унификации данной отрасли производства.

В этой связи следует помнить и хронологические аспекты в последовательности возникновения клавишных электронных музыкальных инструментов, где синтезаторы, преобразовавшись из аналоговых в цифровые представили основу для последующего возникновения цифровых фортепиано и органов, а также виртуальных инструментов, как программных приложений для компьютера.

Безусловно, говоря про электронные клавишные инструменты, стоит вспомнить про такие электроорганы, как Hammond, Farfisa, Vox Continental и др., а также электрические фортепиано, как Rhodes, Wurlitzer, Hohner и др. Данные клавишные инструменты являлись электромеханическими и развивались иным конструкционным путем, раньше синтезаторов, при этом они оставили значимый отпечаток в музыкальном искусстве XX века, за счет характерной узнаваемой тембровой окраски, присущей стилистике джазовой и рок музыки. В дальнейшем характерные тембровые особенности электропиано и электроорганов с легкостью перенеслись в генеративные принципы работы цифровых синтезаторов.

Возвращаясь к оценке состояния современного технологического окружения и богатой предыстории формирования многообразия клавишных музыкальных инструментов в течении последних 100 лет, можно определить высокую актуальность изучения альтернативных форм инструментального клавишного исполнительства, что в свою очередь подразумевает адаптацию новых появляющихся возможностей к целям, задачам и ценностям, изначально заложенным в культурно-исторический фундамент музыкальной деятельности в рамках учебной и сценической практики.

В широком смысле альтернативность форм клавишного инструментального исполнительства представляет собой определенную теоретическую и практическую надстройку, которая подразумевает расширение и в тоже время смешение множественных

аспектов данной области музыкально-исполнительской деятельности, в том числе за счет обращения к компьютерным программам, а также, звуковому оборудованию. В понятийном пространстве последних лет, данные сферы все чаще ассоциируют с объемным и многопрофильным направлением звукорежиссерской деятельности, что с одной стороны и верно, но с другой отдаляет осознание серьезной межпредметности в профессиональной подготовке будущих инструментальных исполнителей и педагогов.

Все описанное с одной стороны подразумевает то, что базовый набор знаний, умений и навыков из области концертной и студийной звукорежиссуры в рациональном соотношении необходим в образовательной и сценической практике будущих музыкальных исполнителей, а с другой стороны формирует и новое понимание того, что данные компетенции являются уже неотъемлемыми составляющими и естественным окружением, не являющимся особым содержательным новшеством.

С точки зрения современного клавишного электронного исполнителя, продолжающего погружение в многообразие аппаратных и программных составляющих MIDI-технологий, доступных для экспериментального объединения в единые исполнительские конфигурации, представляет существенный творческий интерес и позволяет познакомиться с большим количеством тембров в рамках компьютерных программ цифровых звуковых рабочих станций и виртуальных инструментов (VST-плагинов).

Самостоятельным содержательным элементом данной подготовки может служить электронное музыкальное творчество в компьютерных программах, но глобальные изменения последних лет в сфере распространения генеративных средств искусственного интеллекта создают угрозу обесценивания человеческого творчества как такового. Это в реальности напрямую коснулось области электронного музыкального творчества, когда стало возможно по текстовым и жанровым запросам генерировать осознанные, законченные и уникальные по авторству инструментальные или песенные музыкальные произведения сразу в форме аудио файла, при этом не устанавливая на компьютер специализированного программного обеспечения, получая быстрый и уникальный результат непосредственно в интернете (Suno, Beatoven, Aiva).

Подобные ресурсы пугают обесценивающими перспективами, но вместе с тем демонстрируют тенденции временной технократической доминации именно в глобальной цифровой среде, в то же время вновь возвышая ценности реального сценического музыкального исполнительства, в том числе и с применением уже и не таких современных в каком-то смысле электронных инструментов. Обобщая обозначенные смысловые позиции, следует перейти к практическим составляющим, в рамках которых мы сконцентрируемся на содержательных компонентах программных аппаратных исполнительских комплексов, в частности на программном обеспечении.

С практической точки зрения, данные комплексы реализуют принцип комбинации аппаратных и программных компонентов, а именно: одного или нескольких MIDI-устройств (синтезатора, цифрового пианино, MIDI-клавиатуры; компьютера с установленными музыкальными программами (цифровые звуковые рабочие станции, плагины виртуальных инструментов VST); звукового оборудования (микшерный пульт, акустические системы).

В данном материале мы углубимся в программные особенности выбора актуального и доступного программного инструментария на примере обращения к виртуальным инструментам. Раскрывая сущность виртуальных инструментов, можно отметить, что данный тип программного обеспечения неразрывно связан с развитием MIDI-технологий, поскольку они ориентированы на получения и «озвучивании» MIDI-данных с подключенного MIDI-устройства (клавиатуры). Иными словами, именно данные

программные модули генерируют в цифровой среде компьютера музыкальных звук, который в последствии отправляется на звуковой выход. Чаще всего данные виртуальные инструменты представляют собой вспомогательные плагины VSTi, которые запускается в более крупной программе – цифровой звуковой рабочей станции (DAW). Вместе с тем необходимо отметить, что виртуальные инструменты реже, но встречаются в форме самостоятельного программного приложения, работающего без обязательного запуска цифровой звуковой рабочей станции.

Обращаясь к возможностям данного типа музыкальных компьютерных программ, важно подчеркнуть прямую взаимосвязь их практической функциональности в качестве источника музыкальных звуков в реальном времени и системных характеристик компьютера, на который они устанавливаются.

К системным характеристикам следует относить:

- поколение, тактовую частоту и количество ядер процессора;
- тип и объем установленной оперативной памяти;
- объем, факторизацию и скорость дискового накопителя;
- производителя, версию и разрядность оперативной системы.

Все перечисленное способно влиять на быстродействие в реализации работы установленных приложений виртуальных инструментов. На практике это отражается во временных промежутках между нажатием клавиши на MIDI-устройстве и появлением звука из компьютера. Связующую роль при взаимодействии аппаратного MIDI-устройства и программ виртуальных инструментов в составе цифровых звуковых рабочих станций играет тип звукового драйвера, что может варьироваться в настройках самих программ. Обращаясь к системным характеристикам используемого компьютерного устройства следует упомянуть о типологии операционной системы. Так, в практике работы со стационарными десктопными компьютерами, ноутбуками, ультрабуками, неттопами (мини-пк) или моноблоками различают два доминирующих производителя операционных систем – Windows, MacOS. В свою очередь имеются различные версии сборки таковых, а также 64-битные и 32-битные варианты установки. В современной практике, операционным системам свойственны функции автоматического обновления посредством загрузки всех необходимых компонентов непосредственно при прямом подключении к интернету.

Рассматривая функциональные взаимосвязи в работе музыкальных компьютерных программ и внешних MIDI-устройств, можно отметить значение знакомства с предполагаемым к установке на компьютер программным обеспечением с позиции его совместимости с операционной системой. Возвращаясь к вопросам специализированных звуковых драйверов, применяющихся в работе цифровых звуковых рабочих станций и виртуальных инструментов можно отметить, что на операционных системах Windows применяются драйвера Asio, которые имеют различные версии (asio4all, steinberg asio full duplex и др.) и совместимость в рамках подключения дополнительных внешних устройств, в частности звуковых интерфейсов (карт). На компьютерных устройствах на базе MacOs применяется звуковой драйвер - Core Audio.

Представленные основные варианты звуковых драйверов предпочтительны для целевой работы со звуковым и музыкальным программным обеспечением. Гибкие возможности настроек данных звуковых драйверов способны влиять на уровни буферизации исходя из анализа индивидуальных системных характеристик компьютерного устройства, степени загруженности проекта в цифровой звуковой рабочей станции и особенностях применяемых плагинов виртуальных инструментов. В данном отношении мы обращаем внимание на необходимость детализированной настройки специализированных звуковых драйверов в целях достижения минимальной задержки

между нажатием клавиш и появлением звука, что и является приоритетным условием для электронного музыкального исполнительства.

В частности, в настройках аудио драйверов ASIO, применяемых в программах устанавливаемых на компьютерные устройствах на базе Windows доступны следующие диапазоны размера буфера в соотношении с выбранной частотой дискретизации:

- 32–2048 сэмплов при дискретизации 44,1 кГц/48 кГц
- 64–4096 сэмплов при дискретизации 88,2 кГц/96 кГц
- 128–8192 сэмплов при дискретизации 176,4 кГц/192 кГц.

Рассматривая данные показатели следует отметить принцип соотношения представленных числовых значений в контексте реальной практики. Таким образом можно сформулировать следующую закономерность:

- чем выше дискретизация и выбранный размер буфера – тем больше временная задержка;
- чем ниже дискретизация и выбранный размер буфера – тем меньше временная задержка.

В настройках звукового драйвера численный показатель временной задержки (latency) выражается в миллисекундах. Стоит уточнить что одна секунда равна 1000 миллисекунд. Исходя из данного понимания, можно отметить, что задержка в 10–20 ms при реальной игре через компьютерные программы посредством применения MIDI-устройства будет более комфортна, нежели задержка 30–50 ms.

Вместе с тем стоит уточнить, что размер буфера и дискретизация влияют не только на величину задержки, но и на качественные характеристики звучания тембров виртуальных инструментов в среде цифровой звуковой рабочей станции, что уже напрямую связано с необходимостью поиска технического компромисса между приемлемыми показателями задержки и качеством звучания VST-плагинов. Так, при минимальном значении буфера всего в 32 сэмпла при дискретизации 44,1 кГц звучание тембра виртуального инструмента будет с явно заметными искажениями и характерным «цифровым треском». Оптимальной для большинства среднестатистических по системным характеристикам компьютеров на базе ОС Windows может быть настройка в драйвере Asio со значениями 512 сэмплов при дискретизации 44,1 кГц.

Также следует отметить, что в некоторых внешних аудио-интерфейсах предусмотрены встроенные DSP - процессоры цифрового сигнала. Использование интегрированных DSP позволяет снизить значения задержки за счет предварительной обработки сигнала. Стоит отметить, что данные устройства являются дополнительными компонентами, подключаемыми к компьютеру.

Проанализировав особенности настройки звукового драйвера компьютерного устройства, стоит переключить внимания на ключевой элемент, имеющий значение в процессе моделирования программных аппаратных исполнительских комплексов, а именно приложения виртуальные инструменты или VSTi-плагины. С точки зрения практического анализа на современном этапе можно отметить колоссальное множество единиц подобных программных решений. Фильтрация и апробация данного множества является крайне затратным по времени процессом в силу наличия множества производителей данных плагинов, а также доступности различных хронологических версий определенных виртуальных инструментов. Наиболее упрощенное ранжирование виртуальных инструментов плагинов позволяет выделить такие разновидности, как: синтезаторы; ромплеры и сэмплеры (воспроизводящие объемные сэмплерные библиотеки). Также можно отметить две контрастные группы виртуальных инструментов по характеристикам звучания тембров:

- электронные, имитирующие работу простых аналоговых и сложных цифровых синтезаторов;
- акустические, в основе которых заложены массивы сэмплированных звуков реальных акустических музыкальных инструментов.

Естественно такое ранжирование является условным, но позволяет упростить восприятие многообразия данных программных приложений.

С позиции практического применения можно дифференцировать два основных сценария поиска, и применения данных приложений. К первому следует относить более простой вариант, который предусматривает установку программы цифровой звуковой рабочей станции, в содержании которой уже имеются встроенные виртуальные инструменты и эффекты. К примерам подобных программ можно отнести FL studio, Cubase, Ableton, Logic. В частности, в актуальных версиях программы FL studio можно отметить такой универсальный виртуальный инструмент, как FLEX, а в программе Cubase можно отметить виртуальный инструмент Halion Sonic. Не все программы цифровые звуковые рабочие станции имеют встроенные виртуальные инструменты, например подобная ситуация в комплектации программы Reaper.

Второй пользовательский сценарий является более сложным, он подразумевает самостоятельный поиск, выбор и установку приложений – виртуальных инструментов. Как мы уже говорили ранее, виртуальные инструменты могут быль автономны и запускаться, минуя цифровую звуковую рабочую станцию. К примерам таких программ можно отнести: NI Kontakt; NI Massive; Arturia Analog Lab; Korg legacy collection и др. Перечисленные программы при этом можно применять и в качестве плагинов, запускаемых в цифровой звуковой рабочей станции, как правило — это актуально с позиции создания сочетаний звучащих одновременно виртуальных инструментов, что в свою очередь может повлиять на степень нагрузки процессора и оперативной памяти компьютера. К программам VSTi-плагинам, работающим только в среде цифровой звуковой рабочей станции можно отнести: Uhe Diva; Spectrasonics Omnisphere; Refx Nexus и др. Все перечисленные варианты виртуальных инструментов могут выступать в качестве эффективного решения в процессе организации процессов клавишного электронного музыкального исполнительства в реальном времени.

Обобщая представленный материал, можно сделать выводы о перспективности развития педагогических направлений направленных на расширение выразительных средств электронного инструментального исполнительства за счет обращения к доступному многообразию аппаратных и программных технологий, что в свою очередь требует дифференциации и отбора наиболее оптимальных соотношений в затрате временного и технического ресурса ориентированного на успешную реализацию творческой и учебной деятельности в современных социально-культурных условиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова, М.А. Потенциал педагогических и методических инноваций в сфере дополнительного художественного образования / М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Диалог культур в музыкальной педагогике и образовании. Коллективная монография департамента музыкального искусства ИКИ ГАОУ ВО МГПУ. – М.: Перспектива, 2023. – С. 56-69.
2. Артемова, Е. Г. Интерактивное проектирование в подготовке педагога-музыканта / Е. Г. Артемова, М. А. Антонова, И. А. Белоконь // Среднее профессиональное образование. – 2020. – № 1(293). – С. 19-21.

3. Бодина, Е. А. Проблема взаимосвязи музыки и жизни в современных системах музыкального образования / Е. А. Бодина // Искусство и образование. – 2017. – № 2(106). – С. 63-78.
4. Го, Ч. Цифровая компетенция как оптимизация педагогических условий в среде вузов у студентов-вокалистов из КНР: технологический инструментарий / Ч. Го // Социокультурная антропология. – 2024. – № 4. – С. 13-16. – EDN TSWEHH.
5. Красильников, И. М. Концепция электронного музыкального творчества как вида учебно-художественной деятельности / И. М. Красильников // Педагогика искусства. – 2015. – № 2. – С. 239-256.
6. Красильников, И. М. Цифровая культура как фактор развития музыкального образования / И. М. Красильников, М. С. Красильникова // Искусство и образование. – 2019. – № 5(121). – С. 222-230.
7. 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. – 175 с.
8. Малащенко, В. О. Электронная музыка как феномен современной музыкальной культуры / В. О. Малащенко // Педагогический научный журнал. – 2021. – № 1. – С. 22-25.
9. Малащенко, В. О. Смысловые предпосылки актуализации электронного музыкального творчества в рамках общеуниверситетских элективных курсов / В. О. Малащенко, И. В. Кудринская, А. В. Вязников // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6, № 6. – С. 18-22. – EDN QZAFQT.
10. Со, Ц. Пианист и дирижер Михаил Васильевич Плетнев: «переворот традиций» или их сохранение? / Ц. Со, М. Л. Зайцева // Искусствоведение. – 2024. – № 3. – С. 101-109. – EDN CQUQJQ.
11. Уколова, Л. И. Эстетическое воспитание как генеральное условие развития духовной культуры растущего человека / Л. И. Уколова, И. В. Сокерина, Ш. Цзян // Мир науки, культуры, образования. – 2016. – № 1(56). – С. 213-216.
12. Malaschenko, V.O., Antonova, M.A., Knyazeva, G.L., Belokon, I.A., Pechersky, B.A. Theoretical and practical aspects of integrating computer and music technologies into the instrumental performance training of the pedagogical university students // В сборнике: SHS Web of Conferences. International Scientific and Practical Conference “Theory and Practice of Project Management in Education: Horizons and Risks”. 2020. С. 1014.

REFERENCES

1. Antonova, M.A. Potencial pedagogicheskih i metodicheskih innovacij v sfere dopolnitel'nogo hudozhestvennogo obrazovanija / M.A. Antonova, I.A. Belokon' // Dialog kul'tur v muzykal'noj pedagogike i obrazovanii. Kollektivnaja monografija departamenta muzykal'nogo iskusstva IKI GAOU VO MGPU. – M.: Perspektiva, 2023. – Pp. 56-69.
2. Artemova, E. G. Interaktivnoe proektirovanie v podgotovke pedagoga-muzykanta / E. G. Artemova, M. A. Antonova, I. A. Belokon' // Srednee professional'noe obrazovanie. – 2020. – № 1(293). – Pp. 19-21.
3. Bodina, E. A. Problema vzaimosvjazi muzyki i zhizni v sovremennyh sistemah muzykal'nogo obrazovanija / E. A. Bodina // Iskusstvo i obrazovanie. – 2017. – № 2(106). – Pp. 63-78.

4. Go, Ch. Cifrovaja kompetencija kak optimizacija pedagogicheskih uslovij v srede vuzov u studentov-vokalistov iz KNR: tehnologicheskij instrumentarij / Ch. Go // Sociokul'turnaja antropologija. – 2024. – № 4. – Pp. 13-16.
5. 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.
6. Krasil'nikov, I. M. Cifrovaja kul'tura kak faktor razvitija muzykal'nogo obrazovanija / I. M. Krasil'nikov, M. S. Krasil'nikova // Iskusstvo i obrazovanie. – 2019. – № 5(121). – Pp. 222-230.
7. 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. – 175 p.
8. Malashhenko, V. O. Jelektronnaja muzyka kak fenomen sovremennoj muzykal'noj kul'tury / V. O. Malashhenko // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. – 2021. – № 1. – Pp. 22-25.
9. Malashhenko, V. O. Smyslovye predposylki aktualizacii jelektronnogo muzykal'nogo tvorchestva v ramkah obshheuniversitetskih jelektivnyh kursov / V. O. Malashhenko, I. V. Kudrinskaja, A. V. Vjaznikov // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. – 2023. – T. 6, № 6. – Pp. 18-22.
10. So, C. Pianist i dirizher Mihail Vasil'evich Pletnev: «perevorot tradicij» ili ih sohranenie? / C. So, M. L. Zajceva // Iskusstvovedenie. – 2024. – № 3. – Pp. 101-109.
11. Ukolova, L. I. Jesteticheskoe vospitanie kak general'noe uslovie razvitija duhovnoj kul'tury rastushhego cheloveka / L. I. Ukolova, I. V. Sokerina, Sh. Czjan // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. – 2016. – № 1(56). – Pp. 213-216.
12. Malaschenko, V.O., Antonova, M.A., Knyazeva, G.L., Belokon, I.A., Pechersky, B.A. Theoretical and practical aspects of integrating computer and music technologies into the instrumental performance training of the pedagogical university students // V sbornike: SHS Web of Conferences. International Scientific and Practical Conference “Theory and Practice of Project Management in Education: Horizons and Risks”. 2020. 1014 p.