16+

ISSN 20720432

ИСКУССТВО
и
ОБРАЗОВАНИЕ

Журнал
теории, методики и практики
художественного образования и эстетического
воспитания

30-й год издания

5(145) 2023

Журнал «Искусство и образование» зарегистрирован Министерством РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций
Свидетельство № 014023 от 16 августа 1995 г.

Учредитель и главный редактор Н.А. Кушаев

Адрес редакции:

101000, Москва, Хохловский пер., 3-16 • Тел.: (495) 917-8441
Вебсайт: www.art-in-school.ru • E-mail: kushaev38@mail.ru

© «ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ», 2023

Журнал входит в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

Наш журнал предоставляет специалистам в области искусствоведения и педагогики искусства возможность публикации своих научно-методических работ. Принимаются материалы, соответствующие специализации журнала: история и теория искусства, педагогика искусства, методика преподавания предметов образовательной области «Искусство» и смежных областей знания. Статьи рецензируются.

Требования к подаче текстовых и иллюстративных материалов:

Подача текстовых материалов

В начале первой страницы указываются на русском и английском языках: название статьи, инициалы и фамилия авторов, научная степень и звание (если есть), организация, в которой выполнена работа, должность. В конце статьи должны быть указаны фамилии, имена и отчества (полностью) автора(ов), контактная информация (телефон, адрес электронной почты). К статье должны быть приложены: аннотация на русском и английском языках (не более 2200 знаков); ключевые слова на русском и английском языках; пристатейные библиографические списки. Список используемой литературы печатается в конце статьи.

Подача иллюстративных материалов

Изобразительные материалы могут быть представлены в форматах: JPG, TIF, EPS. Размер изображений 300 точек на дюйм.

Опубликованные материалы не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, редакция и издатель ответственности не несут. Мнение редакции не всегда совпадает с мнением авторов материалов. Редакция вправе публиковать любые присланные в свой адрес произведения, письма и обращения читателей.

Подписка на журналы:

- Агентство ООО «Урал-Пресс»
- Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU
- ООО «ИВИС»
- Редакция журналов:
  Международный Центр «Искусство и образование»
  Телефоны: +7 (495) 917-84-41, +7 (906) 063-52-26, +7 (903) 529-89-27
  http://www.art-in-school.ru E-mail: kushaev38@mail.ru E-mail: izdatelstvo@list.ru

Подписано в печать 4.10.2023. Формат 70/100 $^{1}/_{16}$ 234с. Усл. печ. л. 18,85
Тираж 500 экз. Цена свободная.
Отпечатано в типографии ООО «Адвансед солюшнз» https://www.aov.ru

ООО Международный Центр «Искусство и образование».
Объединенная редакция научно–методических журналов.

Музыка в школе

Изобразительное искусство в школе

BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION

Искусство и образование

Редакционный совет:
Бодина Е.А.
Буровкина Л.А.
Горбунова И.Б.
Грибкова О.В.
Дракулич Саня (Хорватия)
Дружкова Н.И.
Долинская Е.Б.
Жаркова А.А.
Игнятович Сарко (Словения)
Красильников И.М.
Кушаев Н.А.
Логинова Л.Н. (Испания)
Ломов С.П.
Мюхкюря С. (Финляндия)
Малинина Т.Г.
Николаева Е.В.
Орлова Е.В.
Петрушин В.И.
Потапов Д.А.
Фомина Н.Н.
Цыпин Г.М.
Щербакова А.И.

Содержание

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Р.Г. Шитикова
Сонаты А. К. Глазунова как образец лирико-эпической трактовки жанра.....9

Т.П. Христолюбова
«Купание красного коня» К. С. Петрова-Водкина: к вопросу об особенностях образных трактовок.....17

О.В. Бегичева, М.В. Сиксимова, Гао Пэйи
Пейзажный топос восточной акварели в творчестве Клода Дебюсси.....28

М.В. Воротной, Ян Цзунье
Характерные черты композиторских школ в странах Скандинавии в середине XIX начале XX века.....37

А.А. Евдокимова
Сербское песнопение в русской цифровой рукописи.....44

Ли Хунюй
Особенности стиля и композиции в концерте для фортепиано с оркестром № 1 А. Хинастеры.....53

Фу Ичэн, Е.С. Фоменко
Неофольклористские тенденции в музыке китайских композиторов «новой волны»..62

М.И. Халитова
Ладовая основа гармонизации крымскотатарских народных песен в обработках Г. А. Мушеля.....70

С.А. Мозгот, Чэнь Синюй
Современные китайские композиторы – детям.....79

Цзи Мухань, Н.И. Верба
Взгляды Цзинь Телиня на китайское вокальное искусство в контексте проблемы интеграции национального и инонационального.....88

Л.В. Малацай
Военные тайны дирижёрского искусства: по материалам интервью с Г. К. Саченюком.....100

С.В. Вдовенко
Юнона Упхолова – пианистка, педагог, общественный деятель.....109

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

В.И. Петрушин
Музыкальное сопровождение развития личности на основе концепции Экзистенциальной диеты.....119

Т.В. Портнова
«Имиджелогия» – формирование корпоративного образа и стиля: спецкурс для экскурсоводов искусствоведческого профиля.....134

Е.Н. Васильева
Искусство и правовое просвещение 141

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

В.В. Алеев
О выпускных квалификационных работах студентов и магистрантов-исполнителей музыкальных вузов (из опыта работы на фортепианном факультете Российской академии музыки имени Гнесиных).....154

О.В. Грибкова, О.Б. Ушакова
Траектория становления отечественного хорового искусства и образования.....161

Ю.В. Диденко
Национальные традиции отечественной фортепианной школы как основа формирования исполнительских компетенций студентов-пианистов 168

И.А. Свиридова, А.Г. Труханова
Начальный этап освоения дирижёрских навыков в процессе обучения китайских студентов-бакалавров в российском музыкально-педагогическом вузе.....176

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

А.Е. Мачугин
Образовательное пространство и концептуальные основы активного обучения 186

О.А. Калимуллина, И.Д. Левина, С.М. Низамутдинова
Самоактуализация педагога-музыканта: понятие и сущность, содержание и условия реализации 193

Е.С. Пушкина
Урок музыки в международной школе: зарубежные и отечественные традиции 202

Л.Р. Зарипова, Л.Т. Файзрахманова, Л.Р. Мухаметзянова
Практико — ориентированная подготовка студентов-дизайнеров в процессе компьютерного проектирования шрифтов для татарского алфавита.....209

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке 219
Сведения об авторах 231

Content

THEORY AND PRACTICE OF ART

R.G. Shitikova
A.K. Glazunov's sonatas as an example of a lyrical and epic interpretation of the genre ...9

T.P. Khristolyubova
"Bathing the Red Horse" by Kuzma Petrov-Vodkin: on the question of the features of figurative interpretations 17

O.V. Begicheva, M.V. Siksimova, Gao Peiyi
Landscape topos of oriental watercolors in the works of Claude Debussy 28

M.V. Vorotnoi, Yang Zongye
Characteristic features of composer schools in the Scandinavian countries in the middle of the XIX - early XX century.....37

A.A. Evdokimova
Serbian chant in a Russian digital manuscript 44

Li Hongyu
Specificityes of style and composition in A. Ginastera's piano concerto № 1 53

Fu Yicheng, E.S. Fomenko
Neo-folklore trends in the music of Chinese composers of the "new wave" 62

M.I. Khalitova
Modal basis of harmonization of crimean tatar folk songs in arrangements of G. A. Mushel 70

S.A. Mozgot, Chen Xingyu
Contemporary Chinese composers for children 79

Ji Muhan, N.I. Verba
Jin Telin 's views on Chinese vocal art in the context of the problem of integration national and foreign 88

L.V. Malatsay
Military secrets of the art of conducting: based on interviews with G.K. Sachenyuk...100

S.V. Vdovenko
Juno Upholova - pianist, teacher, public figure 109

ART AND PERSONALITY

V.I. Petrushin
Musical accompaniment of personality development based on the attractions of the Existential Diet.....119

T.V. Portnova
"Imageology" - formation of corporate image and style: a special course for art history tour guides.....134

E.N. Vasilyeva
Art and legal education 141

MUSICAL EDUCATION

V.V. Aleev
On final qualifying works of students and undergraduates-performers of music universities (from the experience of working on the piano faculty of the Gnessin Russian Academy of Music).....154

O.V. Gribkova, O.B. Ushakova
The trajectory for the formation of Russian choral art and education 161

Y.V. Didenko
National Traditions of the Russian Piano School as a Basis for the Formation of the Performing Competences of Piano Students.....168

I.A. Sviridova, A.G. Trukhanova
The initial stage of mastering conducting skills in the process of teaching chinese bachelor students at the russian music pedagogical university.....176

PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES

A.E. Machugin
Educational space and conceptual foundations of active learning 186

O.A. Kalimullina, I.D. Levina, S.M. Nizamutdinova
Self-actualization of a teacher-musician: concept and essence, content and conditions for implementation.....193

E.S. Pushkina
Music lessons at international school: foreign and russian traditions.....202

L.R. Zaripova, L.T. Fayzrakhmanova, L.R. Mukhametzyanova
Practical-oriented training of designer students in the process of computer-based font design for the tatar alphabet 209

INFORMATION, MESSAGES

Summary of published articles in english 219
Information about authors.....231

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Р.Г. Шитикова

Сонаты А. К. Глазунова как образец лирико-эпической трактовки жанра

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению сонат А. К. Глазунова как презентанта конкретной морфологической жанровой единицы. Избранный аналитический ракурс базируется на апробированной в музыкальной науке триаде лирика – драма – эпос, акцентирующей специфику эмоционального тонуса, образного контента, характера драматургии, системы выразительных средств, присущих некоему множеству текстов. В работе сфокусированы особенности типа лирико-эпической сонаты, получившего широкое распространение в музыке XX века в контексте возрождения барочных и классицистских тенденций. Показано доминирование в сочинениях А. К. Глазунова лирического тона, созерцательности, эмоциональной уравновешенности, а также свойственных данному типу композиционно-драматургических идей, интонационных истоков музыкально-тематического материала, способов работы с ним. Особое внимание уделено проблеме использования полифонических приемов и форм, отмечена высокая степень полифонизации музыкальной ткани, подчеркнут синтез полифонического метода мышления и принципов сонатной формы.

Ключевые слова: жанр, соната, лирика, драма, эпос, неотенденции, полифония.

Один из типологических подходов к сонатному творчеству, как, впрочем, и к другим жанровым сферам, связан с дифференциацией содержания на основе восходящей к словесному искусству и апробированной в музыкальной науке, в работах Е. В. Назайкинского, Н. С. Николаевой, В. А. Цуккермана, И. Н. Налетовой, триады «лирика – драма – эпос». Каждому из этих родов присущи особый эмоциональный тонус, образный контент, характер драматургии, система выразительных средств. Вместе с тем в музыке они функционируют не изолирован-

но, но, напротив, вступают во взаимодействие друг с другом, порождая различные модели синтетического порядка. В рассматриваемом жанре сонаты наиболее востребованы из них лирико-драматическая, лирико-эпическая и третья, интегрирующая признаки первых двух [1, 2].

Разумеется, подобно всякой классификационной схеме, эта также в известной мере условна, поскольку не всегда можно однозначно отнести анализируемое сочинение к той или иной группе ввиду сложности композиторской практики и ее конечного результата — музыкального произведения во всей его полноте и целостности. Тем не менее подобное разграничение целесообразно и даже необходимо для обнаружения и обобщения закономерностей, формирующих портрет жанра, его специфику. Главной же задачей систематизации корпуса текстов, вбирающего некую сумму родственных по ряду признаков отдельных произведений, в данном случае принадлежащих одной жанровой сфере, выступает, на наш взгляд, выявление доминирующего компонента, определяющего суть целостного художественного пространства, своего рода макротекста. Особенную актуальность настоящая установка обретает при изучении музыки XX века, с ее мощными интеграционными процессами, охватывающими области содержания, формы, музыкального языка, синтезирующими стилевыми и жанровыми тенденциями [3].

Широкое распространение в отечественной музыке XX столетия получает тип лирико-эпической сонаты. Эта модель, как и обозначенные выше лирико-драматическая и синтетическая, продолжает традиции романтической сонатности, восходящие в западноевропейской музыке к Шуберту, в отечественной – Чайковскому. Исходной позицией в этой преемственной связи выступает, несомненно, лирическая трактовка жанра. Однако в каждой из обозначенных моделей стартовый импульс развивается по самостоятельной траектории. В лирико-драматической сонате культивируются субъективная направленность содержания, углубленный психологизм, напряженность, драматизм образов. В противовес ей в лирико-эпической разновидности преобладает объективное начало, генерирующее своеобычность драматургической концепции, особенности эмоционально-смыслового строя и собственно интонационные параметры музыкального материала. Кроме того, лирико-драматический тип ориентирован на отчетливо выраженные динамические тенденции, стремление к сжатию цикла, сквозному развитию. Лирико-эпическая соната, напротив, расширяет и углубляет противоположные, но столь же характерные для этой разновидности романтической сонаты свойства, а именно: монументальность, масштабность, принципы эпической драматургии.

Мощным стимулом актуализации в XX веке лирико-эпической модели, наряду с естественным продолжением соответствующей линии романтической

сонаты, служит возрождение форм и композиционных приемов старинной музыки, преимущественно XVII–XVIII столетий. Сам факт возрождения барочных и классицистских традиций в искусстве Новейшего времени мотивирован, как известно, стремлением противопоставить крайнему субъективизму, повышенной эмоциональной суггестии позднего романтизма и складывающегося в начале XX века экспрессионизма некие изначальные модусы бытия великого культурного прошлого. В этом, собственно, и заключается функциональная предназначенность многочисленных неотенденций – необарокко, неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм и др. – в музыке XX столетия, основательно представленных в работах Г. В. Григорьевой, В. П. Варунца, Е. Г. Шевлякова, Л. Л. Христиансен, А. Г. Шнитке, а также в публикациях автора данной статьи [4, 5].

Пафос обретения утраченного материализуется через сдержанно сосредоточенное духовное прозрение, просветление, положительно окрашенное переживание. В складывающейся новой системе ценностей особую значимость приобретают такие составляющие, как необходимость постижения единства мира, целостность художественного сознания, осмысление гармонии в качестве важнейшей эстетической категории, генерирующей концепцию произведения. Симптоматичным представляется признание композитора Д. Н. Смирнова: «Создавая новый звуковой мир, хочется сделать его совершенным, цельным, гармоничным» [6]. В этом же русле применительно к отечественной ментальности прочитываются слова Н. А. Бердяева о русской душе: «Ей чужда всякая аффектация, всякий взвинченный пафос, всякий аристократический гонор, всякий жест» [7]. В таком контексте эпическое начало с присущей ему относительной объективностью взгляда на мир открывает новые горизонты философского его осмысления, прочувствования, становится одним из знаков эпохи, своеобразной визитной карточкой времени.

Для анализа типологических особенностей лирико-эпической сонаты избраны сочинения А. К. Глазунова, отличающиеся доминированием лирического контента, созерцательностью, эмоциональной уравновешенностью, а также присущим данному типу характером композиционно-драматургических идей, интонационных истоков музыкально-тематического материала, способов работы с ним.

Лирико-эпический тон присущ двум фортепианным сонатам Глазунова, написанным в 1901 году: Первая b-moll op. 74 и Вторая e-moll op. 75. Из письма к Беляеву от 23 июня 1902 года известно об оставшемся нереализованным замысле Третьей фортепианной сонаты [8, с. 357]. Эпическая направленность обеих завершенных сонат этого композитора (так же как его симфоний и симфонических поэм) предопределена в значительной степени природой их лирики, отличающейся, по справедливой оценке Б. В. Асафьева, ««мягкой», пассивной и

прекраснодушной созерцательностью» [9, с. 174]. И далее ученый еще раз подчеркивает: «По своему колориту и характеру глазуновская лирика светла и оптимистична» [9, с. 174]. В Первой сонате обозначенные свойства проявляются в сочетании со сдержанной патетикой. Во Второй также превалируют относительная беспристрастность общего эмоционального тонуса, стремление выявить в ходе развертывания различные грани заглавного образа, предстающего элегической ипостасью в первой части, сказочной скерцозностью – во второй и грозным motto – в финале.

Существенными аргументами в пользу лирико-эпической интерпретации сонат Глазунова служат также уравновешенность, сбалансированность образных сфер, их «равноправие» в формировании концепции этих сочинений и значительная роль рационалистически-конструктивных элементов, особенно явственных во Второй сонате. Заметим попутно, что в последнем из упомянутых произведений обнаруживается одна из показательных для эволюции Глазунова линий, определяющим моментом которой является влечение композитора, возможно, под воздействием Танеева, к стилю барокко. Квинтэссенцией и кульминацией этого движения становятся фортепианные Прелюдия и фуга d-moll op. 62 (1899), Четыре прелюдии и фуги op. 101 (1918–1923), Прелюдия и фуга e-moll без op. (1926, обработка для органа 1929) и две органные Прелюдии и фуги: D-dur op. 93 (1913) и d-moll op. 98 (1914).

Вместе с тем следует отметить, что по сравнению с симфоническими произведениями Глазунова, лирика его фортепианных сонат более субъективна, что связано, по-видимому, с камерной природой данного жанра. Однако при сопоставлении лирических образов сонатных опусов Глазунова и, например, Скрябина, объективный характер этой сферы у первого становится очевидным.

Лирико-эпическое содержание глазуновских сонат формируется посредством опоры тематического материала на сложившиеся в русской музыке типы песенно-романсового интонирования. Так, закономерности лирико-патетической мелодики Чайковского получают претворение в темах главной партии первой части Первой сонаты и побочной партии первой части Второй. Примечательно в данном контексте сходство одного из интонационных оборотов в первой из упомянутых тем со знаковым для стиля Чайковского мотивом Франчески. Модель лирической мелодии, ниспадающей из вершины-источника, использована в темах побочных партий первой части и финала Первой сонаты. «Архаические» трихордовые звучания воссозданы в коде скерцо Второй сонаты/

Знаковым представляется также использование в качестве лейтинтервала Второй сонаты квинты, которая традиционно интерпретируется как «душа русской музыки». Сложившийся спектр выразительных значений этого интервала, доминирующего в русской протяжной песне, вбирает ассоциации пространства,

широких просторов, состояния созерцательности. В начальном четырехтакте темы главной партии первой части квинта звучит дважды в мелодии и каждый раз имитируется в среднем и басовом голосах.

Нисходящие квинтовые интонации получают развитие в теме побочной партии первой части и становятся первоосновой тематического материала финала. В начальном трехтакте они заявлены в мелодической линии, затем перемещаются в нижний голос, выполняя условно функцию сопровождения. Далее нисходящей цепочке верхнего пласта дважды противопоставляется встречное движение восходящих квинт в нижнем. После этого следует интенсивное имитационное проведение нисходящего варианта.

В лирической теме побочной партии (tempo, espressivo, тональность h-moll) квинтовая интонация не играет решающей роли, хотя удержан связанный с ней пунктирный ритм экспозиционных проведений. Однако уже в следующих появлениях лирического материала в разделах a tempo, тональность h-moll и a tempo, тональность a-moll значимость нисходящего квинтового хода возвращается, подготавливая тем самым кульминацию финальной части – репризу главной партии, в которой использована четырехголосная фуга, строящаяся на мелодической линии начального трехтакта темы главной партии финала. В процессе развертывания тема фуги соединяется контрапунктически с лирическим тематизмом, сохраняя, однако, основные черты своего исходного облика. В коде на доминантовом органном пункте E-dur нисходящая последовательность нисходящих чистых квинт в верхнем голосе подводит итог развития. И, наконец, с наступлением тоники в заключительных тактах квинтовая интонация «открывает» лирическую тему, завершающую сочинение. Во всех предыдущих вариантах она начиналась с третьей доли; аккорд на первой доле, как и в данном случае, замыкал предшествующее построение.

Объективной окрашенности музыки сонат Глазунова в значительной степени способствует следование композитора откристаллизовавшейся в музыкальном искусстве, в том числе отечественном, конкретной образно-семантической трактовке некоторых тональностей. В качестве примера приведем лирический Des-dur в побочной партии первой части Первой сонаты, лирико-патетический e-moll в главной партии первой части и пасторальный F-dur в эпизоде скерцо Второй.

Музыкальной драматургии сонаты лирико-эпического типа присущи гармоничность, уравновешенность, стройность. В композиции преобладает архитектоническое начало, что влечет за собой доминирование циклической конфигурации, резко разграниченные контуры формы, структурную четкость построений, их строгую соразмерность.

Кроме того, следует отметить усиление в лирико-эпической сонате роли рационалистически-конструктивных элементов. Это сказывается прежде всего в стремлении к композиционному единству цикла, достигаемому многообразными интонационными связями между частями, преобразованием, трансформацией лейттематизма. В отдельных случаях, как во Второй сонате Глазунова, прослеживается приближение к монотематическому принципу организации музыкального текста.

Другим фактором рационализации музыкального текста становится полифония, роль которой значительно возрастает в XX столетии. Высокой степенью полифонизации отмечены сонаты Глазунова. Из наиболее показательных примеров использования полифонических приемов приведем контрапунктическое соединение темы побочной партии с элементами темы главной партии в разработке и полифонические перестановки голосов в репризе главной партии в первой части Первой сонаты.

Особое значение полифония приобретает во Второй сонате. Как отмечено выше, цепь контрапунктических образований – имитаций, канонических секвенций – составляет основу темы главной партии первой части в экспозиции и во всех последующих разделах формы с ее участием. Имитационное письмо задействовано и в побочной партии, хотя в отличие от главной партии на гармонической основе. Разнообразные виды канонической техники применяются в разработке. В финале Сонаты полифонический метод мышления достигает максимального уровня, следствием чего становится упомянутое ранее обращение композитора к четырехголосной фуге в репризе главной партии и контрапунктическое соединение всех тем в коде.

Наряду с сугубо полифоническими приемами и формами, в сонатах Глазунова следует отметить также высокую степень полифонизации музыкальной ткани. Это свойство в той или иной степени присуще обеим сонатам, как, впрочем, и симфониям этого композитора. Оно же становится мотивом для критических замечаний и обвинений в излишне полнозвучной плотности фактуры. Так, С. И. Танеев обращает внимание на «слишком большое преобладание фигурального движения» в Первой сонате (10, с. 228). Примечательно, что по отношению ко Второй сонате подобные претензии не предъявляются. Напротив, она восторженно встречена В. В. Стасовым, Г. А. Ларошем, Н. А. Римским Корсаковым. В частности, последний признается: «Скажу вам, что уехал от вас с впечатлением от вашей сонаты такого роду, что несколько дней не мог и не хотел приняться за что-либо свое. Это превосходное произведение и по содержанию и по виртуозной законченности форм и техники» (8, с. 191).

Вместе с тем еще раз подчеркнем, что широкое и разнообразное использование в сонатах Глазунова полифонической техники письма демонстрирует осо-

бенности эволюции индивидуального мышления композитора в этот период, корреспондируя с упомянутым выше тяготением его к барочным жанрам и формам. Не случайно Асафьев пишет: «То, что во Второй сонате, гораздо более самобытной, чем Первая, Глазунов привнес в изложение линеарно-контрапунктические приемы формирования, послужило на пользу всему произведению. Сонату эту надо считать образцом глазуновского камерного стиля…» [9, с. 234].

Созданию эпического профиля данного типа сонаты способствует и тональная драматургия цикла, которой в целом не свойственны динамическая устремленность и гармоническое напряжение. Ее основу составляет красочное сопоставление тональностей. В частности, у Глазунова тональные планы базируются на медиантных отношениях. В обеих сонатах Глазунова для средней части цикла избрана тональность нижней медианты. В Первой сонате, с ее общим планом b-moll – Fis-dur– B-dur, Fis-dur является энгармонической VI ступенью для b-moll и энгармонической VI ступенью с пониженной квинтой для гармонического B-dur?a. Аналогичная логика с нижнемедиантной тональной конструкцией прослеживается и во Второй сонате: e-moll – C-dur – e-moll.

Существенное значение для драматургии лирико-эпической сонаты имеет темповый «зачин» произведения, обычно умеренно-подвижный, и темповая динамика частей. Так, логика обеих сонат Глазунова складывается из последования сдержанных темпов: Allegro moderato – Andante – Allegro scherzando в Первой и Moderato – Allegretto – Allegro moderato во Второй. При этом первая часть последней Сонаты не является однородной в темповом отношении, включая несколько сдвигов: Moderato – Poco piщ mosso – Tempo I – Allegro animato – Tempo I – Poco piщ mosso – Allegro – Allargando – a tempo. Несмотря, однако, на дифференциацию, умеренный темп оказывается доминирующим.

Резюмируя особенности лирико-эпической сонаты Глазунова, следует подчеркнуть свойственные ей эмоции объективного, лирико-созерцательного плана, стремление к расширению масштабов произведения, цикличность, своеобразие трактовки сонатного allegro, в котором слабо выражено конфликтное столкновение образов и преобразование тематизма, широкое претворение в музыкальном материале традиций народного песенно-танцевального искусства, опору на отстоявшиеся типы мелодических структур. Сопоставляемые огромными протяженными пластами темы подвергаются в основном вариационному развитию. Кроме того, в сонатах Глазунова и, в целом, в произведениях лирико-эпической направленности явственно прослеживается усиление рационально-конструктивного начала, большую роль играют полифонические формы и принципы развития. Синтез полифонического метода мышления и принципов сонатной формы, отчетливо заявленный в рассмотренных сочинениях компози-

тора, становится одной из магистральных линий развития рассматриваемого жанра в музыке XX века.

Литература

1. *Шитикова Р. Г. Фортепианные сонаты П. И. Чайковского: новая жизнь жанра в русской музыке XIX столетия // «…Как слово наше отзовется…». П. И. Чайковский в современном мире. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. – С. 149–172.*
2. *Шитикова Р. Г. Русская фортепианная соната 1920-х годов в художественном контексте эпохи. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2021. – 3-е изд. – 268 с.*
3. *Шитикова Р. Г. Интеграция жанрово-стилевых систем в музыке XX века (к вопросу о методологических основах курса «История музыкального искусства») // Проблемы музыкального образования и педагогики: Межвузовский сборник научных трудов. – СПб.: Образование, 1994. – С. 75–90.*
4. *Шитикова Р. Г. Проект программы вузовской дисциплины «Современная музыка» // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен: Сборник статей по материалам IV Международной научно-практической конференции (2–3 декабря 2011 г.). – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. – Ч. 1. – С. 114–132.*
5. *Шитикова Р. Г. Отечественная музыка второй половины XX – начала XXI века. Стилевой контекст. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. – 188 с.*
6. *Слюсаренко Т. В. И в один миг увидеть вечность // Советская музыка. – 1990. – № 12. – С. 11–15.*
7. *Бердяев Н. А. Судьба России. – М.: Изд-во Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. – 240 с. [Репринтное издание: М.: МГУ, 1990].*
8. *Глазунов А. К. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. – Л.: Музгиз, 1960. – Т. 2. – 570 с.*
9. *Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1979. – 341 с.*
10. *Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное / сост., вступ. статья и примеч. М. А. Ганиной. – М.: Музыка, 1958. – 550 с.*

REFERENCES

1. *Shitikova R. G. «…Kak slovo nashe otzovetsja…». P. I. Chajkovskij v sovremennom mire ("… How our word will respond…". P. I. Tchaikovsky in the modern world), Saint Petersburg, Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2014, Pp. 149–172.*
2. *Shitikova R. G. Russkaja fortepiannaja sonata 1920-h godov v hudozhestven-nom kontekste jepohi (Russian piano sonata of the 1920s in the artistic context of the era), Saint Petersburg, Lan'; Planeta muzyki, 2021, 268 p.*
3. *Shitikova R. G. Problemy muzykal'nogo obrazovanija i pedagogiki (Problems of music education and pedagogy: Interuniversity collection of scientific papers), Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh trudov, Saint Petersburg, Obrazovanie, 1994, Pp. 75–90.*
4. *Shitikova R. G. Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire: dialog vremen (Musical education in the modern world: a dialogue of the times), Sbornik statej po materialam IV Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Saint Petersburg, Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2012, Ch. 1, Pp. 114–132.*
5. *Shitikova R. G. Otechestvennaja muzyka vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka. Stilevoj kontekst (Domestic music of the second half of the XX – beginning of the XXI century. style context), Saint Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2023, 188 p.*
6. *Sljusarenko T. V. Sovetskaja muzyka, 1990, No. 12, Pp. 11–15.*
7. *Berdjaev N. A. Sud'ba Rossii (The fate of Russia), Moscow, Izd-vo G. A. Lemana i S. I. Saharova, 1918, 240 p.*
8. *Glazunov A. K. Issledovanija. Materialy. Publikacii. Pis'ma (Research. Materials. Publications. Letters): v 2 t., Leningrad, Muzgiz, 1960, T. 2, 570 p.*
9. *Asaf'ev B. V. Russkaja muzyka. XIX i nachalo XX veka (Russian music. 19th and early 20th centuries), 2-e izd., Leningrad, Muzyka, 1979, 341 p.*
10. *Glazunov A. K. Pis'ma, stat'i, vospominanija. Izbrannoe (Letters, articles, memoirs. Favorites), Moscow, Muzyka, 1958, 550 p.*

Т.П. Христолюбова

«Купание красного коня» К. С. Петрова-Водкина: к вопросу об особенностях образных трактовок

Статья посвящена исследованию творчества выдающегося русского и советского художника Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878—1939) на примере его картины «Купание красного коня» (1912), получившей мировую известность. Целью данной статьи является попытка систематизировать основные высказывания критиков и искусствоведов о картине и на основе имеющихся данных выявить новые художественно-стилистические особенности данного произведения, а также наметить пути дальнейших исследований по данной теме. В статье анализируется реакция критиков на появление этой картины, а также приводится анализ искусствоведческих исследований указанной работы во второй половине XX – первой четверти XXI века. Автор исследует картину «Купание красного коня» в контексте теоретико-философских взглядов К. С. Петрова-Водкина, религиозных идей и традиций русского символизма.

Ключевые слова: К. С. Петров-Водкин (1878-1939), «Купание красного коня» (1912), русский символизм, «сферическая» перспектива, теория «трехцветия», русский символизм.

Введение

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878-1939) является нашим выдающимся соотечественником, вошедшим в историю искусства не только как российский и советский художник, но и как теоретик искусства, педагог, писатель и драматург. Общеизвестны его автобиографические повести «Хлыновск» и «Пространство Эвклида». На сегодняшний день не только его живописные и графические работы, но также тексты по вопросам искусства и литературные произведе-

ния продолжают активно исследоваться искусствоведами. Советская критика 1920-1930-х годов не была доброжелательно настроена к художнику. Его дореволюционные работы и картины с ярко выраженными религиозными мотивами объявлялись слабыми и неудачными. После смерти К. С. Петрова-Водкина в 1939 году интерес искусствоведов к его творчеству на долгое время сошел на нет.

Начало изучению творчества художника было положено еще его современниками. О нем писали Л. Н. Андреев, А. Н. Бенуа, С. К. Маковский, А. А. Ростиславов и другие. Однако немаловажный вклад в систематизацию творческого наследия К. С. Петрова-Водкина внесли труды таких искусствоведов как Н. Л. Адаскина, В. И. Бородина, А. С. Галушкина, Е. В. Грибоносова-Гребнева, В. И. Костин, Ю. А. Лебедева, Л. В. Мочалов, Ю. А. Русаков, Е. Н. Селизарова, посвященные систематизации и анализу творчества К. С. Петрова-Водкина в целом.

Картина «Купание красного коня» является одной из знаковых работ в творчестве живописца. Ее художественная выразительность и семантика привлекают внимание ряда исследователей. Д. В. Философов (1913) [1] одним из первых характеризует автора данной картины как мастера большой величины, Всеволод Дмитриев (1915) посвящает этой картине основательную статью, называя ее автора «уже сложившимся фактом русской художественной истории» [2], Д. В. Сарабьянов (1962) видит в этой картине «образы сказок, древнерусских икон, образы, рожденные поэтическими вымыслами средневековья» [3], О. Тарасенко (1978) [4] видит связь красного коня с образами из славянской мифологии и былинного эпоса, однако позже (1995) [5] обратится к религиозному истолкованию его художественно-образной системы, Р. М. Гутина (1987) [6] подробно исследует колорит картины, Г. Г. Поспелов (1999) видит в этой картине символическое изображение «лика России» [7, с. 39], Е. В. Грибоносова-Гребнева (1999) [8] выделяет в этом полотне связь со всадником Апокалипсиса, возвещающем о конце истории, Л. Дьяков (2001) [9] считает «Купание красного коня» произведением визионерского типа, И. Вакар (2006) [10], анализируя данную картину, отмечает влияние новгородской иконы, В. И. Бородина (2021) [11] исследует эту картину с позиции планетарного мировидения К. С. Петрова-Водкина.

Целью данной статьи является попытка систематизировать основные высказывания критиков и искусствоведов о картине К. С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» и на основе имеющихся данных выявить новые художественные особенности данного произведения, а также наметить пути дальнейших исследований по данной теме. Для достижения данной цели был использован комплекс методов, направленных на теоретическое и историко-художественное ос-

мысление основных аспектов творчества К. С. Петрова-Водкина, в частности, метод компаративного анализа, метод образно-стилистического и формально-стилистического анализа, метод семантического анализа.

«Купание красного коня» в оценках современников художника

К. С. Петров-Водкин начал работу над картиной летом 1912 года на хуторе «Мишкина пристань» Саратовской губернии в имении генерала Грекова, дочери которого художник давал уроки. «Попали мы, можно сказать, в рай, – так здесь хорошо! Река, лес и хорошие люди. Я так люблю уезжать на лодке по Иловле среди деревьев, среди водяных лилий – такой отдых и тишина одиночества. Трогательна заботливость и внимание, которыми эти милые люди окружают меня, чтоб ничто не мешало работать» [12, с. 150], – сообщал К. С. Петров-Водкин своей матери от 22 июля 1912 года. Изначально он планировал написать жанровую композицию о купании лошадей, о чем говорят сохранившиеся этюды и композиционные наброски. Моделью лошади для картины художника послужила лошадь по кличке Мальчик, на которой ездила верхом его супруга, когда жила вместе с мужем в имении Грековых. Образ обнаженного всадника художник писал со своего двоюродного брата Шуры. «Пишу картину: посадил тебя на лошадь – («Мальчик» называется)» [12, с. 151], – сообщал художник в одном из писем к нему. Однако в процессе работы над полотном жанровый мотив сменился символистской трактовкой, уступая желанию художника передать образ коня как можно более простым, а значит, и подлинным (таким, каким его видел сам художник). Сцена купания деревенских лошадей превратилась в поданный монументально обобщенный образ-символ, который вдохновляет, восхищает и предостерегает о чем-то.

Практически сразу после того, как картина была показана на выставке «Мир искусства» в ноябре 1912 года, о Петрове-Водкине заговорили как о состоявшемся художнике. «На выставке в Москве у меня, как всегда, – или с яростью нападают на меня или наоборот, но во всяком случае это успех» [12, с. 158], – заключал Петров-Водкин в письме к матери от 24 ноября 1912 года. Действительно, большинство критиков, помня о недавнем скандале с И. Е. Репиным (по поводу картины «Сон»), негативно оценивали колористические и пространственные искания художника. Например, Н. Кравченко в статье «Культ уродства», посвященной выставке «Мир искусства», следующим образом характеризовал картину художника: «Разве есть что-нибудь у господина К. С. Петрова-Водкина, работающего под Матисса? Разве это безобразное красное пятно в виде силуэта лошади и уродливо нарисованной фигуры голого всадника, закрашенного желтой краской, искусство, живопись? Эта противная, режущая глаза, уродливая во всех отношениях крашеная тряпка носит громкое название «Купание

красного коня». Такую штуку стыдно посадить даже на крыше конюшен, а гг. художники выставляют ее в том же зале, где висит один из благороднейших наших художников, В. Серов» [13]. В своем отзыве Н. Кравченко ставит Петрова-Водкина в один ряд со скандальными авангардистами, для которых эпатаж часто выступал частью их самопрезентации. Подобная характеристика едва ли подходит Петрову-Водкину, развивавшему в своем творчестве этого периода символистскую традицию. Примечательно, что заведующая Хвалынским художественно-мемориальным музеем К. С. Петрова-Водкина Валентина Ивановна Бородина даже утверждает, что данная картина несет в себе уже реалистическое мироощущение художника. По ее мнению, это уже не символистская, но «реалистическая картина – одно из самых сильных и живых выражений жизни» [11, с.37].

Известный русский публицист, литературный и художественный критик Д. В. Философов писал в январе 1913 года: «Петров-Водкин уже почти законченный мастер, и если бы не окружающая современное искусство ужасная среда, если бы искусство действительно было нужно, он мог бы поразить нас богатством своего творчества. Ему тесно на этой милой выставке, с гиацинтами. Он вовсе не кандидат в будущую пинакотеку. Ему надо на улицу, на вокзал, в столовую большой фабрики, во дворец труда, в какой-то будущий храм. <…> Здесь же, среди гиацинтов, его «Купание красного коня» – ни к селу, ни к городу. Оно требует другого окружения, громадных стен, громадного скопления людей единой культуры. В салон его не впихнешь, рядом с гобеленом не повесишь» [1]. Можно сказать, что Д. В. Философов одним из первых обратил внимание на эту особенность творчества художника. Большинство его работ монументальны, не только исходя из своих размеров, но и по общему образному строю. «Купание красного коня» является выразительным примером такого монументального подхода.

Художественный критик журнала «Аполлон» Всеволод Дмитриев, определяя место Петрова-Водкина в художественном процессе, утверждает, что вне зависимости от того, «даст ли Петров-Водкин завтра что-либо более значительное, чем данная картина («Купание красного коня»), или менее значительное, или даже вообще ничего не даст», его имя уже стало «свершившемся фактом русской художественной истории» [2, с. 13]. В своей статье критик отмечает, что данная картина стала своего рода водоразделом, «чертой, отделявшей вкус одного художественного поколения от другого» [2, с. 15]. По мнению критика, «Купание красного коня» оказалось той самой картиной, которая задала вектор развития дальнейшему творчеству художника, оказавшемся слишком радикальным для одних и слишком осторожным для других художественных направлений в русском искусстве.

После начала Первой мировой войны картина «Купание красного коня», находившаяся на выставке в шведском городе «Мальмё», на долгое время (до 1950 года) осела за границей. Тогда вдова художника приложила массу усилий, чтобы вернуть картину на родину. Пройдя сложный путь, в 1961 году картина попадает в собрание Третьяковской галереи и становится доступной зрителям. В 1933 году, выступая на творческом вечере в свою честь, Петров-Водкин говорил: «Если кто помнит по снимкам моего «Красного коня», так я расскажу это возникновение. В деревне была гнедая лошаденка, старая, разбитая на все ноги, но с хорошей мордой. Я начал писать вообще купание. У меня было три варианта. В процессе работы я предъявлял все больше и больше требования чисто живописного значения, которые уравняли бы форму и содержание и дали бы картине социальную значимость. По тем письмам, полученным мною по поводу этой картины, я понял, что это был наш праздник – предрассвет революции» [14, л. 3 об.]. Эти слова, сказанные через 20 лет после создания картины, имеют целый ряд несоответствий. Представляется, что, выступая на вечере, художник говорил то, что от него хотели услышать. Следует понимать, что 1930-е годы были в СССР периодом жестоких репрессий, когда любое необдуманное слово могло стоить человеку и его близким жизни. Так, поместье Грековых в его рассказе превратилось в деревню, Мальчик – в старую гнедую лошаденку, а символистское обобщение – в социальную значимость.

На вечере в Академии художеств в 1936 году Петров-Водкин рассуждал о «цветистости» этой картины, которая оказывала на зрителей особый психологический, революционизирующий эффект [15, л. 23]. А уже в 1938 году (за год до своей смерти) художник иронически отмечал: «Когда я в 1912 году нарисовал «Красного коня», то говорили: это предчувствие войны! А когда началась революция, то говорили, что она была предугадана мной. «Красный конь» до сей поры живет и революционизирует молодежь Швеции, а вы ведь знаете, каково их искусство: белый снег и вдруг красный конь!» [16, л. 23 об] В дальнейшем советские искусствоведы подхватили и активно использовали этот революционный образ красного коня, видя в нем лишь предчувствие социально-политических перемен. Однако после распада советского союза получившие возможность высказываться свободно исследователи увидели в этой работе гораздо больше смыслов, основное внимание при этом уделялось уже религиозным истокам данного образа.

Формально-стилистические особенности картины «Купание красного коня»

Когда картина «Купание красного коня» была впервые показана на выставке, поэт Рюрик Ивлев посвятил ей строки, отражающие ее символистское звучание:

Кроваво-красный конь, к волнам морским стремящийся,
С истомным юношей на выпуклой спине,
Ты как немой огонь, вокруг костра клубящийся.
О многом знаешь ты, о многом шепчешь мне.
Зрачки расширились… Стою в святом волнении
И слышу запах волн, поющих о весне,
И слышу шепот душ, измученных в горении,
И, юноша, твой плач на огненном коне.
Там, где лежит туман, где степь непроходимая
Зелено-ярких вод, поют о новом дне,
И нас туда влечет мольба неизгладимая,
И там мы будем жить, а здесь мы, как во сне. [17]

Можно предположить, что данный экфрасис является довольно удачной попыткой создания межсемиотического перевода с языка живописи на язык литературы. Воображению читателя предстает и «кроваво-красный конь», несущий и опасность, и надежду, и «морские волны», и «истомный юноша». В тексте Рюрика Ивлева тесно переплетены друг с другом лексемы, отсылающие прямо или косвенно либо к красному цвету (кроваво-красный конь, огонь, горение, огненный конь), либо к сине-зеленому оттенку воды (волны морские, запах волн, зелено-яркие воды), обуславливающим колорит картины, основанный на контрасте теплых и холодных оттенков. Мотивы сна, тумана, плача – характерны для символистского творчества.

Картина изображает купание лошадей. На первом плане, словно надвигаясь на зрителя, изображен юноша астенического телосложения, восседающий на красном коне на фоне водоема. И водоем, и край берега переданы довольно условно, с использованием «сферической» (наклонной) перспективы – излюбленного приема художника. К. С. Петров-Водкин, позиционировавший свой творческий метод как реалистический, развил собственную теорию «сферической» перспективы, поставленной им в оппозицию перспективе итальянской и имеющей несколько точек зрения и диагональный наклон вертикалей. Можно согласиться с мнением Л. В. Мочалова, который утверждает, что «сферическая» перспектива К. С. Петрова-Водкина во многом близка перцептивной перспективе, включающей действие механизма константности. Таким образом, художника интересовало нарушение покоя, «то состояние, которое испытываешь, напри-

мер, на корабле, когда от волнения моря кажется, что, падая и поднимаясь, накреняется горизонт, уходит из-под ног земля» [18, с. 324]. Таким образом, исследователь приходит к выводу, что «Петров-Водкин не расщепляет предмет подобно кубистам или футуристам, но он в какой-то мере «расщепляет» пространство» [18, с. 330]. В. И. Бородина в своей работе приводит очень любопытное наблюдение относительно построения композиции данной картины. Она, в частности, отмечает, что «если продолжить овал водоема за пределы холста и провести через тело мальчика ось к центу полученной окружности, то она совпадет с земной осью вращения, которая отклонена относительно орбиты вращения Земли вокруг Солнца на 23,4 градуса» [11, с. 38]. Можно согласиться с выводом исследовательницы о том, что земля, вращающаяся вокруг всадника, является довольно характерным для мировоззрения Петрова-Водкина образом. Сложно сказать, было ли данное композиционное решение для художника интуитивным или же осознанным.

Известно, что Петров-Водкин придавал большое значение фонам своих работ. «Для меня фон – это то же самое, что нос, глаза и т. д. Именно поэтому я больше всего вожусь над фоном, для меня пространственность есть один из главных рассказчиков моей картины» [15, л. 29], – говорил Петров-Водкин на одном из вечеров в Академии художеств. В данной картине проявляет себя планетарное видение Петрова-Водкина, когда даже маленький водоем разрастается до размеров целого мира, и купающие в нем своих коней юноши в глазах зрителя обретают гораздо более важное значение. Выбранный художником угол зрения сочетает в себе взгляд одновременно из нескольких точек пространства, что придает, казалось бы, плоскостно и с большой долей условности написанной картине объемность и глубину, бесконечно раздвигая вдаль границы холста. Такой подход словно размывает грань между изображенным на картине и реальностью, делая зрителя соучастником разворачивающегося действия. Можно предположить, что конь устойчиво стоит на земле, приподняв вверх одно копыто; нижних его конечностей мы почти не видим. Конь и всадник уравновешивают друг друга. Два других юноши, купающих в водоеме своих лошадей, придают всей композиции динамику и наполняют движением.

Сложно сказать, какое время суток изображено на картине. Источника света мы не видим, предметы не отбрасывают привычные тени. Можно предположить, что данный вопрос не слишком интересует художника; его персонажи находятся словно вне привычных нам времени и пространства, в некой доступной лишь им надреальности. Примечательно, что похожую мысль высказывал Г. Г. Поспелов, который видел на этом полотне «лик России»: «Конь и наездник <…> ассоциировались не с архаической Русью, Россией, как было у Нестерова, но с Россией всегдашней, надвременной. В движении всадника усиливалось

<...> фаталистическое ощущение судьбы России, сознание ее подвластности неумолимым сверхличным силам: мальчик-наездник с его невидящим взором не столько правит конем, сколько влеком его ходом, держась за повод и опираясь рукою о круп» [7, с. 39]. Колорит картины построен на сочетании любимых художником красного, синего и желтого тонов. В. И. Бородина пишет об этой картине: «В ней сложный (состоящий из синего и желтого) зеленый цвет воды для образования трехцветия потребовал алого. И гармонический сильный контраст дополнительных цветов – зеленого и красного – выявляет их взаимную «светоощутительность»» [11, с. 37]. Колорит картины строится на противопоставлении теплых и холодных цветов. Можно заметить, как насыщенный красный цвет коня постепенно ослабевает, становясь рыжеватым в фигуре лошади на дальнем плане и слегка розоватом дальнем береге.

На протяжении довольно долгого времени исследователи стремятся понять, какое символическое значение несет в себе созданный в 1912 году Петровым-Водкиным образ. Можно предположить, что конь и всадник на этой картине являют собой борьбу апологического и дионисийского начал (в контексте скифских идей Петрова-Водкина более уместна аналогия между упорядоченным «эллином» и стихийным «скифом»). Так, рядом с образом «скифа» идеолог данного движения, литературовед и писатель Р. В. Иванов-Разумник (1878-1946) поместил образ «эллина», который отличался от дикого «скифа» рассудительным умом и гармонией. По его мнению, эти два образа не столько противостояли друг другу, сколько дополняли. «В подлинном «эллине»», – по мнению Р. В. Иванова-Разумника, – всегда есть святое безумие «скифа», и в стремительном «скифе» есть светлый и ясный ум «эллина»» [19, с. XI].

Не случайно слово «стихия» возникает в определении образа коня у И. А. Вакар: «Конь Петрова-Водкина при всей условности изображения, – живой, он смотрит на нас, глаз лошади вывернут на зрителя, в нем ощущается буйная сила стихии» [10]. Как известно, образ «нового человека» мыслился «скифами» создаваемым посредствам слияния накопившей опыт, однако утратившей духовную силу интеллигенции и стихийной народной «варварской» массы, способной дать новый толчок развитию цивилизации. Поэтому образ худого всадника с полным правом можно трактовать как символ интеллигенции, а яркую фигуру крепкого, энергичного коня, занимающую около половины пространства всего полотна, – как символ народа. Интеллигенция и народ России, по мысли художника, должны были объединиться для того, чтобы уверенно вступить в новое время.

Весьма популярной (и также вписывающейся в мировоззрение художника) является религиозная трактовка представленных на картине образов коня и всадника. Так, современник художника В. В. Дмитриев призывал искать истоки

красного коня в древних новгородских иконах, где «без всякого сожаления забывали о правдоподобии, чтобы одной чертой <...> дать нужную страсть и силу образу» [2, с. 18]. При взгляде на красного коня и восседающего на нем юношу напрашивается ассоциация с христианским образом Георгия Победоносца. В этой связи Д. В. Сарабьянов полагает, что всадник отмечен чертами какого-то «нездешнего бытия», а в образе неземного, фантастического коня заложен смысл, «не подлежащий словесной конкретизации» [20, с. 152]. Петров-Водкин обладал настолько сложноорганизованной картиной мира, что вкладывал в свои произведений ни один, ни два, а сразу несколько смысловых аспектов. Таким образом, большинство имеющихся на сегодняшний день трактовок содержания картины «Купание красного коня» органично дополняют друг друга, какими бы радикально противоположными они не казались на первый взгляд.

Выводы

В свое время картина «Купание красного коня» стала своего рода визитной карточкой К. С. Петрова-Водкина. Сразу же после того, как картина была написана и представлена на суд общественности, о ней заговорили. Одни видели в ней демонстрацию зрелого мастерства художника, другие критиковали как неудачную затею художника-авангардиста. Однако можно с уверенностью сказать, что данная работа упрочила известность художника в широких кругах. «Купание красного коня» выявило в Петрове-Водкине художника, тяготеющего к монументальному изображению действительности. На этом полотне в полной мере нашли отражение его теоретические концепции «сферической» перспективы и «трехцветия». В этой картине видят предчувствие революции и первой мировой войны, в ней можно найти отражение планетарного мироощущения Петрова-Водкина, скифских идей, связь с христианскими религиозными образами. И поиск новых интерпретаций продолжается по сей день.

Если ввести в поисковике фразу «купание красного коня», то он выдаст великое множество изображений живописных работ, рисунков, фотографий, мемов и видеороликов на эту тему (чаще всего выполненных в ироническом ключе), что связано с высоким уровнем популяризации данной работы среди населения. Это говорит о том, что творчество К. С. Петрова-Водкина не забыто и продолжает жить в народном сознании. Для Хвалынска, родного города художника, красный конь стал своего рода брендом. Гостям этого города предлагается пройти по улице Петрова-Водкина, посетить картинную галерею им. К. С. Петрова-Водкина, Дом-музей К. С. Петрова-Водкина, несколько раз наткнуться на инсталляции с красным конем, баннеры с изображением работ художника, наконец, приобрести игрушку, магнит или открытку с этим образом. Можно заключить, что твор-

ческое наследие К. С. Петрова-Водкина не забыто, и образ красного коня в нашей культуре еще долго будет порождать новые исследования и интерпретации.

Литература

1. *Философов Д. В. Искусство никому не нужно // Речь, 1913, 6 января, С. 3.*
2. *Дмитриев В. Купание красного коня // Аполлон, 1915, № 3. – С. 13-20.*
3. *Сарабьянов Д. Купанье красного коня // Творчество, 1962, № 7. – С. 16-17.*
4. *Тарасенко О. Героический мир Петрова-Водкина // Художник, 1978, № 11. – С. 14-26.*
5. *Тарасенко О. Петров-Водкин и древнерусская живопись // Вопросы искусствознания. – М., 1995, Вып. 1-2. – С. 382-407.*
6. *Гутина Р. Живописная пластика как выражение большой идеи // Искусство, 1987, № 10. – С. 17-20.*
7. *Поспелов Г. Г. Русское искусство начала XX века: судьба и облик России. – М.: Наука, 1999. – 128 с.*
8. *Грибоносова-Гребнева Е. Творчество К. С. Петрова-Водкина и «метафизическая живопись» // Искусствознание. Вып. 2. – М.: «Искусствознание», 1999. – С. 372—401.*
9. *Дьяков Л. Петров-Водкин. Поиск пути // Истина и жизнь, 2001, № 10. – С. 56-63.*
10. *Вакар И. «И, юноша, твой плач на огненном коне»: «Купание красного коня» Кузьмы Петрова-Водкина // Культура. 2006. 8—14 июня. С. 14.*
11. *Бородина В. И. К. С. Петров-Водкин. Новая оптика для коллектива Земли: монография. – Хвалынск, 2021. – 388 с.*
12. *Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост. Е. Н. Селизарова. – М.: «Советский художник», 1991. – 384 с.*
13. *Кравченко Н. Культ уродства // Новое время. 1913. 8 января.*
14. *РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 2. Ед. хр. 44. Стенограмма творческого вечера, посвященного художнику Петрову-Водкину. 25 мая 1933 г. (Москва)*
15. *НАРАХ. Ф.7. Оп.2. Ед. хр. 594. Академия художеств. Вечер, посвященный встрече с художником Петровым-Водкиным. 9 декабря 1936 года.*
16. *РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 2. Ед. хр. 44. Вечер творческого самоотчета К. С. Петрова-Водкина. 29 марта 1938 г.*
17. *РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 1. Ед. хр. 151. Стихотворение Ивнева Рюрика «К картине «Купание красного коня» с посвящением Петрову-Водкину К. С.».*
18. *Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. – М.: «Советский художник», 1983. – 376 с.*
19. *Скифы. Скифы // Скифы, 1917, Вып. 1. – С. XI.*
20. *Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX – начала XX века. – М.: «Галарт», 2001. – 304 с.*

REFERENCES

1. *Filosofov D. V., Rech', 1913, 6 Jan., pp. 3.*
2. *Dmitriev V., Apollon, 1915, No. 3, pp. 13-20.*
3. *Sarab'yanov D., Tvorchestvo, 1962, No. 7, pp. 16-17.*
4. *Tarasenko O., Khudozhnik, 1978, No. 11. pp. 14-26.*
5. *Tarasenko O., Voprosy iskusstvoznaniya, Moscow, 1995, issue 1-2, pp. 382-407.*
6. *Gutina R., Iskusstvo, 1987, No. 10, pp. 17-20.*
7. *Pospelov G. G. Russkoe iskusstvo nachala XX veka: sud'ba i oblik Rossii (Russian art of the early twentieth century: the fate and appearance of Russia), Moscow, Nauka, 1999, 128 p.*
8. *Gribonosova-Grebneva E., Iskusstvoznanie, Moscow «Iskusstvoznanie», issue 2, 1999, pp. 372-401.*
9. *D'yakov L., Istina i zhizn', 2001, No. 10. pp. 56-63.*
10. *Vakar I., Kul'tura. 2006, 8-14 June, pp. 14.*
11. *Borodina V. I. K. S. Petrov-Vodkin. Novaya optika dlya kollektiva Zemli: monografiya (K. S. Petrov-Vodkin. New Optics for the Earth Collective), Khvalynsk, 2021, 388 p.*

12. *Petrov-Vodkin K. S. Pis'ma. Stat'i. Vystupleniya. Dokumenty (Letters. Articles. Presentations. Documentation), ed. by E. N. Selizarova, Moscow, «Sovetskii khudozhnik», 1991, 384 p.*
13. *Kravchenko N., Novoe vremya, 1913, 8 Aug.*
14. *RGALI (Russian State Archive of Literature and Art), F. 2010. Op. 2. D. 44.*
15. *NARAKh (Scientific Archive of the Russian Academy of Arts). F.7. Op.2. D. 594.*
16. *RGALI (Russian State Archive of Literature and Art). F. 2010. Op. 2. D. 44.*
17. *RGALI (Russian State Archive of Literature and Art). F. 2010. Op. 1. D. 151.*
18. *Mochalov L. V. Prostranstvo mira i prostranstvo kartiny (The space of the world and the space of the picture), Moscow, «Sovetskii khudozhnik», 1983, 376 p.*
19. *Skify. Skify, 1917, issue 1, pp. XI.*
20. *Sarab'yanov D. Istoriya russkogo iskusstva kontsa XIX – nachala XX veka (History of Russian art of the late XX — early XX century). Moscow, «Galart», 2001, 304 p.*

О.В. Бегичева, М.В. Сиксимова, Гао Пэйи

Пейзажный топос восточной акварели в творчестве Клода Дебюсси

Аннотация. В статье рассматривается музыкальный топос акварели в творчестве К. Дебюсси. Цель работы – осмысление восточной акварели как особой образно-содержательной области творчества французского мастера.

Впервые в музыкальной науке восточная пейзажная акварель выделена в самостоятельный образно-содержательный концепт, обладающий имманентно-музыкальными языковыми характеристиками. В программных сочинениях композитора выделены типовые пейзажные образы восточной акварели: «цветы и птицы», архитектурные формы, показана уникальность восточной пейзажной акварели, как социокультурного явления Китая и Японии. В статье представлен целостный анализ «Пагод» в аспекте воплощения топоса восточной акварели.

В выводах отмечается, что пейзажное мышление К. Дебюсси соответствовало принципам Дао (вечной Пустотой, неисчерпаемостью, невыразимостью); пейзажность его опусов, пронизанная глубоким философским смыслом, опирается на религиозную идею восточного сада-Храма.

Ключевые слова: восточная акварель, творчество К. Дебюсси, пейзажный топос.

Увлечение экзотическим Востоком в творчестве европейских композиторов в разные исторические периоды имело свои особенности. На рубеже XIX-XX столетий во Франции притягательным топосом стали страны дальневосточного региона – Китай и Япония. Композиторы обнаружили в них богатейший источник идей, образов, элементов языка искусства. Одним из таких источников в художественном наследии Дальнего Востока стала пейзажная акварель.

Являясь носителем культа Природы, акварель очень точно отразила духовное начало восточного искусства, в основе которого лежала идея сакрализации природного пространства. Типовые сюжеты акварели, связанные с образами «гор и вод», «птиц и цветов» (в японской живописи – «картины цветов и птиц»), резонировали с философско-религиозными идеями конфуцианства, доасизма, дзен-буддизма, синтоизма. Подобно садово-парковым ансамблям Китая и Японии, которые предназначались для медитации, акварель учила созерцанию, освобождению сознания от образов бренного мира.

Непосредственным откликом на эти тенденции стало творчество К. Дебюсси. Композитор никогда не называл свои пейзажные опусы акварелями (единственным исключением является вокальная миниатюра «Зелень» из цикла «Забытые ариетты»), однако, пейзажное мышление композитора ощущается во многих его сочинениях. Можно с уверенностью констатировать, что акварель, заняла устойчивой место в композиторской практике Дебюсси, однако до настоящего времени она не была осмыслена как особая образно-содержательная область творчества французского мастера музыкального пейзажа. Цель работы – рассмотреть музыкальный топос акварели в творчестве К. Дебюсси.

Типовые образы и сюжеты дальневосточной акварельной живописи – игру света, отражения в воде, созерцание Луны, облака и туманы, деревья и горы, ветер и дождь, камни и замки – несложно встретить у «Клода Французского», достаточно заглянуть в каталог его программных сочинений. Фортепианные опусы «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Шаги на снегу», «Мертвые листья», «Туманы», «Тень от деревьев в туманной реке», «Отражения в воде» и «Золотые рыбки», «Сады под дождем», симфонические эскизы «Облака», «Море» и др. невольно отсылают нас к сюжетам восточной акварели жанра «горы-воды».

Само название этих опусов Дебюсси корреспондирует с поэтическими образами древнекитайской лирики художника и поэта Ван Вэя: «Поэтические чувства, навеянные покрытой снегом рекой», «В горах появились желтые сливы», «Прощальная трапеза среди снега», «Любование рекой, покрытой снегом». Подобно Ван Вэю, Дебюсси чувствует покой и тишину как лирическую красоту первозданной природы. Его «Пагоды», «Отражения в воде», «Золотые рыбки», «Сады под дождем» являются своего рода экскурсом по китайскому парку-саду, в котором застыла тысячелетняя история Китая и который, по наблюдению Т. М. Гавристовой, является «символом вечности и переменчивости, покоя и движения и демонстрировал удивительную гармонию бытия, в которой, как в зеркале, отражались реалии окружающей его действительности» [1, с. 121].

В восточном ландшафтном дизайне каждая деталь подчинялась принципам ритуальности и религиозности, будь то летняя резиденция китайских императоров «Парк безмятежного отдыха» в Пекине или самый древний парк Ма-

ру-яма-Коен в Киото. Если в европейской культуре высшее эстетическое удовольствие доставляло любование визуальными артефактами, находящимися в музеях, то в восточной культуре эти функции взяло на себя садово-парковое искусство. Именно на природе человек был способен к медитации, лежащей в основе восточной философии.

По мнению китайских богословов, чтобы пережить озарение, открыть глаза на мир, требовалось открыть свое сердце Природе. В этом контексте пение птиц и журчание воды, равно как и игра света, отражения в воде, молчание камней и парение стрекоз приобретали сакральный смысл. Способность к чистому созерцанию открывалась только благородному мужу-отшельнику. При этом идея отшельничества понималась иначе, чем на Западе. Под уединением подразумевалось освобождение сознания от образов бренного мира.

В свою очередь, благородный муж – это и аранжировщик парка-сада, и художник-живописец. И первый, и второй утонченно и трепетно взаимодействуют с Природой. Знаменательно, что появление высоких образцов садово-паркового искусства, равно как и расцвет акварельно-пейзажной живописи приходится на эпоху Тан. Именно в это время оформилась символика и топика китайской акварели. Она обрела свою философский контекст и эстетическую доминанту за счет перекодирования образ природного парка-сада с языка философии на язык живописи.

Подобно тому, как сад был носителем идеи гармонизации бытия, акварель стала выражением организованного Хаоса Природы, в полном соответствии с идеями буддизма и даосизма, с той лишь разницей, что она фиксировала фрагмент садово-паркового ансамбля, традиционно разбитого на отдельные участки, каждый из которых являлся частью «большой картины» Природного бытия. В живописи ее иконическим выражением стала Пустота или незаполненные цветом детали картины. Пустота как выразитель идеи священного топоса, явилась «говорящим» элементом акварели. Не вызывает сомнений утверждение Т. Буркхарда, что все тематические элементы восточной пейзажной живописи – птицы, горы, воды, облака – являются носителями метаобраза Пустоты, из которой они возникли и который они очерчивают [См. об этом: 2, 3]. В свою очередь, Пустота являет собой оформление реальности, основное качество которой неопределенность, ускользающая расплывчатость и бестелесность. Донесение столь сложного содержания сказалось на синтетическом характере живописи, выразительные средства которой расширились за счет привлечения искусства поэзии и каллиграфии, дополняющих картину созвучными образно-сюжетными параллелями.

Понимание пейзажной живописи как религиозного, а не светского искусства Востока предопределило каноничность выразительных средств: отсутствие ли-

нейной перспективы, пустотность пространства, лаконизм «сюжета», диалектическое сочетание предельной реалистичности и предельной символичности образа.

Пейзажный символизм, лежащий в основе китайской живописи и поэзии, оказался привлекательным топосом для европейского музыкального искусства, особенно много смысловых перекличек находит тайнопись пейзажной акварели в музыкальном импрессионизме, доказательством чего выступают слова К. Дебюсси: «Музыка ответственна за движение вод, – за игру воздушных течений, колеблемых изменчивым ветром; нет ничего музыкальнее солнечного заката! Для тех, кто умеет смотреть с волнением, – это самый прекрасный урок развития материала, урок, записанный в книге, недостаточно изучаемой музыкантами, – я имею в виду книгу Природы…» [Цит. по: 4, с. 143].

Для Дебюсси, пейзаж, рожденный идеей сада-храма, оказался привлекательным топосом. Духовное восприятие Природы, окружающего мира, преклонение перед его красками, перед тонкой градацией природных стихий, ритмичной сменой временных циклов обусловили поиск нового музыкального языка, созвучного живописному, особого спектра музыкально-художественной выразительности.

Особое внимание Дебюсси уделил «конструированию» мелодической линии. Как известно, китайские художники виртуозно владели техникой рисунка, годами оттачивая мастерство однократного прикосновения к бумаге, не добавляя ничего к раз навсегда проведенной линии, которая в обобщенной форме запечатлевала сложившуюся в сознании художественную форму, передавала динамику движения. Дебюсси воспринял этот технический прием как искусство сдержанности, стилистической чистоты и ясности мелодического рисунка. Наилучшим выражением эмоциональной «нейтральности», нивелированием чувственного начала стала опора его мелодий на пентатотичность, трихордовость, ритмическую простоту.

В первой части симфонического триптиха «Ноктюрны» – «Облака» этот прием выполнен наиболее рельефно. Малоконтрастная середина трехчастной формы звучит прозрачно и чуть отрешенно. Меланхоличная певучая мелодия флейты (и арфы) мерно движется по ступеням пентатонного звукоряда; ей вторят, словно эхо, струнные инструменты. В репризе «угасающая» динамика создает ощущение «истаивания» рассеивающихся облаков.

Подобно тому, как «герои» монохромного пейзажа обозначены мимолетными штрихами, выхваченными из природного космоса и запечатлены в статичной неподвижности, так тематизм музыкальной акварели как бы набросан «штрихами». В нем нет привычного для европейской темы импульса, становления/развития и завершения. Например, в симфонической картине «Облака» создается

впечатление, что главная тема способна остановиться (не завершиться) в любой момент, что, безусловно, связано с особенностями ладотональных тяготений. Основу мелодики и ритмики создают краткие темы, сжатые фразы-формулы. Мелодическая линия экономна, сдержанна, фактически, это контур «поющей» гармонии. Длительно выдержанный ритмический импульс создает ощущение созерцательности и текучести.

С пейзажем также связана идея пространственности, получившая в музыке соответствующее фактурное оформление. Ее основные показатели – это максимальная разрежённость, графическая точность линий-пластов (в том числе расслоение фактурных и тембровых пластов), широта диапазона. Причем, каждый пласт фактуры мог быть носителем своего образа, неконтрастного общему целому. Растворение в созерцательности, пан-пространственность присущи всем сочинениям на тему «горы-воды» и «цветы-птицы», с той лишь разницей, что для последних вертикальная координата маркируется орнитологической лексикой, а для первых горизонтальная координата – aqua-лексикой.

Смысловое разделение фактурных пластов было продиктовано спецификой восточного свитка, на котором с древнейших времен существовал пейзаж. Китайская акварель никогда не «экспонировалась» в привычном для европейца положении в виде картины на стене. Она не являлась миром пейзажных изолированных форм, функция которых заключалась в декорировании стены. Китайская живопись была свернута в свиток (вертикальный или горизонтальный, достигающий десяти метров) и вывешивается (вертикальный) только в тех случаях, когда возникала необходимость его рассматривания.

Процесс разворачивания соответствовал некоему священнодействию, это было медленное становление образа. Его целостность могла составлять серия пейзажей, объединенных единой композиционной идеей. Горизонтальные свитки напоминали иллюстрированные повести, в которых сменяли друг друга времена года, плывущие облака, реки, опоясывающие подножия гор, лодки и хижины, храмы и города, тихие долины и их обитатели. Вертикальные свитки давали одномоментный разворот панорамы Мироздания. Чтение свитков получило название «поступательного созерцания», оно исходило из принципа многоточечной перспективы, который предполагал рассматривание пейзажа с разных точек зрения.

В фактуре музыкальных опусов Дебюсси большое значение приобрело движение параллельными созвучиями (интервалами, трезвучиями, септаккордами), образующими пласты, сложные, терпкие полифонические сочетания. Отметим, что типичная для композитора многослойность фактурной палитры, образующая «контрапункт звуковых пластов-комплексов», вызвала необходимость использования трех нотных станов. Широкий охват диапазона – от глубо-

кого баса в контроктаве до звенящего регистра третьей октавы – создает «видимый» эффект воздушного пространства и яркого колористического приема.

В музыкальной ткани сочинений Дебюсси нередко можно встретить несколько ярко выраженных фактурных пластов: крайние контурные линии создают видимость обрамления, рамки, внутри которой звуковое пространство заполняется аккордовыми комплексами. Целостная музыкальная картина создана наслоениями одного звукового пласта на другой (подобно наложению одной краски на другую на полотне), каждый из которых несет свою смысловую функцию и развивается самостоятельно, подчиняясь единому метроритмическому строю.

Подобный колористический эффект «полифонии пластов» стал особым фактурным и стилевым приемом в сочинениях позднего периода творчества Дебюсси. Трехстрочная фактура лежит в основе всех двенадцати прелюдий для фортепиано (из Второй тетради), также ее мы встречаем в фортепианных миниатюрах из цикла «Образы», в пьесе «Китайский рондель».

Особую роль в музыкальных полотнах Дебюсси выполняют комплексы остинато, они выполняют функцию неизменного течения времени, закольцованного Вечностью. Неслучайно протяженность звучания подобных остинато может длиться до десяти тактов, как это можно увидеть в «Пагодах», «Китайском ронделе». Остинато у баса в «Террассе свиданий при лунном свете» и «Пагодах», зависает в глубоком низком регистре (в контроктаве и субконтроктаве), создавая особые звуковые пятна, уплотненные октавным или квинтовым дублированием, как правило, подчеркнутые педальным legato. Вообще в пейзажных акварелях Дебюсси прием остинато, как выразитель идеи медитативного размышления, приобретает полновесную разработку. Например, в «Пагодах» мы встречаем остинато в средних голосах, где оно оформлено разнообразными мелодико-гармоническими вариантами (статичные секундовые повторы или триольные ритмы).

Безусловно, топос музыкальной акварели складывается из совокупности музыкальных средств, среди которых ярко выраженное и расширенное значение получают диссонансы «составных» гармонических комплексов, политональные совмещения, атональные зыбкость и неопределенность. В гармонии наблюдается ослабление функциональных связей, усиление колористического начала: отдельные созвучия приобретают автономность и воспринимаются как красочные сонорные «пятна». Аккордовые параллелизмы, чередование неразрешенных диссонансов, модальные лады, целотоновость, битональные наслоения – композитор привлекает весь спектр гармонических средств.

В музыкальном опусе логика восточного свитка сказалась в использовании принципа циклизации миниатюр. Неслучайно излюбленным жанром композитора в музыкальных пейзажных акварелях становится программная сюита (оркестровая и фортепианная), своего рода серия разнохарактерных картин. В них статические номера оттеняется стремительно-подвижными, часто танцевальными ритмами. Таковы сюиты для оркестра «Ноктюрны», «Море» и «Образы», а в фортепианном творчестве – «Эстампы», «Бергамасская сюита», 24 Прелюдии для фортепиано, 2Тетради «Образов».

В «Эстампах» композитор впервые пытается вжиться в музыкальные миры самых разных культур и народов: красочно оттеняют друг друга звуковой образ Востока («Пагоды»), Испании («Вечер в Гренаде») и полный движения, игры света и тени пейзаж с французской народной песенкой («Сады под дождем»). Вереница сменяющихся экзотических образов этих циклов сравнима с картиной разворачивающегося Мироздания, каждый раз решенной в индивидуальном авторском ключе.

Утонченные «акварельные» тона в музыке поддерживались специфической оркестровкой симфонических произведений или чистотой палитры фортепианного тембра. Рассмотрим, как они «прописаны» в симфонической картине «Облака». Здесь нет массивных звучаний, часто применяются инструментальные соло («чистые краски») деревянных духовых инструментов (кларнеты, фаготы, английский рожок, флейта), красочно звучат арфа (в том числе, в сочетании с духовыми), засурдиненные струнные. Из медных используется лишь квартет валторн. Сопоставление «чистых» тембров в оркестре Дебюсси перекликается с техникой монохромной китайской акварели.

«Оркестровка» в фортепианных произведениях имитирует те или иные тембры. во многом наследует сложившиеся традиции пасторального топоса европейской музыки в использовании валторн, деревянных духовых (флейты, кларнеты), которые «подсвечивают» бурдонные квинты, дополняя их квартовыми созвучиями и бесконечными ритмическими вариантами трихордовых попевок, варьирующих звуки пентатонического звукоряда. Нередко оркестровка у Дебюсси была связана с имитацией традиционного дальневосточного инструментария («Пагоды», «Китайский рондель»).

К сказанному необходимо добавить роль динамики. Обычно партитура музыкальных пейзажей выдержана в умеренных динамических оттенках. Сказанное демонстрирует авторская ремарка в «Пагодах»: «delicatement et presque sans nuance» / «деликатно и почти без нюансов».

Еще одним знаковым средством пейзажной живописи в музыкальных опусах Дебюсси стали авторские ремарки. Они выполняют роль смыслопорождающего механизма синестетичности. Назовем несколько примеров в фортепиан-

ных прелюдиях: «ce rytme doit avoir la valeur sonore d' un fond de paysage triste et glace» / «этот ритм должен передать звуками пространство печального ледяного пейзажа» («Шаги на снегу»), «profondement calme (dans une brume doucement sonore)» / «глубоко спокойный (тихо звучит в густом тумане)» («Затонувший собор»), «extrememement egal et leger (la m. g. un peu en valeur sur la m. d.)» – «чрезвычайно равный и легкий (левая рука немного выше правой)» («Туманы»).

Наиболее полно топосы восточной пейзажной акварели представлены в «Пагодах» из цикла «Эстампы». Образ пагод предстал как многообразный и тонко колорированный звуковой мир музыкальной акварели. Пейзажным знаком этой музыки является обширность, безграничность пространства. Мотивы, из которых соткана ткань пьесы состоят из пентатоничных мотивов, проходящих на тишайшем pianissimo. Наслаиваясь на гулкий бас, их многочисленные повторяющиеся перемещения создают атмосферу звуковой застылости, вызывая ассоциации с вечным круговращением времени вокруг ритуальных пагод.

Выдержанные органные пункты басовых педалей создают образ застывшего времени. Широкие, охватывающие всю клавиатуру звучания сменяются оттеняющими, контрастными «интермедиями». Графическая прозрачность четырехтактовых мелодий, запоминающихся своей пентатоникой на фоне остинатных триолей и аккомпанемента танцевального характера ассоциируется со сменой пейзажных сюжетов.

В звуковом пространстве целостной картины выделяется тема пантеистического восторга, выражающая идею пиетета перед могуществом природного мира. Ее внутренняя сосредоточенность (она остается неизменной при всех пространственных перемещениях), положение в кульминационной точке на ff сообщает ключевую смысловую роль – восхождение духа к вершинам просветления. Эта тема, несомненно, есть образ экстатического восторга от созерцания Будды.

В репризном разделе образ возвышенного созерцания, погружение в нирвану достигается приемом фактурного расслоения музыкальной ткани. Обрисованы контурные пласты фактуры – в глубоком низком регистре «светоносные», спускающиеся по ступеням на октаву выдержанные басы и сияющие гирлянды стремительных пассажей в верхнем регистре. Между этими пластами располагаются, словно тени воспоминаний, знакомые мотивы: пагод, и, наконец, собственно мотив созерцания Будды.

«Журчащие» переливы звуков растворяются в конце пьесы, приближая музыкальный образ «Пагод» к поэзии Ван Вэя: «Сплю в храме и слышу чистые звуки. Луна зашла. Редкий звон. Пение трогает, изумляет, выводит из мирского. То тихое – идет ввысь, то бурное – несется в дождь. Так и жизнь наша – безостановочная, беспочвенная. Надо искать прибежище (у Будды)» [Цит. по: 5].

Новый тип тематизма, где тема-образ складывается сразу, минуя стадии мотивной работы, вариантность, как взгляд с другого ракурса, избегание порывов чувств, требующих индивидуального утверждения, их замена восторгом экстатического созерцания – вот те черты восточной пейзажной живописи, которые были воплощены в «Пагодах» К. Дебюсси.

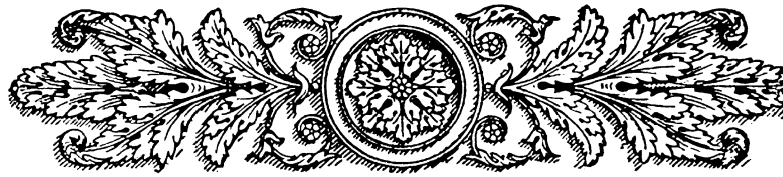
Итак, музыкальный топос акварели «работает» в двух направлениях: пейзажной изобразительности, подчеркивающей реальность контуров пейзажа, и символизации, акцентирующей образ-процесс духовного созерцания Абсолюта. Несмотря на очевидную экзотичность, в подтексте музыкальных акварелей К. Дебюсси присутствует нечто большее, нежели традиционный ориентализм. Это дух буддизма, отрешенность, неотделимая от мира Природы.

Литература

1. *Гавристова Т. М. Буддизм. Даосизм. Конфуцианство / Т. М. Гавристова. – Ярославль: ЯрГУ, 2010. – 140 с.*
2. *Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. Н. П. Локман. – М.: Алетейа, 1999. – 216 с.*
3. *Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: В 2 кн. – М.: Вост. лит., – Кн. 2. – 2003. – 511 с.*
4. *Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / Пер. с пол. И. Бэлза. – М.: Прогресс, 1978. – 232 с.*
5. *Ван Вай. В храме. – [Электронный ресурс]. – URL: https://chinese-poetry. ru/topics. php? action=show&record_id=3 (Дата обращения: 06.06.2023).*

REFERENSES

1. *Gavristova T. M. Buddizm. Daosizm. Konfucianstvo (Buddhism. Taoism. Confucianism), Jaroslavl', JarGU, 2010, 140 p.*
2. *Burkhardt T. Sakral'noe iskusstvo Vostoka i Zapada. Principy i metody (Sacred Art of East and West. Principles and Methods), Per. s angl. N. P. Lokman, Moscow, Aleteja, 1999, 216 p.*
3. *Alekseev V. M. Trudy po kitajskoj literature: V 2 kn. (Works on Chinese Literature: In 2 books), Moscow, Vost. lit., Kn. 2, 2003, 511 p.*
4. *Jarocin'skij S. Debjussi, impressionizm i simvolizm (Debussy, Impressionism and Symbolism), Per. s pol. I. Bjelza, Moscow, Progress, 1978, 232 p.*
5. *Van Vaj. V hrame (In the Church), URL: https://chinese-poetry. ru/topics. php? action=show&record_id=3*



М.В. Воротной, Ян Цзунье

Характерные черты композиторских школ в странах Скандинавии в середине XIX начале XX века

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы формирования национальных музыкальных традиций в странах Скандинавии в середине XIX начале XX века. Автор отмечает, что период с середины XIX начала XX века в истории музыки ознаменовался временем расцвета для многих стран и государств мира. В частности, наступило такое время и для скандинавских стран.

В исторической ретроспективе сохранились свидетельства о том, что музыкальная культура северно-европейских стран в течение длительного времени не была предметом особой гордости среди скандинавцев. Слабое внимание она привлекала к себе и творческих людей из других стран.

Это было связано с ее особым своеобразием и национальным колоритом большинства произведений местных композиторов. Многие воспринимали скандинавскую музыку, как «отсталую» и «несвоевременную», «противоречащую современным европейским тенденциям». Однако, с середины XIX века и до самого начала XX уровень музыкальной культуры и искусства скандинавских стран достиг больших высот. Во многом этому способствовало творчество ярких представителей музыкального искусства скандинавских стран, в котором, композиторам удалось на национальной почве объединить и синтезировать западноевропейские особенности и современный музыкальный язык.

Ключевые слова: скандинавские страны, музыкальная культура, композиторское творчество, фольклор, романтизм, национальные традиции.

Скандинавские страны в течение последних полутора столетий демонстрируют высокий уровень развития во всех сферах жизнедеятельности. Опыт, который накоплен Норвегией, Финляндией, Данией, Швецией в разных направлениях является по истине разносторонним. Большой шаг вперед сделали страны Скандинавии и в вопросах развития и становления музыкальной культуры, которая до середины XIX века находилась в кризисном состоянии.

Главной причиной такого положения дел было то, что композиторская школа в североевропейских странах, по сравнению с Центральной Европой, начала свое формирование достаточно поздно.

Первые музыканты, которые сочиняли в начале XIX века, руководствовались преимущественно национальными идеями. Все это приводило к тому, что музыкальное искусство и культура североевропейских стран находилась и развивалась фактически в закрытом пространстве, оставаясь без какого-либо влияния со стороны, взаимного обмена и обогащения новыми знаниями и идеями извне.

Популяризация местных композиторов и исполнителей, а также завоевание ими всемирного признания произошло только после того, как в странах Северной Европы были активизированы общие процессы, связанные с музыкальным искусством [3, с. 12].

По словам авторитетного музыковеда-исследователя М. С. Друскина скандинавская музыкальная культура, начала свое активное развитие примерно в 1840-х годах и за короткое время прошла значительный путь, достигнув на рубеже XIX–XX столетий общеевропейского уровня. Однако не все скандинавские страны развивались в культурном отношении одинаково.

Так, в вышеозначенный период времени на первый план выдвинулась норвежская музыкальная культура и один из ее ярких представителей – Э. Григ. Норвегия в тот период переживала очень трудное для себя время. Политически и экономически она находилась под сильным влиянием и в подчинении то у Дании, то у Швеции и окончательно Норвегия освободилась от политической и экономической зависимости от них лишь в 1905 году.

Влияние датского угнетения очень сильно подавляло развитие самобытной норвежской культуры, наложило отпечаток на развитие национального языка, литературы и музыкального искусства [2, с. 478]. Пробуждение национального самосознания повело за собой и появление национальных культурных деятелей, поэтов и писателей, музыкантов и композиторов.

Среди первых норвежских композиторов сразу заявили о себе собиратель норвежского фольклора Л. М. Линнеман (1812–1887), выдающийся романсовый композитор Х. Кьерульф (1815–1863), создатель музыки национального гимна Норвегии Р. Нурдрок (1842–1866), разносторонний композитор и круп-

ный симфонист Й. Свенсен (1840–1911), К. Синдинг (1856–1941), автор более 200 фортепианных миниатюр. Во всех пьесах последнего угадываются традиции европейского романтизма, однако прямого влияния какого-либо композитора-романтика в них нельзя обнаружить, хотя, отдельные элементы фортепианной фактуры, какие-либо интонации, и другие элементы могут навеять ассоциации с произведениями Р. Шумана, Ф. Листа, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона и др.

В творчестве этих авторов в достаточно сильной степени проявилась опора на национальные музыкальные традиции своей страны в сочетании с современным европейским музыкальным языком. Композиторы использовали приемы европейского стиля, добавляя народные мотивы и даже восточные напевы.

Однако желание развивать самобытные национальные традиции нивелировало господство германо-итальянских романтических тенденций, что привело к эволюции самобытных национальных музыкальных школ. Это наиболее ярко проявилось в оперных и вокальных произведениях.

Выдающихся норвежским композитором мирового значения, творчество которого оказало сильнейшее влияние, как на норвежскую, так и на европейскую культур в целом, был Э. Григ (1843–1907).

В музыке Э. Грига к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» были впервые ярко выражены традиции народа – потомка легендарных викингов. В своем Концерте для фортепиано с оркестром a-moll (1868) он также органично сочетал опору на народное норвежское национальное искусство и мировой музыкальный опыт.

Особое значение приобрели фортепианные миниатюры композитора. Они отличаются программностью и опорой на норвежскую народную музыку. Для Э. Грига характерно обращение к норвежским музыкальным танцам. Музыкальный язык его включает в себя большое число особенностей норвежской музыки – использование диатонических ладов, опора на квинту лада, ходы с септимы на квинту, опевание терций секундами и многие другие характерные черты. Он, как и многие другие романтики, стремился к вокализации фортепианного материала. Его музыка действует не только на слуховые рецепторы, но зачастую вызывает различные зрительные впечатления. Сила небывалого обаяния музыки Э. Грига — насыщенное ритмико-гармоническое содержание. Он стал представителем поздней романтики на севере, чья концепция представляла собой культ народности, старины, идеализация задач искусства, все это было в его музыке, но прошедшая сквозь влияния Р. Вагнера и Ф. Листа, она была насыщеннее и более земная, чем его у учителей — немецких романтиков.

Наряду с Э. Григом, одним из ярких представителей скандинавской школы в числе норвежских композиторов можно назвать Х. Синдинга (1856–1941). Среди прочих его перу принадлежат Вариации es-moll для двух фортепиано (ор.

2, 1886), Фортепианный концерт Des-dur (op. 6, 1889), а общее количество пьес для фортепиано превышает 200. В жанровом отношении его миниатюры весьма разнообразны. Многочисленную группу составляют традиционные для музыки XIX века «салонные» жанры: вальсы (op. 59), ноктюрны, «листки из альбома» (op. 31 № 2, op. 76 № 1), экспромты, интермеццо (op. 74 № 3), каприччио (op. 44), каприсы (op. 74 № 4) и др. Среди них выделяются «Шелест весны» (op.32 № 3) и нежно–лиричный ноктюрн H-dur (op. 53 № 2). Особой индивидуальностью отличаются его мелодика; гармония богата хроматическими аккордами, но строго тональна; заметно влияние Ф. Листа, поскольку форма у норвежца основана на монотематизме.

Одной из бурно развивающийся в культурном отношении стран в период середины XIX – начала XX века была Швеция. С приходом эпохи романтизма в стране появляются композиторы, которые обращают свое внимание на жанры оперы и симфонии. Во второй половине XIX века особому интересу подверглась тема национального фольклора в музыкальном искусстве. В этот период времени на шведскую музыкальную «арену» выдвинулись следующие композиторы: О. Линдблад (1809–1864), которого прозвали «шведским Шубертом», И. Хальстрём (1826–1901), А. Халлен (1846–1925). Все они прославились своими произведениям в симфонических, оперных и камерно-вокальных жанрах. Первым выдающимся шведским романтиком стал А. Сёдерман (1832–1876). Его вокальные произведения, баллады для голоса и фортепиано и разного рода другие сочинения стали символом воплощения сочетания шведских национальных фольклорных и европейских традиций.

Шведские композиторы эпохи романтизма заимствовали мотивы из народных песен, что в итоге привело к возникновению национальной музыкальной школы. Этот период характеризуется также расцветом духовной, церковной и органной музыки в творчестве Ф. Бервальда (1796—1868), В. Петерсон-Бергера (1867–1942), В. Стенхаммара (1871–1927), что позволило говорить о целом направлении – «скандинавском романтизме». Так, В. Стенхаммар стал основателем скандинавской музыкальной баллады. За всю историю шведской музыки ни один музыкант не создал более обширного наследия, чем он. Его перу принадлежат наиболее значимые произведения своего поколения, с которыми в Скандинавии может сравниться только датчанин К. Нильсен и Я. Сибелиус в Финляндии. Его достижения как концертного пианиста и камерного музыканта менее известны, но их следует рассматривать как важнейшие для музыкальной жизни Швеции начала XX века.

Большой вклад в означенный период времени внес такой шведский композитор как Т. Рангстрём (1884–1947). Он был выдающимся камерно-вокальным

и оперным автором. Его вокальная музыка наполнена романтическим шведским духом, меланхоличностью и грустной элегичностью [6].

Говоря о развитии и становлении музыкальной культуры скандинавских стран нельзя не остановится на творчестве композиторов Суоми. Этот период в культурном развитии финского искусства ученые называют «золотым веком финского искусства». Он ознаменовался расцветом позднеромантического стиля с ярким национальным акцентом. Часть из представителей культуры данного времени, поддерживали деятельность движения «Молодая Финляндия», активно работавшее в 1880-е годы, и ориентировались на общеевропейские традиции, одновременно стремясь соединить их с национальными традициями прибалтийско-финских народов. Это стремление наглядно проявилось в творчестве Я. Сибелиуса (1865–1957). Расцвет творчества композитора пришелся на конец XIX –начало XX века, когда страна находилась еще в составе Российской империи. Он проявил себя в многочисленных жанрах среди которых симфонии, симфонические поэмы, оркестровые сюиты, Концерт для скрипки с оркестром, 2 струнных квартета, фортепианные квинтеты и трио, камерные вокальные и инструментальные произведения, музыка к драматическим спектаклям. Он не был пианистом, однако его фортепианные миниатюры, созданные к концу 1880–х полноценно выразили все грани душевных переживаний, а также передали особенность скандинавской природы, ее красоту и северную романтику [7, с.10]. Всего композитор создал около 150 фортепианных произведений. Циклы ор.75 «Деревья» (1914–1919) и ор.85 «Цветы» (1916–1917) считаются одними из лучших образцов фортепианного наследия композитора и являются, на наш взгляд, самыми интересными.

Помимо Я. Сибелиуса одними из выдающихся представителей финского композиторского искусства были: Э. Мелартин (1875–1937), который прославился не только на композиторском поприще, но и вел активную педагогическую и дирижерскую деятельность, С. Палмгрен (1878–1951), прославленный композитор-пианист, Т. Куула (1883–1918), Л. Мадетоя (1887–1947), О. Мериканто (1868–1924) и А. Мериканто (1893–1958).

Романтизм явился основным стилистическим направлением в датской музыкальной культуре XIX века, которая характеризовалась становлением национальной симфонической школы. Основателем датской национальной школы стал композитор К. Нильсен (1865–1931), в творчестве которого сочетались национальные традиции с неоромантизмом и политональностью [1]. Он признан крупнейшим представителем датской симфонической музыки. Его 4-я и 5-я симфонии входят в число лучших симфоний XX века.

Простота, ясность, отсутствие излишеств с опорой на характерные особенности национального мышления, на скандинавский стиль, позволяло ему функ-

ционально четко и просто отражать стилевые тенденции, присущие его времени, и отдельно – тенденции неоклассицизма.

Отказ от программности в инструментальной музыке, постулируемый в начале XX века, стал созвучен кредо К. Нильсена. В его наследии есть особенности, которые свидетельствуют о театральности: индивидуализация тембров, игровая рассадка солистов, основных и второстепенных, диалоги инструментов. Среди элементов, связывающих с современными ему композиторами, следует отметить отношение к полифонии, которая пронизывает всю его музыку, так как это заметно на способах развития материала, мелодике и оркестровой фактуре, что отражает важнейший постулат неоклассицизма. Для полифонического мышления К. Нильсена характерны два типа тем: краткие, но емкие мотивы и протяженные, неделимые мелодические построения, часто основанные на принципе мелодического развертывания, варьирования.

Творчество К. Нильсена суммировало и синтезировало тенденции, европейских достижений и скандинавского своеобразия; обогатило традиции XIX и новаторство XX веков; синтезировало строгие формы и композиционную свободу, мелодический лаконизм и богатство ладовых и тембровых средств.

Датские композиторы конца XIX — начала XX века в своем творчестве основывались на принципах и традициях романтизма XIX века. Среди прочих стоит отметить такие имена как А. Хамерик (1848–1931), П. Кленау (1883–1946), В. Бендикс (1851–1926).

В связи с большим увлечением органной музыкой в Дании особую популярность снискали такие датские композиторы как В. Гаде (1817–1890) и Й. П. Э. Хартман (1805–1900). До настоящего времени практически не изученным остается органное творчество этих ярких представителей датской музыки [5]. Между тем она имеет своеобразие и самобытность. Как отмечает исследователь Коперская С. Ф. «Органная музыка данных композиторов романтична в своей основе и предназначалась для исполнения на романтическом органе инструменте, имевшем своим прообразом симфонический оркестр» [5].

В заключение хотелось бы еще раз отметить, что национальные композиторские школы в североевропейских странах по сравнению с Центральной Европой начали свое формирование достаточно поздно, однако смогли достойно занять свое место в мировом искусстве. Музыка композиторов, с одной стороны, отличалось самобытностью и способствовало формированию национальных школ, развивая достижения романтизма. С другой стороны, некоторые из них пошли по пути современного им музыкального искусства. Их творчество указанного периода отличаются разнообразными стилевыми традициями, включая основные художественные течения начала XX века.

Литература

1. *Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1973. – С. 79–80.*
2. *Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. / М. А. Друскин. – М.: Музыка, 1983. – 266 с.*
3. *Кривцова Е. В. Кристиан Синдинг: Портрет норвежского композитора. – Электронный ресурс URL: https://www. dissercat. com/content/kristian- sinding-portret-norvezhskogo-kompozitora (Дата обращения: 11.06.2022).*
4. *Копосова И. В. Современная финская музыка: путь к успеху. – Электронный ресурс, URL: http://www. kunstkamera. ru/files/lib/978-5-88431-162-6/978-5-88431-162-6_37. pdf (Дата обращения: 17.06.2022).*
5. *Коперская С. Ф. Органное творчество Н. В. Гаде и Й. П. Э. Хартмана в контексте музыкальной культуры Дании XIX века. – Электронный ресурс URL: https://cyberleninka. ru/article /n/orga nnoe-tvo rchestvo-n-v-gade-i-y- p-e-hartmana-v-kontekste-muzykalnoy-kultury-danii-xix-veka (Дата обращения 15.06.2022).*
6. *Линд У. Композиторы Швеции / У. Линд // Советская музыка. – 1955. – № 11. – С. 128–136.*
7. *Нилова В. И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии: Конец XIX — начало XX века. Дис. … д-ра. искусствоведения. – СПб, 2005. – 404 с.*

REFERENCES

1. *Asaf'ev B. Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveshchenii i obrazovanii (Selected articles on music education and education), Leningrad, Muzyka, 1973, Pp. 79–80.*
2. *Druskin M. Istoriya zarubezhnoi muzyki (History of foreign music), Vyp. 4, Moscow, Muzyka, 1983, 266 p.*
3. *Krivtsova E. V. Kristian Sinding: Portret norvezhskogo kompozitora (Christian Sinding: Portrait of a Norwegian composer) https://www. dissercat. com/content/kristi an-sinding-po rtret-norvez hskogo-kompozitora*
4. *Koposova I. V. Sovremennaya finskaya muzyka: put' k uspekhu (Modern Finnish music: the way to success) URL: http://www. kunstkamera. ru/files/lib/97 8-5-88431-162- 6/978-5- 88431 -162 -6_37. pdf*
5. *Koperskaya S. F. Organnoe tvorchestvo N. V. Gade i I. P. E. Khartmana v kontekste muzykal'noi kul'tury Danii XIX veka (Organ creativity of N. V. Gade and J. P. E. Hartman in the context of the musical culture of Denmark of the XIX century) URL: https://cyberleninka. ru/article /n/orga nnoe-tvo rchestvo-n-v-gade-i-y- p-e-hartmana-v-kontekste-muzykalnoy-kultury-danii-xix-veka*
6. *Lind U. Sovetskaya muzyka, 1955, № 11, Pp. 128–136.*
7. *Nilova V. I. Muzyka Sibeliusa v kontekste kul'turno-istoricheskikh peremen v Finlyandii: Konets XIX — nachalo XX veka (Sibelius' Music in the Context of Cultural and Historical Changes in Finland: Late XIX — Early XX century), dissertatsiya, Saint-Petersburg, 2005, 404 p.*

А.А. Евдокимова

Сербское песнопение в русской цифровой рукописи

Аннотация. В статье освещается один из итогов экспедиции Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки: в 2021 году в Свято-Никольском храме города Касимова были обнаружены рукописные тетради с церковными песнопениями, записанные цифровой нотацией. Анализ рукописей, созданных в 1920-1930-х годах, выявил обширный репертуар, свидетельствующий о стремлении певчих в период гонений на церковь сохранить богатую дореволюционную традицию пения. Этому способствовала цифровая нотация: простая в изучении, она позволяла новым составам клиросов, приходившим на смену репрессированным певчим, быстро осваивать репертуар. В рукописной тетради 1924 года было обнаружено «Достойно есть» с указанием «сербского роспева». Проведенная идентификация показала, что это – точный список сербского песнопения, опубликованного в Вене в 1862 году в сборнике Корнелия Станковича. В статье сказано об особенностях строения данного песнопения. Ставится вопрос о возможных путях его появления и бытования в России.

Ключевые слова: церковное песнопение, сербский распев, «Достойно есть», Корнелий Станкович, цифровая нотация, рукопись, город Касимов.

На рубеже XX-XXI веков в связи с возрождением церковной жизни России активно восстанавливаются православные храмы, развивается иконопись, издается духовная литература. Получили новый стимул и исследования церковного пения. Однако в большинстве работ по-прежнему отдается предпочтение поиску и изучению древних рукописей, в основном знаменных. До сих пор не привлекают внимание исследователей певческие книги, записанные цифровой нотацией. Методика обозначения нот арабскими цифрами, разработанная Э. Шеве, в России получила продолжение и практическое применение в деятельности органи-

затора и первого дирижера Русского хорового общества К. К. Альбрехта и выдающегося русского ученого-медиевиста С. В. Смоленского. В статье М. П. Сорокиной говорится о том, что метод «цифирной» нотации во второй половине XIX века был очень популярным и «дал блестящие результаты в практике многих хоровых коллективов того времени» [1, 159]. Но исследования данных певческих книг нам обнаружить не удалось. Не известно сохранилась ли цифровая нотация в практике XX века.

Для ответа на этот вопрос кафедрой теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки под руководством кандидата искусствоведения, доцента А. В. Харлова был проведен ряд экспедиций. В 2019 году в селе Тёплово Кулебакского района Нижегородской области удалось обнаружить первую хоровую партитуру, записанную цифровой нотацией. Данная рукопись, как и другие, выявленные позднее, в 2021 году были сканированы, пополнив рукописный фонд библиотеки консерватории.

В процессе исследования удалось установить, что большинство песнопений записал цифровой нотацией священник Знаменского храма села Ломовка Нижегородской области Михаил Николаевич Сергеев, расстрелянный в 1937 году. Рукописи о. Михаила были сохранены его клирошанами, продолжавшими традицию пения «по цифири» в нижегородских селах Тёплово и Гремячево до 2010 года [2].

Благодаря этим рукописям удалось восстановить богатый репертуар, описать хоровой состав клиросов, в 1920-1930-е годы хранивших дореволюционную традицию пения. Были обнаружены имеющие научную и художественную ценность сочинения неизвестных авторов, выявлен ряд анонимных песнопений, оригинально воплотивших особенности нижегородской традиции церковного пения.

Во время экспедиции 2021 года от инокини Кутузовского монастыря были получены сведения о том, что цифровые рукописи хранятся в Свято-Никольском храме города Касимова. Экспедиционная поездка эти сведения подтвердила. Рукописи были предоставлены для сканирования регентом храма А. В. Правдолюбовой – представительницей известного священнического рода, в котором есть новомученики и исповедники, причисленные к лику святых.

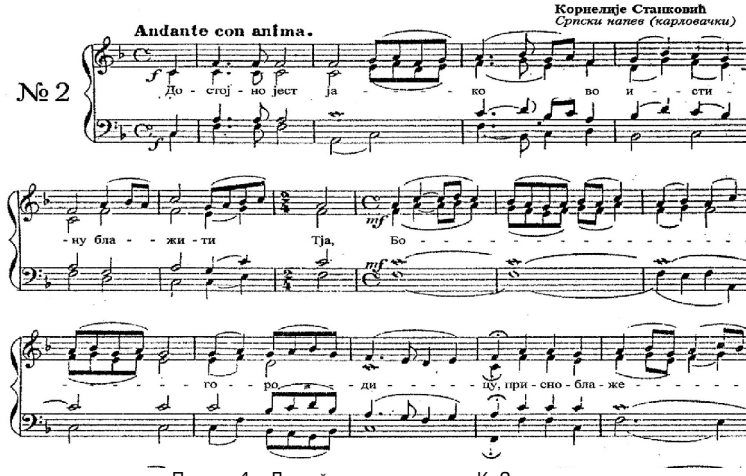
Анализ рукописей позволил выявить обширный репертуар, включавший песнопения Обихода, Октоиха, Триоди, Праздников, а также сложные авторские хоровые концерты и местные песнопения. Таким образом, подобно церквям Нижегородской области, в храмах Касимова в 1920-1930-е годы певчие старались сохранить богатую дореволюционную традицию пения. Этому способствовала, как в Нижегородском крае, цифровая нотация: простая в изучении, она по-

зволяла новым составам клирошан, приходившим на смену репрессированным певчим, быстро осваивать репертуар.

В одной из рукописных тетрадей нас ждал сюрприз: песнопение «Достойно есть» было помещено с ремаркой: «сербскаго роспева». В богослужении приходов Русской Православной Церкви звучат самые разнообразные напевы – соловецкий, валаамский, киевский, греческий, болгарский и другие. Но сербский распев встречается очень редко, в синодальном Октоихе он вообще не представлен. В сборнике песнопений Литургии 1914 года нами было обнаружено «Достойно есть» с указанием: «сербская мелодия». В процессе сравнительного анализа выяснилось, что оно является достаточно вольным «пересказом» песнопения, записанного в XIX веке сербским композитором Корнелием Станковичем [3, с.192—202].

Известно, что почти 500 лет находясь под игом Османской империи, Сербия сохранила православную веру. Но в условиях турецкого геноцида, систематического разрушения храмов, уничтожения церковных книг сербское церковное пение имело устную форму бытования – память верующего народа была единственной областью, неподвластной истреблению. Первым запись сербских церковных песнопений начал вести молодой композитор Корнелий Станкович (1831-1865). С 1850 года он жил в Вене, обучаясь в консерватории у профессора Симона Сехтера. Но решающее влияние на формирование его творческих устремлений оказала деятельность Вука Караджича и общение с протоиереем русской церкви в Вене Михаилом Раевским: они обратили внимание Станковича на важность записи сербского народно-песенного творчества ради его сохранения. Первые церковные песнопения композитор записал в 1854 году в Сремских Карловцах, позднее записи велись им в других городах Карловацкой митрополии и в Белграде. В 1862 в Вене был опубликован первый составленный Станковичем сборник «Православное церковное пение сербского народа», в состав которого в числе других песнопений Литургии включено «Достойно есть» восьмого гласа. (Пример 1)

Именно это песнопение (отредактированный вариант которого ранее был включен в русский сборник 1914 года), оказалось записано в одной из цифровых рукописей, обнаруженных в г. Касимове. (Пример 2)

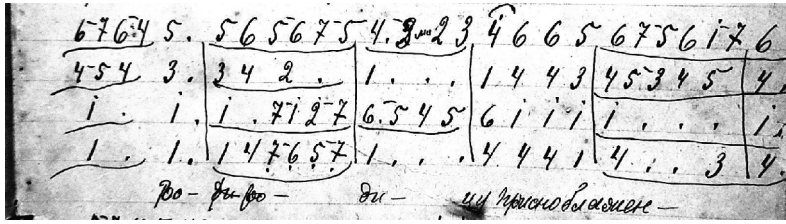
Рукописная тетрадь, включающая данное песнопение, имеет невысокую степень сохранности, поскольку долгое время использовалась на клиросе. На трех страницах после окончания песнопений помещены датировки: 3, 18 и 30 марта 1924 года. «Достойно есть» написано тем же почерком, что и данные песнопения, поэтому можно предположить, что время его записи приблизительно совпадает с указанным.

Пример 1. «Достойно есть» в записи К. Станковича

Прежде всего, отметим особенность нотации, семь звуков гаммы До мажор записывающей цифрами. Согласно книге Смоленского, повышения и понижения звуков обозначаются перечеркиванием цифр наклонными линиями (диез – с наклоном вправо, бемоль – с наклоном влево). В ряде песнопений касимовской рукописи такая запись используется, но в «Достойно есть» применен другой прием: перед началом песнопения указана цифра «7» (см. Пример 2), обозначающая «си бемоль» – ключевой знак тональности F dur, в которой записано данное песнопение. Такое усовершенствование цифровой нотации встречается и в ряде других записей данной тетради (отметим, что для рукописей Нижегородского региона оно не характерно).

Песнопения, включенные в подобные рукописные сборники, обычно содержат фактурные или гармонические изменения, то есть составители делают редакции, учитывая исполнительские возможности того хора, который будет их петь. Встречаются и более глубокие различия. Так, в русском сборнике 1914 года при записи «Достойно есть» Станковича были значительно сокращены мелодии строк песнопения, иным стал порядок их чередования [3, с.193-194]. Все подобные изменения типичны для церковного пения, находясь в границах традиционной «многораспевности». Но в касимовской рукописи сербское «Достойно» воспроизведено с невероятно высокой степенью точности.

Приведенные примеры позволяют показать небольшие текстовые различия. В записи Станковича (Пример 1) первый слог слова «Богородицу» поется в течение 16-ти четвертей, занимая четыре такта (с 8-го по 11-й). В касимовской рукописи (Пример 2) этот распев стал короче на две четверти, поскольку в 11-м

Пример 2. «Достойно есть» – рукопись.



такте поется второй слог. Возможно, такое его смещение сделано для того, чтобы третий – ударный – слог оказался на метрически сильной первой доле такта.

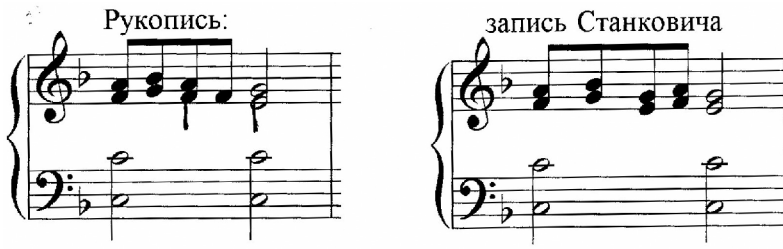
Другое отличие касается варьирования напева: в цифровой рукописи иначе нотирована вторая доля 11-го такта. (Пример 3)

Как можно видеть, различия минимальны, они касаются только одного (11-го) такта, запись остальных 59-ти тактов совпадает.

Точно сохранена необычная форма песнопения, состоящего из пяти строк, расположенных в следующем порядке: 1-2-3-4-5-2-1-3-4-5-2.

Строка 2, в отличие от всех других, звучит трижды. Она нарушает общий порядок чередования не случайно: ее самый большой внутрислоговой распев выделяет ключевые слова: «Богородицу», «Бога нашего», «Тя величаем».

Особое строение имеет и строка 5, содержащая несколько меньший распев. В ней исключены нижние звуки первой октавы («c-g»), характерные для других строк, и, расширяя верхнюю границу диапазона на кварту, впервые введены звуки второй октавы «e-f-g». Оба проведения пятой строки предваряют вторую строку; в результате их взаимодействия высокой тесситурой и большим слоговым распевом выделяются кульминационные понятия: «Матерь Бога нашего» и «Су-



Пример 3. Такт 11.

щую Богородицу Тя величаем». Подобное выделение главных слов песнопений повышением регистра и увеличением протяженности распева – традиция, характерная для сербского и русского церковного пения.

Общей является и гармонизация. Профессор Белградской консерватории Даница Петрович отмечала, что записанные в сербских храмах напевы Станкович «гармонизовал по образцу русской обиходной практики» [4, с.256]. Познакомить с ней молодого композитора мог русский священник Михаил Раевский, с которым Станкович часто общался. О роли этого общения он написал в Предисловии к сборнику 1862 года, в котором было опубликовано «Достойно есть»: «Я бы пошел скорее путем общеевропейским, каким ранее шел, чем народным. Но не могу не благодарить известного человека, который меня спас, показав мне путь, где всю свою силу нужно жертвовать ради национальной пользы. И если я этим делом принес пользу своему народу, то могу только благодарить г. Михаила Раевского, русского протоиерея в Вене, идеи которого глубоко проникли в мою деятельность» [5, с. VI]. В России середины XIX века проводились мероприятия по достижению унификации церковного пения. В 1848 году был издан «Обиход простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемый», который стали распространять во все русские храмы. Поскольку Раевский поддерживал стремление Станковича записывать сербские церковные песнопения, он мог познакомить его с этим «Обиходом». Во всяком случае, тональная система, преобладание автентических оборотов, ясные кадансы в завершениях строк мелодии, помещенной в верхнем голосе, одновременное произнесение словесного текста всеми голосами аккордово-гармонической фактуры – эти особенности характерны и для «Обихода», и для обработок Станковича.

Было, однако, важное отличие. Составители «Обихода» изменяли русские церковные напевы, приспосабливая их к нормам европейской гармонии (что вызывало в России серьезную критику этого издания). Станкович сербские напевы сохранял неизменными, поскольку относился к ним как к святыне. Он писал: «В нашем церковном пении есть божественное Откровение, показывающее славу Создателя, безграничную милость Отца Небесного к нашему народу… Нацио-

нальное пение необходимо сохранить и записать таким, какое оно есть» [5, с. V]. Подтверждением неизменности сербского напева могут служить допущенные нарушения норм классической гармонии (движение септимы вверх, появление функционально слабых аккордов после более сильных, перенесение через тактовую черту гармонии, взятой на слабой доле) служат. Об этих нормах Станкович, конечно, знал, поскольку изучал курс гармонии в Венской консерватории у профессора Симона Сехтера. В Предисловии к сборнику Станкович писал, что «мастер гармонии» Сехтер «проявил искреннюю любовь к древним сербским церковным мелодиям» и помогал гармонизовать их «в соответствии с духом народным» [5, с. VI]. Видимо, маститый австрийский профессор поддерживал стремление молодого сербского композитора сохранять национальные напевы неизменными, нарушая ради этого (если требует мелодия), нормы европейской гармонии. Подчеркнем, что в касимовской рукописи точно воспроизведены и сербская мелодия, и ее гармонизация Станковичем со всеми «нарушениями».

Такая точность записи возникает обычно в том случае, когда список ведется непосредственно с первоисточника. В данном случае это было вряд ли возможно: сборник Станковича был опубликован в 1862 году в Вене таким небольшим тиражом, что его не хватило даже на храмы Карловацкой митрополии, находящей на территории Австро-Венгрии. Если даже в Белграде данный сборник (не переиздававшийся до 1930-х годов) был библиографической редкостью, весьма сложно предположить его появление в 1920-х годах в СССР.

Мог ли сборник попасть в Россию раньше? Сербскую и Русскую православные церкви объединяет многовековое каноническое общение. До 1917 года представители сербского духовенства часто приезжали в Россию, многие из них учились в Санкт-Петербургской духовной академии, знакомя русских клирошан с сербским церковным пением. Сборник Станковича мог быть привезен в Россию кем-нибудь из сербских священников или студентов Академии. Однако в библиотеках Санкт-Петербурга и Москвы обнаружить его нам не удалось.

С другой стороны, с середины XVIII века на территории современных Донецкой и Луганской областей существовали многотысячные сербские поселения, называвшиеся Славяно-Сербия и Новая Сербия. Здесь действовали более 30 приходов, в которых звучали песнопения сербского распева [6, 343-344]. Сборник Станковича, содержащий кроме «Достойно» и все другие песнопения литургии, мог быть привезен кем-либо из переселенцев. Однако, о контактах с сербскими верующими, как и с прихожанами Донецкой и Луганской епархий, сведения касимовские клирошане не сохранили. Не удалось обнаружить в рукописях Касимова и следов других песнопений, включенных композитором в сборник вместе с «Достойно есть».

Это песнопение могло быть записано «по памяти» человеком, который, несомненно, видел ноты, пел по ним. При этом память должна быть феноменальной для того, чтобы точно воспроизвести 4-голосную фактуру песнопения вместе с допущенными Станковичем нарушениями законов голосоведения, многократной сменой тактового размера, необычным чередованием строк песнопения, непредсказуемой расстановкой в них фермат.

В настоящее время остается загадкой, каким образом «Достойно есть» из сборника Станковича, изданного небольшим тиражом в Вене, оказалось точно записано цифрами в Касимове более полу-века спустя. Эту загадку предстоит разрешать нашим последующим экспедициям для того, чтобы приблизиться к заполнению неизвестных страниц истории взаимодействия Сербской и Русской православных церквей. Со времени святого Саввы Сербского (1169-1237) подробно изучены многочисленные контакты иереев и правителей, становящихся ктиторами, оказывавших большую помощь храмам в сложные периоды истории наших стран [7]. Но почти нет сведений о столь же прочных связях простых верующих прихожан, без усилий которых нашим Церквям вряд ли удалось бы сохранять столь прочные многовековые связи. Более того, в период жестоких гонений на церковь не только иереи, но и простые клирошане, не страшась репрессий, пытались сохранить от истребления церковно-певческое искусство, записывая наиболее важные, особо чтимые песнопения. В XX веке в их числе оказалось и сербское «Достойно есть», записанное и гармонизованное Корнелием Станковичем. В этом удивительном сербском напеве русские люди ясно ощутили и ощущают до сих пор интонационное родство сербского и русского православного церковного пения.

Литература

1. *Сорокина М. П. К. К. Альбрехт и музыкальная культура России: Страницы и итоги // История, теория и методика музыкального образования. – М.: МПУ, 2016. – С.153-165.*
2. *Бобкова У. А. Цифровые церковно-певческие рукописи в Нижегородской области // Актуальные вопросы высшего музыкального образования. – 2021 г. – № 2(60). – С. 51-56.*
3. *Евдокимова А. А. Сербский Осмогласник в свете церковно-певческих связей Сербии и России: монография. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2018.– 272 с.*
4. *Петровић, Д. Српско народно црквено појање и његови записивачи // Српска музика кроз векове. – Књ. 22. – Београд: САНУ, 1973. – С. 251-274.*
5. *Станковић К. Предисловие првом издању Божествене Литургије Св. Јована Златоустог. Л. Г. 1862. // Божественная литургия. Нотни зборник за хорско појање Божественој Литургиј. – Батајница: Црквено певачко друштво свети апостол Андреј Первозвани, 2009. – С. V-VI.*
6. *Фокин С. П. Развитие этнических и культурных связей сербского, украинского и русского народов на протяжении XVIII века // Сербские научные исследования 2012: сборник научных статей / составитель А. Н. Новик. – М.: Экон-информ, 2013. – С. 341-351.*
7. *Кашић, Д. Историја српске православне цркве са народном историјом. Београд: Свети архиерејски Синод Српске Православне Цркве, 2010, 125 р.*

REFERENCES

1. *Sorokina M. P. Istoriya, teoriya i metodika muzykal'nogo obrazovaniya (History, theory and methodology of music education), Moscow, MPU, 2016, pp.153-165 (220 p).*
2. *Bobkova U. A. Aktual'nye voprosy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya, 2021, No. 2021, pp. 51-56.*
3. *Evdokimova A. A., Serbskii Osmoglasnik v svete tserkovno-pevcheskikh svyazei Serbii i Rossii (Serbian Osmoglassnik in the light of church-singing relations of Serbia and Russia), Nizhnii Novgorod, Izd-vo Nizhegorodskoi konservatorii, 2018, 272 p.*
4. *Петровић, Д. Српско народно црквено појање и његови записивачи. Српска музика кроз векове. Књ. 22. Београд, САНУ, 1973, pp. 251-274.*
5. *Stankoviћ K. Predislovie prvom izdanьu Bozhestvene Liturgije Sv. Jovana Zlatoustog. L. G. 1862. Bozhestvennaya liturgiya. Notni zbornik za khorsko pojanje Bozhestvenoj Liturgij. Batajnitsa: Tsrkveno pevachko drushtvo sveti apostol Andrej Pervozvani, 2009. pp. V-VI.*
6. *Fokin S. P. Serbskie nauchnye issledovaniya 2012 (Serbian scientific research 2012), Moscow, Ehkon-inform, 2013, pp. 341-351 (482 p.).*
7. *Кашић Д. Историја српске православне цркве са народном историјом. Београд, Свети архиерејски Синод Српске Православне Цркве, 2010, 125 p.*

Ли Хунюй

Особенности стиля и композиции в концерте для фортепиано с оркестром № 1 А. Хинастеры

Аннотация. Музыка Альберто Хинастеры мало известна в России. В последние годы в исполнительский репертуар пианистов постепенно входят сюиты «Аргентинские танцы» и «Креольские танцы», Соната № 1. Поэтому музыковедческий анализ Первого фортепианного концерта аргентинского композитора очень важен для понимания специфики творчества последнего.

В центре внимания исследования – особенности трактовки жанра, музыкальных форм, специфика музыкального языка, соотношение солиста и оркестра, образность, стилистика и другие аспекты. Уточняется место Концерта в творчестве композитора, а также его положение в контексте традиции европейской и американской фортепианной музыки. Хотя сочинение обозначено первым номером, оно во многом имеет итоговый характер и принадлежит зрелому, третьему периоду творчества А. Хинастеры. На основе проведенного анализа сделан вывод об индивидуальной трактовке композитором практически всех параметров формы, где проявляется тесная связь его стиля как с аргентинской поликультурной музыкальной традицией, так и с западной академической.

Ключевые слова: фортепианный концерт, стиль, техника композиции, Альберто Хинастера, аргентинская музыка.

Данная статья обозначает перспективы исследования других фортепианных сочинений самобытного латиноамериканского композитора, что, несомненно, важно для расширения кругозора как исполнителей и музыковедов, так и простых слушателей.

Написанный в 1961 году по заказу фонда С. Кусевицкого Первый концерт для фортепиано с оркестром Альберто Хинастеры произвел на-

стоящий фурор и его премьера в Вашингтоне, где его исполнял Жоан Карлос Мартинш с Национальным симфоническим оркестром под управлением Говарда Митчелла показала, что в Аргентине появился значительный композитор, которого затем окрестили «аргентинским Бартоком». Именно Первый фортепианный концерт открыл миру новое имя и новую музыку, где оказались сплавленными очень многие традиции, культуры, композиторские техники, интонационность и т. д.

Сегодня это сочинение является довольно репертуарным, за его исполнение берутся многие известные пианисты: Хильда Сомер, Барбара Ниссман, Марта Ногеро, Александр Паница, Оскар Тарраго, Ацуко Сета, Саймон Тедески и др. Однако в научной литературе можно найти лишь упоминания о нем, перечисление частей и замечания самого общего характера, касающиеся черт стиля. Разумеется, такого рода сложное сочинение требует теоретического осмысления, и цель данной статьи – по крайней мере отчасти восполнить существующий пробел.

Довольно долгое время Концерт для фортепиано с оркестром № 1 ор. 28 считался первым сочинением композитора в этом жанре и вторым значительным фортепианным опусом после Сонаты для фортепиано № 1. Однако после смерти композитора в 1983 году пианистка Б. Ниссман (дружившая с композитором, и ей посвящена Соната для фортепиано № 3) обнаружила в его архиве рукопись более раннего фортепианного концерта, написанного Хинастерой в 19-летнем возрасте. Он имеет название – Concierto Argentino – и как прочая музыка раннего периода творчества, тесно связан с традиционными жанрами аргентинской музыки: маламбо, тристи и др.

Существование «Аргентинского концерта» позволяет уточнить место Концерта ор.28 в творчестве Хинастеры. К написанию этого сочинения он пришел, во-первых, уже имея опыт работы в этом жанре, причем опыт, который композитор расценил как недостаточно удачный, и поэтому ор. 1 он присвоил балету «Панамби», написанному несколько позднее; во-вторых, фортепианный концерт возник уже в период творчества, который исследователи обозначают как третий, имеющий итоговый синтезирующий характер. Здесь «стиль Хинастеры представляет ярко индивидуальное явление, ассимилирующее самые различные источники, традиции и техники, причем эта ассимиляция происходит на основе свободного применения додекафонии, серийности и других современных техник композиторского письма» [3, с. 49]. Таким образом, хотя концерт пронумерован как первый, и это подразумевает начальный опыт работы в жанре, он стал сочинением, можно сказать, итогового характера – и в композиционном, и в стилистическом отношении.

Если два первых периода творчества Хинастеры тесно связаны с традиционной музыкой Аргентины – И. А. Кряжева остроумно называет их соответственно периодами «объективного национализма» и «субъективного национализма», то в третьем, который датируется с конца 1950-х годов (после творческого перерыва в 1954–1958 годах), на первый план выходят новые композиционные техники (додекафония, серийность), а национальные черты, напротив, становятся более опосредованными и скрытыми. Однако они не исчезают, присутствуя в музыке в виде «неких обобщенных интонационно-тематических формул, звукосимволов и жанровых категорий» [2, с. 392], а также в «некоторых общих особенностях мышления и мировосприятия композитора, которые отражают именно латиноамериканский менталитет» [2, с. 393].

Еще один факт свидетельствует о том, что Концерт для фортепиано с оркестром № 1 стал для композитора достаточно полным и исчерпывающим выражением существенных на тот период идей: с момента завершения Концерта в 1961 году прошло 12 лет, прежде чем появился следующий значительный фортепианный опус – Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (1973).

В третьем периоде творчества, по словам И. А. Кряжевой, отмечается «историчность» музыкального мышления композитора: «Суть его творческого метода состоит в том, что композитор интенсивно работает в существующем музыкально-историческом поле, объемлющем приметы Ренессанса, барокко, классицизма, романтизма, экспрессионизма, неоклассицизма, неофольклоризма и авангарда, которыми он произвольно манипулирует, подвергая их переосмыслению и переработке. Эта ретроспективно-синтезирующая направленность, безусловно, может быть осмыслена как отражение всеохватывающего историзма в художественной культуре XX века» [3, с. 50]. «Историчность» мышления Хинастеры проявляется на всех уровнях музыкального произведения: жанровом, стилевом, уровне композиционных техник, тематизма, интонационности, оркестрового и фортепианного колорита, ладово-гармонической организации, ритма и т. д. Сочетая вроде бы «несочетаемое», сплавляя воедино особенности языка и мышления разных эпох, Хинастера создает довольно сложное и многослойное целое, которое требует пристального внимания и анализа и от исполнителя, и от слушателей.

Вероятно, на эту особенность мышления композитора повлияла та поликультурная среда, в которой он вырос в Аргентине. На древнее творчество ацтеков и инков позднее наложилось искусство иберийских конкистадоров, а затем – привезенных в Америку африканских рабов (в исследовательской литературе принято говорить об американско-индейской, Иберо-американской и афроамериканской культурах [5]). Позднее аргентинское музыкальное искусство испы-

тало воздействие новейшей музыки авангарда, процветавшей в США, и это создало достаточно уникальную ситуацию для аргентинских композиторов.

Непосредственное воздействие на Хинастеру оказали характерные особенности творчества таких ярких личностей, как И. Стравинский, Б. Барток, А. Берг, А. Веберн, К. Дебюсси, А. Онеггер, М. де Фалья, и это влияние, сплавляясь с национальными традициями, способствовало созданию его неповторимого стиля: «Необычное сочетание традиции и новаторства в творчестве Альберто Хинастеры, вдохновленное разными источниками, такими как национальный фольклор, креольские танцы, культура древних цивилизаций, нововенские композиторские изобретения, сфера электронной музыки и многое другое — привели к многоэлементности его музыкального языка, что расширяет возможности интерпретации этой музыки исполнителями и дает исследователям почву для дискуссий относительно единства стиля композитора» [1, с.15].

Впрочем, Хинастера не дает поводов для дискуссий, поскольку представленный в его музыке синтез различных элементов органичен, и в известных нам работах никто не упрекает его в сочетании, например, жанров музыки гаучо с додекафонией. Напротив, можно лишь восхититься его умением увидеть старое в новом свете и найти точки соприкосновения у явлений разных эпох.

В обоих зрелых концертах для фортепиано композитор избирает традиционную форму четырехчастного цикла, однако все части обновляют и свою форму, и содержание; в Первом концерте они получают следующие оригинальные обозначения:

I. Cadenza e varianti (Каденция с вариациями)
II. Scherzo allucinante (Мрачное скерцо)
III. Adagissimo (Чрезвычайно медленно)
IV. Toccata concertata (Концертная токката)

Прежде всего обращает внимание отсутствие в цикле сонатной формы или ее разновидности – концертной. На ее месте – каденция с вариациями, где представлена идея диалога солиста с оркестром, их «концертирования» как достаточно агрессивного взаимодействия. При этом «каденция» является темой для последующих вариаций, но не в классическом смысле, поскольку в ее основе – не мелодия, а додекафонный ряд, впервые звучащий в аккордах оркестра: «Первая часть, Каденция и вариации, начинается с экспонирования основного ряда, представленного в форме чередующихся полихромных аккордов; после этого фортепиано излагает мелодическую транспозицию этого же ряда. На этой основе выстроена вся часть, где фортепиано и оркестр противопоставлены в сильнейших контрастах» [6, с.3].

Додекафонный ряд, если собрать аккорды снизу вверх, выглядит так: as-g-des-a-e-b-es-d-fis-c-f-h, звуки собраны в три аккорда-группы по четыре

звука, и в каждом присутствуют тритоны, создающие большое напряжение уже с самого начала. Фортепиано вступает с изложенным октавами пассажем, где в секвентном последовании можно услышать ту же группировку по четыре ноты. При этом здесь проглядывает другая интонационная основа, поскольку основной интервальной единицей здесь становятся чистые кварты, составляющие характерный для Хинастеры так называемый «гитарный аккорд», возникающий на открытых струнах классической «испанской» настройки гитары (вверх): e-a-d-g-h-e. Хинастера использует «гитарный аккорд» практически во всех своих сочинениях, так что его можно считать таким же «именным» гармоническим сочетанием, как «рахманиновский» или «скрябинский» аккорды.

При этом в «гитарном аккорде», как в призме, отразилось своеобразие аргентинской культуры и ее воплощения в творчестве Хинастеры. Как пишет Кэмпбелл, он стал своего рода «культурным фокусом»: «Гитара изначально пришла в Америку из Европы, и она стала характерным инструментом для деревенских народных песен и танцев, получив тесную музыкальную связь с характером гаучо. При выстраивании звукоряда из гитарного аккорда можно получить ангемитонную пентатоническую гамму. Пентатоническая гамма, в свою очередь, имеет культурное значение в доколумбовой музыке и ритуалах» [5, с. 3–4].

В партии фортепиано возникает, таким образом, сочетание додекафонного хроматического ряда и пентатонических, основанных на квартах звучаний «гитарного аккорда». Жесткой и диссонантной конструкции аккордов оркестрового звучания противостоит более гибкий и сравнительно более консонантный голос фортепиано, который, к тому же, явственно отсылает в пассажной октавной технике к пианизму листовского типа.

Представив своеобразную «каденцию» как тему, Хинастера предлагает ряд «вариаций», которые он сам в предварении к партитуре прокомментированы так: «»Вариации» – это ряд микро-структур различного характера, они представляют собой варьирование первоначальных элементов» [6, с. 3]. Как именно это происходит?

Хинастера, сохраняя звуковысотный «каркас» музыки, создает новые образы, тщательно при этом заботясь именно о создании другого характера звучания: он снабжает нотный текст не только темповыми, но и другими указаниями:

1. Molto lento. Dolcissimo (7 тактов)
2. Quasi l'istesso tempo (6 тактов)
3. Allegretto. Quasi f e piacevole (8 тактов)
4. L'istesso tempo. Marcato (12 тактов)
5. Piu mosso. Martellato, fragoroso (8 тактов)
6. Misterioso. С открытыми струнами (13 тактов)
7. Irrealmente. Dolce e chiaro (7 тактов)

8. Pastorale. Cantando, dolce (11 тактов)
9. Allegro. Violento (13+10 тактов оркестрового «ритурнеля»)
10. L'istesso tempo. Tutta forza (10 тактов)

Хинастера, по сути, выстраивает микроцикл очень быстро сменяющих друг друга характерных образов, сочетающихся по принципу контраста. Разделы, обозначенные возвращением темпа (L'istesso tempo) ближе по образу к агрессивной диалогичности Темы, и это создает своего рода рондальность, которая в полной мере воплотится в последней части Концерта.

Если говорить об очертаниях целостной музыкальной формы первой части, то обозначенные композитором пропорции таковы: Каденция – 46 тактов, Вариации – 103 такта, Кода – 15 тактов. Тема занимает далеко не всю каденцию: додекафонный ряд и «ответ» фортепиано с гитарным аккордом укладываются в начальный условный четырехтакт (при вступлении фортепиано композитор убирает тактовые черты, так что весь длинный пассаж изложен в одном огромном такте), а все остальное место занимает, собственно, развитие тематической идеи. То есть «варьирование» начинается уже здесь, но при этом не меняется начальный образ, и, очевидно именно эта особенность для композитора ключевая, из-за нее он рассматривает начальные 46 тактов как нечто целостное. Но при этом возникает идея как бы двухуровневого варьирования – внутри первого образа и помимо него. Таким образом, Хинастера трансформирует сами идеи варьирования, соотношения темы и последующих вариаций, а также смысл слова «каденция».

В цикле концерта каденция обычно исполнялась только солистом в первой и последней частях перед заключительным ритурнелем оркестра. Она, таким образом, входила в состав сонатно-концертной формы, формы рондо-сонаты и рондо, но появлялась лишь в самом конце части, после того, как прошло развитие основных тематических идей.

Каденция выражает идею сольного высказывания, концертирования, демонстрации виртуозности и свободы выражения. Это маленькая «фантазия» внутри сонатной или основанной на сонатных принципах формы. Но Хинастера переиначивает всю иерархичную конструкцию, и теперь именно каденция воплощает главный принцип в первой части. Он не был первым, для кого суть музыкальной формы получала новое видение: так, О. Мессиан, например, главным разделом сонатной формы считал разработку, а не сопоставление главной и побочной партий: «Написав совершенно правильное «аллегро на 2 темы», мы заметим, что одна деталь в этой форме устарела: реприза. Попытаемся же теперь выяснить, что в ней является самым важным: это разработка. Их две в аллегро: центральная модулирующая разработка и заключительная разработка» [4, с. 56].

Прежде, чем перейти к следующим частям цикла Концерта, стоит еще прокомментировать появление формы вариаций (пусть своеобразных, но безусловно выражающих идею варьирования) на первом месте цикла. Этот прием не нов, и даже венские классики использовали вариации в сонатном цикле (соната В. А. Моцарта K. 331, соната Л. ван Бетховена op. 26), при этом они трактовали эту форму углубленно, как развитие и всестороннее рассмотрение главной идеи. Точно так же поступает и Хинастера, давая наибольшую слушательскую «нагрузку» именно в первой части цикла, требующей от слушателя быстрого переключения и сосредоточения на следовании за основной идеей.

Вторая часть Концерта для фортепиано с оркестром № 1 – скерцо, то есть перед нами перемена местами медленной и скерцозной частей цикла, которую можно было видеть еще в симфониях Бетховена. Но скерцо Хинастера тоже решает своеобразно: это очень сонористичная, решенная в очень тихой динамике часть, где самые ближайшие образные и звуковые ассоциации возникают с «ноктюрном», третьей частью «Музыки для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока. Виртуозная работа композитора с оркестровыми звучностями, создающими «шелестящее» и «стрекочущее» сонорное «поле», переключают все внимание с солиста на оркестр с очень обширным использованием ударных, фортепиано здесь трактовано как один из инструментов оркестра (оно вступает только в 94-м такте!), – и это тоже сближает с «Музыкой для струнных ударных и челесты», написанной как оркестровый, а не сольно-концертный цикл. У венгерского автора, кстати, в третьей части важное колористическое значение имела арфа, исполняющая арпеджированные пассажи – и именно такой «арфообразной» выглядит здесь партия рояля. Все ремарки, выписанные композитором для солиста, призваны не дать ему выделяться в общем звучании, оставаться в общей массе и скрывать яркое фортепианное звучание.

Что касается музыкальной формы, то это концентрическая конструкция из пяти разделов (тоже как у Бартока), внутренняя трехчастность обрамлена интродукцией и кодой, все разделы сопоставимы по протяженности.

Третья часть – не просто медленная, а «очень медленная», написана в характерной для медленных частей трехчастной «форме adagio». Она сравнительно короткая, но при этом довольно значительная в драматургии цикла: солист снова обретает свое сольно-фортепианное звучание, он опять выступает в оппозиции с оркестром, и их противостояние выражено очень напряженно и эмоционально. Она завершается очень эффектно: додекафонным аккордом, звучащим сначала у струнной группы, а затем – у пианиста в высоком регистре, в исчезающем, истаивающем в едва слышной высоте звучании.

Финал – самая известная и, можно сказать, популярная часть. Она была аранжирована, исполнена и записана отдельно рок-группой Emerson, Lake &

Palmer с названием «Токката» в альбоме Brain Salad Surgery в 1973 году. Очевидно рок-исполнителей на это подвигла яростно-агрессивная моторика финала, его блестящая виртуозность и яркость образов.

Указанная композитором в названии форма здесь действительно присутствует, его схема: вступление (оркестровое) –A B A C A D A – кода. Большого контраста между рефреном и эпизодами нет, как нет и того противопоставления оркестра и солиста, которое было в первой части. Все несется в яростном, сметающем все на пути, потоке, прочерченном «молниями» пассажей, глиссандо, громыхающем всеми ударными оркестра, низкими аккордами фортепиано, жесткой аттакой у духовых, смычковыми штрихами у струнных. Стиль финала напоминает одновременно балетную музыку И. Стравинского периода «Весны священной», бартоковскую токкатность Allegro barbaro и прокофьевскую фортепианную ударность его сонат. Нерегулярная акцентная ритмика, грузная аккордовая фактура, использование крайних регистров и у фортепиано, и у оркестра, перекличка мотивов в крайних регистрах создает вроде бы узнаваемый «образ фортепиано», схожий с музыкой предшественников, причем фортепиано, исполняющего эффектный финал виртуозного концерта. Однако Хинастера и здесь сумел развернуть традицию нужным для себя образом: рефрен, да и вся часть в целом основаны на терцово-секундовых и квартовых интонациях, аккордах квартовой структуры, прямо отсылающих к «гитарному аккорду». Финал, таким образом, приобретает характерное для стиля Хинастеры звучание и одновременно такую брутальную ритуальность, которую при желании можно связать с культурой воинственных ацтеков. Не случайно первая слуховая ассоциация, которая возникает при прослушивании этой музыки – «Весна священная» с ее архаической идеей кровавого жертвоприношения. Поскольку никакой программы Хинастера не оставил, то нельзя утверждать, что он имел это ввиду, однако при его чутком слышании музыки предшественников, при его мышлении этими же идиомами музыкального языка, такой вариант представляется небезосновательным.

Таким образом, уже в Концерте для фортепиано с оркестром № 1 А. Хинастера воплощает традицию классико-романтического фортепианного концерта по-своему, представляя один из вариантов трактовки и цикла в целом, и его отдельных частей, и тематических конструкций, и композиционных техник.

Литература

1. *Брахман Е. С., Кононец Е. С. Стилевые истоки творчества А. Хинастеры // Музыкальное образование и наука. – 2019. – № 2 (11). – С. 13–16.*
2. *Кряжева И. А. Альберто Хинастера / История зарубежной музыки. XX век. – М.: Музыка, 2005. – С. 386–401.*
3. *Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: автореф. дис.… доктора искусствоведения. – М., 2007. – 53 с.*

4. *Мессиан О. Техника моего музыкального языка. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. – 128 с.*
5. *Campbell Grace M. Evolution, symmetrization, and synthesis: The piano sonatas of Alberto Ginastera. DMA doc. – U. of North Texas, 1991. – 71 p.*
6. *Ginastera A. Concierto para Piano y Orquesta. – Buenos Aires: Barry Editorial, 1964. – 71 p.*

REFERENCES

1. *Brakhman E. S., Kononets E. S. Muzykal'noe obrazovanie i nauka, 2019, No. 2 (11), Pp. 13–16.*
2. *Kryazheva I. A. Istoriya zarubezhnoi muzyki. XX vek (The history of foreign music. XX century), Moscow, Muzyka, 2005, Pp. 386–401.*
3. *Kryazheva I. A. Muzyka Ispanii i Latinskoi Ameriki. Istoricheskie ocherki (Music of Spain and Latin America. Historical essays), avtoreferat dissertatsii, Moscow, 2007, 53 p.*
4. *Messian O. Tekhnika moego muzykal'nogo yazyka (The technique of my musical language), Moscow, Greko-latinskii kabinet Yu. A. Shichalina, 1995, 128 p.*
5. *Campbell Grace M. Evolution, symmetrization, and synthesis: The piano sonatas of Alberto Ginastera. DMA doc. – U. of North Texas, 1991, 71 p.*
6. *Ginastera A. Concierto para Piano y Orquesta. – Buenos Aires: Barry Editorial, 1964, 71 p.*

Фу Ичэн, Е.С. Фоменко

Неофольклористские тенденции в музыке китайских композиторов «новой волны»

Аннотация. В статье рассматриваются проявления фольклоризма в условиях обновления китайской музыкальной культуры периода «открытости и реформ». В этот период китайские композиторы вновь обратились к самому широкому европейскому и мировому композиторскому опыту, однако столь же остро встал вопрос о сохранении наиболее ценных и почвенных национальных традиций. Авторы выявляют пути претворения фольклорных элементов в произведениях ряда композиторов, трактовку тем и образов, характерных для древнекитайской традиции, использование современных техник в сочетании с архаическим материалом.

Ключевые слова: фольклоризм, фольклор, китайские композиторы, национальные традиции, архаизм, «новая волна».

Развитие китайского музыкального искусства после завершения «культурной революции» (1966—1976) стремительно пошло по пути обновления. Новое направление получило в исследовательской литературе наименование «новая волна». Это движение захватило не только музыкальное творчество, но и другие области искусства: поэзию, литературу, живопись. В музыке к числу представителей этого движения относят композиторов: Санг Тонга, Го Вэньцзина, Тань Дуня, Вэнь Дэцина, Чень И, Ло Чжунжуна, Е Сяогана, Чень Цигана, Цюй Сяосуна.

Молодые авторы испытали большое влияние западной культуры и, как следствие, стремились внедрить западные методы сочинения, найти новые источники звука, применить новые виды композиций в своей музыке. Однако, вместе с освоением западных влияний все сильнее приходило осознание необходимости опоры на свои национальные традиции, на корневую основу национальной культуры. Эти мысли отчетливо выражались в китайской художественно-эстетиче-

ской мысли в середине 1980-х годов. Свое влияние они распространяли на композиторскую мысль, которая устремлялась на самый глубокий уровень национальных традиций. Ища «корни нации», композиторы обратили свое внимание на богатое фольклорное наследие различных народностей, особенно тех, что жили в отдаленных уголках страны. Кроме того, новый смысл в современных условиях приобрели эстетические и философские трактаты великих мыслителей прошлого: Конфуция, Лао-цзы, Чжуан-цзы. Пекинская опера, высокая поэзия процветающей эпохи Тан, буддийское восприятие реальности и природы – эти и другие традиционные составляющие культуры понимались по-новому и воссоздавались в новом качестве.

Исследуя культурные корни национального искусства, композиторы новой волны сочетают китайскую народную музыку, искусство, эстетику, философию и мифологию со своим музыкальным языком на более глубоком уровне. Они не удовлетворяются цитированием или аранжировкой, а воспринимают фольклор как некую школу мышления и руководствуются принципами этой школы в своем творчестве.

В этой связи закономерно встает вопрос о чертах неофольклоризма в творчестве композиторов «новой волны». Отношение к фольклору у композиторов этого направления было иным, чем у их предшественников. Для первого поколения китайских композиторов, получивших европейское образование, целью творчества стало создание произведений на основе «заимствования» и «ассимиляции»[1]. Композиторы Китая всегда придавали большое значение использованию фольклорных элементов в своих произведениях, однако, технические приемы создания национального характера, национального духа различны.

Музыкальный язык композиторов «новой волны» отличает многостильность и разнообразие, в нем сочетаются различные традиционные китайские элементы и западные приемы и технологии. Большое влияние на его формирование оказал европейский неофольклоризм – творчество Б. Бартока, И. Стравинского, а также просветительская деятельность Чжоу Вэньчжуна, японского мастера Такэмицу Тору и других, в том числе иностранных деятелей искусства, которые призывали творчески подходить к использованию традиционных элементов в современных произведениях, не перефразировать народную музыку и в то же

1 *Цит. по: Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня. Дис. …канд.иск. М., 2020. – С.12.*

время не создавать музыку европейского образца «с китайской орнаментикой»[2]. Барток некогда назвал народную песню основой для «музыкального возрождения», он был убежден, что фольклор должен питать профессиональное композиторское творчество. «Уходить корнями в прошлое для художника не только право – это необходимость», — писал композитор[3]. Творческие дискуссии в Китае 1980-х годов свидетельствуют об остроте вопроса о путях развития китайской национальной культуры и необходимости нового восприятия древнекитайской музыки, осознанию ее уникальности и формированию на ее основе современной музыкальной эстетики.

Музыка композиторов «новой волны» содержит много уникальных открытий и творческих идей в звуковом процессе, звуковом импульсе, в ритме, художественном замысле и общих характеристиках мышления. Они используют национальный материал, национальный стиль исполнения, национальные образы и тематику, сочетая их с собственными идеями и приемами, в результате чего формируется уникальный индивидуальный композиторский стиль. В каждом из них можно усмотреть проявление черт неофольклоризма.

Использование подлинных мелодий. Разнообразные подходы к подлинным образцам фольклора в композиторском творчестве можно найти в творчестве практически каждого композитора новой волны. Для примера остановимся на произведениях Сан Тонга (1923-2018). Он использовал современные техники атонального письма и в то же время искал национально характерные приемы в гармонии, интересные тембровые решения и приемы адаптации народных песен к современному представлению о звучании. Эти поиски запечатлелись в пьесе «В этом далеком месте», в циклах «Народные песни мяо», «Семь баллад на темы песен Внутренней Монголии», а также «Девять фортепианных пьес на темы народных песен», основанном на музыке восьми этносов из разных регионов Китая.

Цикл Девять фортепианных пьес на темы народных песен» появился в 1991 году и явился важным вкладом в педагогический репертуар пианистов. В нем использованы народные песни: «Летящая песня» (песни народности мяо), «Лирика» (даурская песня севера Китая), «Цветочная мелодия» (народная песня провинции Шаньси), «Исполнение желаний», «Жасмин» и «Корень тростника Чайхуа» (народные песни провинции Цзянсу), «Пастораль» (народная песня

2 Цит. по: Янь Цзянань, цит. изд., с.21.
3 Барток Б. О значении народной музыки. – Советская музыка, 1965, №2, с.99.

Внутренней Монголии), «Капуста» (народная песня провинции Хэбэй) и «Дующий ветер» (провинции Ганьсу).

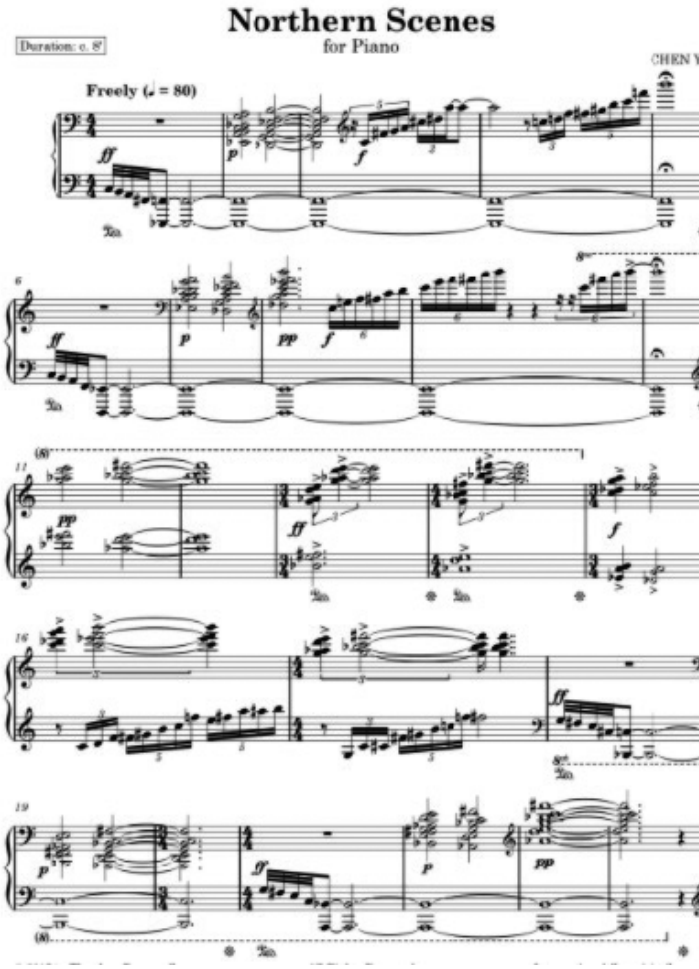
В этом цикле народные песни гармонизованы с использованием классико-романтической тональности, политональности, атональности, модальной гармонии. а также с применением вариантного метода развития. Интерес представляют многозвучные аккорды (нон-, ундецим- и терцдецимаккорды), которые представляют вертикализацию пентатонных звукорядов и создают характерное звучание фортепиано. Цикл Сан Тонга показывает, что фольклор способен обогатить даже самую современную музыку.

Тематика и образность.

Фольклоризм находит претворение в произведениях композиторов «новой волны» и без прямого цитирования или аранжировки народных мелодий. Ярким примером нового отношения к национальной традиции является фортепианный цикл Тань Дуня «Восемь воспоминаний акварелью» (1978, ред. 2002). В этом цикле молодой композитор запечатлел свое восприятие окружающего мира сквозь призму представлений о родном крае – провинции Хунань. В картинах этого цикла нашло воплощение традиционное для китайской эстетики и философии представление о природе как источнике гармонии мира, условием которого становится постоянство ритуала. Гармония противоположных начал – инь и янь – залог устойчивого развития. Обобщенным понятием о закономерностях развития мира служит Дао. Задача человека – познать Дао, встать на путь «естественности», под которой имеется в виду «гармония мира» – слияние человека с природой, обращение человека к природе. Отсюда пристальное внимание композитора к самым разным проявлениям природы.

В этом произведении перед слушателем предстают красочные картины воспоминаний, созданные тонкими, размытыми штрихами акварели. «Пропавшая луна», «Древнее захоронение», «Песня пастуха», «Красная пустыня» изображают обширную и порой опасную природу региона Хунань, а «Плывущие облака» и «Солнечный дождь» представляют две противоположные стороны народного характера – полное погружение внутрь себя, медитацию и мощный выплеск энергии в танце.

В этом и ряде других произведений Тан Дуня запечатлены детали природных явлений: свист ветра, плеск воды, звуки тишины. Музыка природы нашла воплощение в уникальной композиции «Музыка воды». Два тысячелетия назад Лао-цзы сказал, что величайший звук можно услышать только в тишине. Композиция Тань Дуня доказывает вечность этой мысли.

Архаизм у Тан Дуня тесно связан с его впечатлениями детства, ритуалов родной деревни: плеск воды во время стирки белья в реке, похоронные ритуалы, шаманские хоры и пр.

Пример № 1

Интересны приемы включения китайской эстетики и философии даосизма, а также изобразительного искусства в произведения Чен И. Это наглядно демонстрируют «Северные пейзажи» (2013), фортепианная поэма, смысл которой композитор поясняет в программе: «На севере громадные и великолепные

голубые горы, Бескрайние, пустынные и туманные»[4]. Интересно, что материалом для этого произведения послужили всего шесть нот.

Еще одно произведение Чен И «Шо» (Ќс) написано для струнного оркестра в 1994 году. Первый день каждого месяца по китайскому лунному календарю называется «Шо», и его значение также включает «начало». В фактуре произведения полифонические приемы опираются на пентатонную основу. Автор описывает это произведения так: «Что касается исходных материалов, то они взяты из мелодий китайских народных песен и формы дуэта народных песен. Я использовала ее для создания красивой восточной пейзажной картины. В правильном голосоведении струнного оркестра переплетаются пентатонные линии, создавая красивый восточный пейзаж»[5].

Одним из необычных проявлений фольклоризма является серия из пяти Следов (с 1996 по 2005) для различных камерных составов, а также три серии «Ink Splashing» (с 2007 по 2017) для девяти инструментов Вэнь Дэцина. Согласно замечанию композитора, Следы I (1996) для кларнета и фортепиано также может быть исполнено с человеком, занимающимся китайской каллиграфией.

Композитор глубоко осознал природу китайского искусства каллиграфии и применил ее законы ко всем аспектам своих композиций, в особенности к динамике процесса. Он претворил в музыке динамические сопряжения света и тени, плотности и тонкости, интенсивности и разреженности звукового материала. О впечатлении о звучания Следов французский музыковед Филипп Альбер писал: «Музыка воспринимается как китайская каллиграфия с чрезвычайно эмоциональной линией, которая развивается в огромном пространстве. На нем изображены арабескообразные декорации, богатые и разнообразные ритмы, а также работа точно определяет цвет и полноту инструмента, отношения между солистом и группой, между традиционным китайским инструментом и традиционным западным оркестром. Диалог этот действительно очень новый, и он открывает новый путь для современной музыки»[6]

Использование народных инструментов. Китайские народные инструменты многочисленны и разнообразны. Их использование китайскими композиторами в жанрах европейской музыки свидетельствует о тенденциях неофольклоризма и обнаруживает самые разные подходы.

---

4 «Северные пейзажи» в 2016 году Чен И переработала во вторую часть Концерта для фортепиано с оркестром «Четыре духа».

5 Цит. по: Ли Сонвэнь

6 Вэнь Дэцин. Интервью.

Некоторые композиторы создают произведения для народных инструментов, как например, произведения Чен И: «Три багатели» для гуаньцзы и шэна, «Древние танцы» для пипы и ударных, «Три танца юга Китая» для дизи, эрху, пипа и чжэн, а также произведения для смешанных составов «Китайские басни» для эрху, пипы, виолончели и ударных, «Fiddle Suite» для хуцина и струнного квартета.

Подобные примеры можно найти в творчестве других композиторов. Так Тань Дунь в Концерте для оркестра и пипы создает необычные комбинации классического и национального стилей, доверяя пипе во 2 части пентатоническую мелодию и помещая ее к контекст звучания баховского струнного оркестра.

Звучание народных инструментов часто имитируется в произведениях. Например, в Трех пьесах для фортепиано Ло Чжунжуна имитируется звучание гуциня. Кроме того, китайскими элементами являются симметричная структура формы, связанная с традиционным китайским архитектурным стилем.

Особой оригинальностью отличается композиция Вэнь Дэцина «Конг-фу» для одного ударника (1998). В процессе исполнения перкуссионист не только играет порой самым необычным образом на двух десятках инструментах, включая китайские народные ударные инструменты, но и сопровождает свое исполнение репликами и жестами конг-фу.

В небольшой статье невозможно охватить все многочисленные примеры фольклоризма в произведениях китайских композиторов. Суммируя изложенное, можно сказать, что черты неофольклоризма в произведениях китайских композиторов «новой волны» нашли воплощение в следующих принципах:

1) Использование национального музыкального материала как основы развития с помощью современных приемов гармонизации, применения новых видов фактуры и тембровых решений, усложнение и развитие современными средствами национального материала.

2) Использование национальных музыкальных образов как основы мышления, сочетание традиций китайской и западной эстетической мысли; не копирование или имитация западных идей и методов, а осмысление и объединение с традиционной китайской музыкой;

3) Использование национального инструментария, как исключительно, так и в сочетании с европейскими инструментами; интеграция национального инструментария и европейских жанров и форм.

Неофольклористские тенденции способствовали утверждению множественности эстетических характеристик музыки «новой волны», гибкому сочетанию традиций и новаторства, новому прочтению национальной образности, глубине и серьезности в отношении к национальной музыкальной традиции. Благо-

даря такому подходу композиторам «новой волны» удалось с помощью уникальных ресурсов глубоко выразить характер и дух китайской нации.

Литература

1. *Дэцин Вэнь. Мои композиции – трансформация искусства каллиграфии в музыку. Интервью с В. Жалниным. 13.09.2019. [электронный ресурс] URL: https://muzlifemagazine. ru/dyec in-vye n-m oi-kompozicii-transfor/ (Дата обращения 12.10.2022).*
2. *Холопова В. Н. Китайский музыкальный авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи / ред. — сост. Е. М. Тараканова. – М., СПб.: Алетейя, 2003. С. 243-251.*
3. *Чэнь Шуюнь. Фортепианная композиция Чэн И «Duo Ye»: к вопросу о новом качестве традиционных приемов в современной китайской музыке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 202-215.*
4. *Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня. Дис. … канд. иск. – М., 2020. – 203 с.*
5. *Ли Сонвэнь. Сочетание китайского и западного: этнические факторы в творчестве Чэнь И. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2006. – 110 с.*

REFERENCES

1. *Detsin Ven'. Moi kompozitsii – transformatsiya iskusstva kalligrafii v muzyku. Interv'yu s V. Zhalninym. 13.09.2019 (My compositions are the transformation of the art of calligraphy into music. Interview with V. Zhalnin) URL: https://muzlifemagazine. ru/dyec in-vyen- moi-komp ozicii-tr ansfor/*
2. *Kholopova V. N. Chelovek i Fonosfera. Vospominaniya. Stat'i (Man and the Phonosphere. Memories. Articles), red. — sost. E. M. Tarakanova, Moscow, Saint-Petersburg, Aleteiya, 2003, Pp. 243-251.*
3. *Chen' Shuyun'. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskus stvov edenie, 2019, No. 35, Pp. 202-215.*
4. *Yan' Tszyanan'. Natsional'nye traditsii v tvorchestve kitaiskogo kompozitora Syui Chantszyunya (National traditions in the works of Chinese composer Xu Chang jun), dissertatsiya, Moscow, 2020, 203 p.*
5. *Li Sonven'. Sochetanie kitaiskogo i zapadnogo: etnicheskie faktory v tvorchestve Chen' I (The combination of Chinese and Western: Ethnic factors in the work of Chen Yi), Shankhai, Shankhaiskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2006, 110 p.*

М.И. Халитова

Ладовая основа гармонизации крымскотатарских народных песен в обработках Г. А. Мушеля

В статье впервые в музыкознании сделана попытка рассмотрения ладовых принципов гармонизации крымскотатарских народных песен, сделанных видным композитором Узбекистана Г. А. Мушелем. Актуальность темы исследования обусловлена непреходящим значением обработок народных песен для профессиональной музыкальной культуры крымских татар.

В статье отмечается смелость, неординарность гармонического мышления узбекского композитора в индивидуальном подходе к проблеме красочности обработок, результатом которой становится сложность аккордики, почти непрерывное движение трезвучиями и септаккордами с обращениями в верхних голосах. В статье также дан анализ попытки автора в использовании чрезвычайно сложного объединения различных ладов.

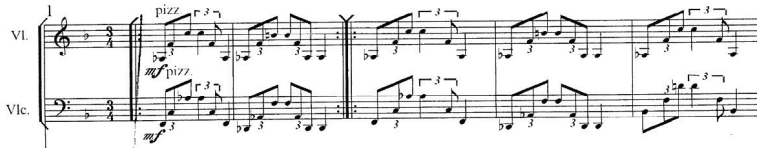
В качестве методологической основы классификации рассматриваемых методов обработки народной музыки используются работы российских исследователей в области гармонизации народно-песенного материала, а также их разработки, касающиеся ладового строения народной музыки. Также обращает внимание разножанровость, выбранных образцов народной музыки в качестве материала для обработки: это и лирическая и шуточная песни, а также есть драматические произведения. Г. А. Мушель явился одним из первых профессиональных композиторов, кто сделал обработки крымскотатарских песен для камерного ансамбля исполнителей.

Ключевые слова: гармония, лад, народная песня, крымскотатарский музыкальный фольклор, композитор, мелодия, обработка, аккорд, инструмент, тема.

Проблема гармонизации народной песни приобретает большое значение особенно в XX веке. В этих условиях в крымскотатарской музыке, которая является одноголосной, процесс формирования нового, многоголосного стиля протекает быстро и целеустремлённо. В основе нового стиля лежит интонация народной песни, сочетающаяся с гармонией и полифонией. Естественно, что здесь арсенал композиторской техники, сложившейся в европейской музыке, должен быть приспособлен к требованиям этого стиля. Мелодика крымскотатарской музыки требует привлечения таких средств многоголосия, которые соответствовали бы ей и образовывали стилистическое единство – важнейшую предпосылку художественности. В этих условиях гармонизация народной песни является творческой лабораторией, в которой разрабатываются приёмы многоголосного письма, вытекающего из самой природы национального мелоса. Если говорить о гармонических средствах, применяемых в обработках народных песен, стоит обратиться к работам подобного рода, которые были сделаны композитором Г. А. Мушелем.

В 1980 году композитор сделал девять обработок крымскотатарских народных песен, которые ему предложил фольклорист и композитор Ф. Алиев. В них, может быть одних из первых такого рода обработок, народно-песенный материал получил многоголосное сопровождение, непосредственно обусловленное особенностями мелодических ладов, характерных для этого материала.

Г. А. Мушель, получивший композиторское образование в Московской консерватории по классу композиции у М. Ф. Гнесина и А. Н. Александрова, а также по классу фортепиано у Л. Н. Оборина, почти всю жизнь прожил в Ташкенте, переехав туда в 1936 году после окончания консерватории. В Узбекистане он приступил к изучению узбекской музыки. Результатом стали обработки, составившие сборник «55 узбекских народных песен». Впоследствии многие из этих опытов гармонизации вошли в крупные сочинения композитора. Этот опыт гармонизации узбекской песни дал возможность Г. А. Мушелю обратиться к крымскотатарскому музыкальному фольклору. Из предложенных Ф. Алиевым двенадцати крымскотатарских мелодий, Г. А. Мушель выбрал девять и сделал из них цикл пьес для скрипки, виолончели и фортепиано. По словам Ф Алиева «В крымскотатарской камерной музыкальной культуре эти миниатюры занимают особое место» [1, с. 82].

В результате анализа обработок этих песен можно установить некоторые закономерности в решении чрезвычайно богатого гармонического сопровождения. Например, Г. Мушель часто прибегал к объединению различных ладов. Одним из характерных примеров такого подхода можно считать обработку народной песни «Босторгъай» («Жаворонок»). Тональность произведения ре минор.

Нотный пример — песня «Босторгъай» («Жаворонок»):

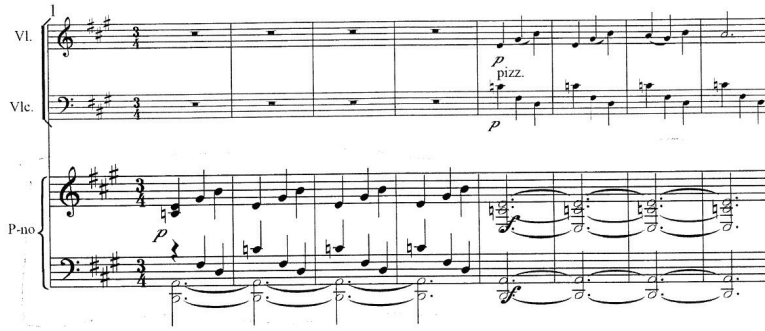
Желая обогатить аккомпанемент, Г. Мушель постоянно чередует эолийские и дорийские обороты, объединяя таким образом эти два лада. Например, в пятом такте гармоническая функция выступает как септаккорд шестой ступени эолийского лада, а в следующем такте композитор применяет дорийскую мажорную субдоминанту.

Такое объединение ладов приводит к вариантности шестой ступени (си бемоль – си бекар). Можно также отметить присутствие в гармоническом аккомпанементе таких функций, как септаккорд третьей ступени с пониженными квинтовым и секундовым тонами, что свидетельствует о присутствии фригийского лада. Этот лад, как один из характерных для крымскотатарской народной музыки, часто встречается в гармоническом сопровождении обработок, сделанных Г. Мушелем. Надо отметить, что природа многих аккордовых последовательностей не поддаётся функциональному объяснению, например, соль бемоль – си бекар – ре бемоль – фа – ля бемоль.

Такая фактура чрезвычайно показательна для гармонического языка Г. Мушеля, но также «она оказывает решающее влияние на восприятие ладовых функций в музыке» [2, с. 231]. На примере данной песни можно отметить присутствие элементов трёх ладов – эолийского, дорийского, фригийского. Эта тенденция к взаимообогащению ладов ещё больше усиливает красочность гармонии и доказывает «какое органическое восприятие народно-ладовой организации музыки присуще было таланту композитора Мушеля» [3, с. 91].

Рассмотрим обработку песни «Къыз бала» («Девочка»). Тональность произведения ля мажор, на что указывает количество ключевых знаков и общий мажорный эмоциональный тон. Но произведение начинается в ре миксолидийском, а заканчивается на доминанте ля мажора. Ранее нами отмечалась тенденция крымскотатарских народных мелодий, заключающаяся в доминантовом окончании построения. Данная пьеса не является исключением. Начальные восемь тактов характеризуются господством тонического органного пункта, на фоне которого движется мелодия, гармонизованная в миксолидийском ладу.

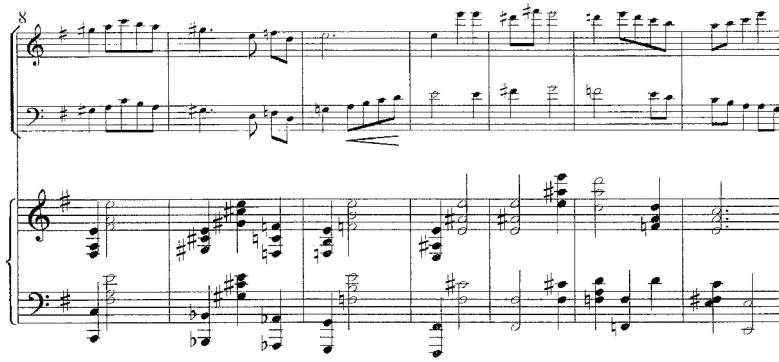
Далее композитор применяет вторую низкую ступень, которая в каждом такте то понижаясь, то повышаясь, приобретает новое значение. При этом следует отметить, что при таком изощрённом гармоническом сопровождении, мелодии всех песен, к которым обращается композитор, не подвергаются даже незначи-



Нотный пример — песня «Къыз бала» («Девочка»):

тельному вариантному изменению. В данном примере композитор использует полифоническое развитие, т. к. тема проводится в партиях двух солирующих инструментов канонически.

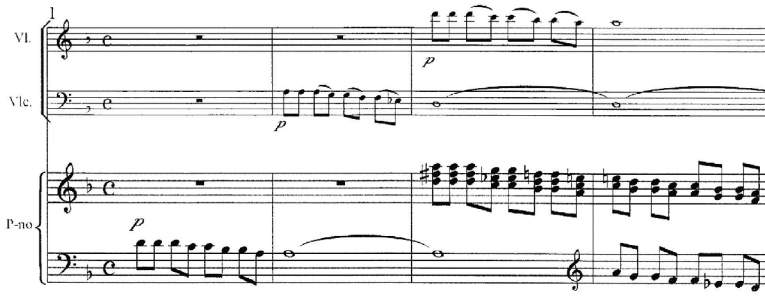
Анализируя следующую обработку крымскотатарской народной песни «Гидер исенъ» («Если собрался в дорогу») отметим, что композитор мелодию поручает скрипке, в то время как виолончель выступает контрапунктом к теме. Гармония здесь развивает и углубляет тенденции мелодических ладов. В первом периоде при общей тональности ля минор, попеременно чередуются доминантовое трезвучие и септаккорд второй ступени. Этот период основан на объединении различных ладовых признаков. Построение характеризует мажоро-минор. Основой такого гармонического мышления можно считать принцип взаимопроникновения противоположных ладов.

Дальнейшее развитие гармонической системы проявляется в чрезвычайно усложнённом виде. Мелодия песни не подвергается вариантным изменениям, а партия виолончели контрапунктически дополняет тему. Гармонические переливы придают мелодии ту свежесть, которой отмечены многие произведения Г. Мушеля. Также можно заметить, что здесь «много ладовых и гармонических тонкостей, связанных с народно-песенным стилем». [4, с. 254]. Несмотря на различные отклонения, в том числе в дорийский и фригийский лады, композитор не отказывается от основной тональности (ля минор). Она обогащается столь сложными приёмами, что превращается в образец предельного использования принципа взаимопроникновения ладов. В линии баса выявлен фригийский лад. Говоря об общей гармонической системе можно отметить часто встречающиеся функции: это и вводный септаккорд мелодического минора, и трезвучия и септаккорды пятой и седьмой ступеней эолийского лада. В данной обработке ясно различимы две линии – баса и верхних голосов. Благодаря этому по-

Нотный пример – песня «Гидер исенъ» («Если собрался в дорогу»):

стоянно слышится столкновение двух комплексов, образующих бифункциональные сочетания.

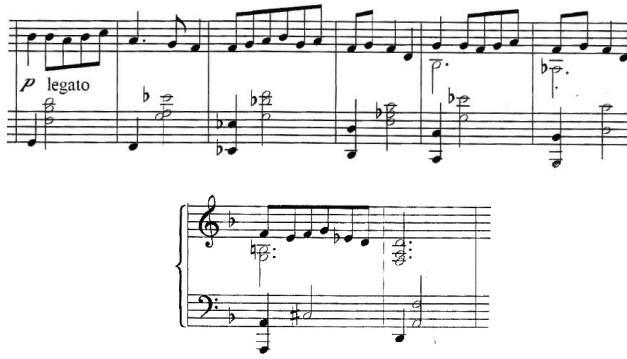
Интересно проанализировать обработку народной песни «А, къызым, сени. . . » («Ах, дочь моя»). Здесь, в отличие от проанализированных ранее обработок, красочность гармонии достигалась не усложнением аккордики, а полифонизацией музыкальной ткани. Развитие материала достигается методом канонической имитации, что видно с самого первого такта.

Лад песни – отражается и в гармонии. Песня гармонизована так, что основной устой ре сохраняется, хотя фригийский лад часто сменяется ре миксолидийским. Несмотря на переменность ладов, в гармонии много хроматизмов и альтераций, появляющихся, в частности, в результате обогащения лада. В начале произведения тема звучит в одноголосном изложении партии фортепиано. Во втором такте тот же нисходящий мотив квартой ниже повторяет виолончель. Эта тема в третьем такте звучит у скрипки в первоначальной тональности. В это же время в партии фортепиано этот мотив представлен мажорными и минорными трезвучиями, которые продолжают нисходящее движение вплоть до восьмого такта. Мелодическая линия в партиях скрипки и виолончели продолжает начатое каноническое развитие. Гармония из трезвучий переходит в септаккорды. Интересно наблюдать за линией баса, который движется поступенным нисходящим движением. Это касается всех обработок Мушеля: композитор выписывает бас исключительно следуя гармонической логике.

Что касается метроритмической стороны этой обработки, то следует отметить простоту и сдержанность, отличающие данное произведение: фортепианная фактура представлена четвертными и половинными длительностями. Вся сложность и красочность музыки Мушеля заложена в его неординарной гармонии и, вследствие этого, только ему присущим функционально-ладовым соотно-

Нотный пример – песня «А, къызым, сени…» («Ах, дочь моя»):

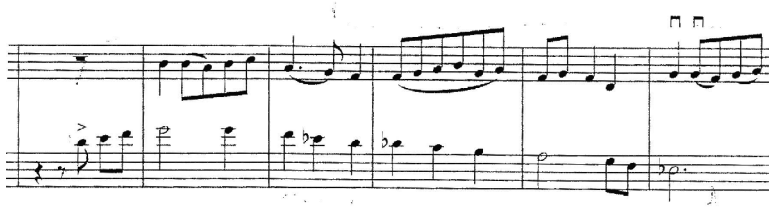
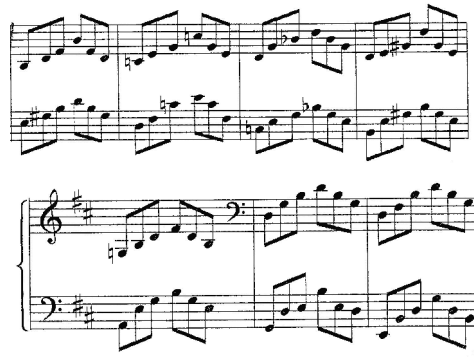
шениям. В основном, данное произведение гармонизовано субдоминантовыми аккордами. Однако встречается и аккорд пятой ступени одноименного натурального мажора или минора. Это даёт основание говорить об обогащении фригийского лада. Плагальность подчёркивается частым разрешением двойной доминанты в субдоминанту.

Некоторые обработки Г. Мушель превращает в миниатюры, которые по форме могут быть равны периоду повторного строения. Пример такой миниатюры – обработка песни «Къара козлюм» («Моя черноглазая»). Произведение начинается с двухтактового вступления, аккорды которого состоят из септаккорда второй ступени мелодического ля минора. Затем тема звучит в партии виолончели под аккомпанемент тех же септаккордов второй ступени. Эти четыре такта затем исполняет скрипка, в то время как в партии виолончели проходит контрапункт. Мелодическая сторона предельно проста, а в гармонии чередуются септаккорды и нонаккорды седьмой ступени мелодического минора с септаккордами во фригийском ладу, которые разрешаются в доминантовое трезвучие. Гармонический аккомпанемент по аналогии с первым периодом изобилует субдоминантовыми септаккордами, но здесь также встречается септаккорд четвёртой ступени с пониженной квинтой, что в тональности ля минор является тоникой, а ладовая сторона представлена чередованием фригийского с мелодическим минором. В конце миниатюры септаккорды разрешаются в доминанту, на которой и заканчивается произведение. В такой скромной по размерам миниатюре, композитор находит красочное решение гармонических последовательностей, приводя порой в восторг от неожиданных сопоставлений.

Песня «Кок гогерджин» («Серый воробей») представляет собой, с точки зрения фактурного анализа, достаточно скромный, но интересный образец обработки народной песни. Произведение гармонизовано в ре фригийском, с чертами дорийского и эолийского ладов. Начинается обработка с темы в партии

Нотный пример — песня «Кок гогерджин» («Серый воробей»):

скрипки, следующее же проведение темы поручено фортепиано. Линия баса движется в нисходящем поступенном движении в диапазоне октавы от ноты соль большой октавы до ноты ля контроктавы. Последний аккорд этой цепочки представляет собой субдоминантовый нонаккорд в дорийском ладу, который разрешается в тоническое ре минорное трезвучие. Проанализировав ход баса вместе с гармонией, получаем красочную цепочку аккордов: субдоминантовый септаккорд, затем доминантсептаккорд во фригийском ладу сменяется септаккордом второй ступени с пониженной квинтой во фригийском ре миноре, после этого септаккорд первой ступени с пониженной квинтой сменяет септаккорд седьмой ступени, и, последний аккорд этой цепочки – нонаккорд шестой ступени с пониженной септимой.

Следующее проведение темы поручено скрипке в контрапункте с виолончелью, партия которой представлена той же нисходящей линией баса, которая была отмечена в партии фортепиано. Также следует отметить, что в этой обработке доминантовая функция представлена минимально.

Обработка песни «Тавгъа бардым» («Пошёл я в лес») решена в противоположном перечисленным песням варианте. Если до сих пор композитор повторял

Нотный пример — песня «Кок гогерджин» («Серый воробей»):

Нотный пример — песня «Тавгъа бардым» («Пошёл я в лес»):

приёмы гармонизации, выбранных им песен, то в обработку данной песни Мушель вносит существенные изменения. Данное произведение характерно тем, что в нём почти нет привычных для композитора красочных гармоний: вся фортепианная фактура представляет собой арпеджированные трезвучия и септаккорды, хотя все они подвергаются альтерации различных тонов, что характеризует тенденцию композитора к повышенной красочности своего гармонического языка. В каждой обработке Г. Мушель следует своим принципам в отношении баса, что видно и на примере данной песни.

В обработках крымскотатарских народных песен «наряду с импрессионистской красочностью выявляется лирико-романтическая стихия» [5, с. 91].

Итак, сосредоточив внимание на вопросе ладовой основы гармонии, можно определить главные черты гармонических средств обработок крымскотатарских народных песен. Видный композитор Узбекистана Г. А. Мушель не только не прошёл мимо этих черт, но развил и обогатил их, создав индивидуальный гармонический стиль, опирающийся на самые здоровые, самые прекрасные начала народной музыки. Опираясь на них, композитор подходит к задаче гармонизации с большой смелостью.

Отражая в многоголосии ладовые особенности песенного материала, композитор объединяет лады. Его явно привлекают красочные стороны гармонии. Отсюда и широкое использование им диссонирующих аккордов, предрасположение к комплексному движению голосов, к применению бифункциональных сочетаний. Красочность гармоний обработок Г. Мушеля определяется чертами, указывающими на возможность применения в гармонизации народной песни богатого арсенала гармонических средств, сложившихся в музыке XX века.

Литература

1. *Алиев Ф. М. Музыка крымскотатарских композиторов. – Симферополь: Медиацентр им. Гаспринского, 2020. – 287 с.*
2. *Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973 – 446 с.*
3. *Кац Ю. О принципах классификации диатоники и хроматики // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1975, Вып. 14. С. 78—101.*
4. *Дурандина Е. Народные элементы в раннем вокальном творчестве М. Мусоргского // Из истории русской и советской музыки. – М.: Музыка, 1971. С. 238-255.*
5. *Фадеева О. Камерно-инструментальная музыка Джорджа Энеску // Из истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1977, Вып. 2. С. 90-132.*

REFERENCES

1. *Aliev F. M. Muzyka krymskotatarskikh kompozitorov (Music by Crimean Tatar composers), Simferopol', Mediatsentr im. Gasprinskogo, 2020, 287 p.*
2. *Skrebkov S. Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stilei (Artistic principles of musical styles), Moscow, Muzyka, 1973, 446 p.*
3. *Kats Yu. Voprosy teorii i estetiki muzyki (Questions of music theory and aesthetics), Leningrad, Muzyka, 1975, Vyp. 14, Pp. 78-101.*
4. *Durandina E. Iz istorii russkoi i sovetskoi muzyki (From the history of Russian and Soviet music), Moscow, Muzyka, 1971, Pp. 238-255.*
5. *Fadeeva O. Iz istorii zarubezhnoi muzyki (From the history of foreign music), Moscow, Muzyka, 1977, Vyp. 2, Pp. 90-132.*

С.А. Мозгот, Чэнь Синюй

Современные китайские композиторы – детям

Аннотация. В статье анализируются проблемы, с которыми сталкиваются современные композиторы и исследователи, разрабатывающие сферу музыки для детей. Через анализ различных исторических, культурно-социальных причин, обосновывается, почему усложняются процессы композиторского творчества в сфере детской музыки. Методы исследования – историко-стилевой подход, герменевтика, компаративистика, контент-анализ. Доказывается, что смысловая и образно-художественная сферы детской музыки в настоящее время только начинают исследоваться. Об этом говорит разработка в поэтике музыкальных произведений для детей понятий «герой», «музыкальный персонаж», «заголовочный комплекс»; а также исследование знаков «зашифрованных» смыслов в музыкальном тексте детских инструментальных произведений. Актуальным для творчества современных китайских композиторов становится осмысление проблем содержания произведения, пробуждающего воображение ребенка; преодоления «поточного» производства музыки в детской анимации и кинофильмах; психологических проблем в современном обществе, связанных с феноменом «высокого порога счастья» и формирования «истинных» ценностных ориентиров.

Ключевые слова: вокальная и хоровая музыка для детей, современное творчество китайских композиторов, образно-художественный мир детской музыки, хоровой мир, смыслы музыкального произведения.

Сфера музыки для детей является важной составляющей творчества композиторов во всем мире. Актуальность разработки этой сферы определяется множеством факторов: 1) сложностью понимания смысловой сферы детской музыки, требующей от взрослого человека перестройки картины мира и системы ценностных ориентиров; 2) учетом утилитарных задач – для чего создается та

или иная детская композиция (приуроченность к социальным событиям, музыка для детских праздников, кинофильмов, анимации); 3) осознанием художественных, воспитательных, исполнительских, педагогических задач, решаемых в сочинении; 4) нацеленностью на успех у детской аудитории и многими другими.

Объект исследования – творчество современных китайских композиторов для детей в области вокальной и хоровой музыки.

Цель статьи – поиск путей решения проблемы слабой популярности у широкой публики произведений для детей, созданных современными композиторами Китая и предпочтения им шедевров детской музыки, созданных китайскими композиторами во второй половине прошлого столетия.

Материал исследования: интервью, высказывания и размышления китайских композиторов о процессах творчества; произведения детской хоровой музыки; научные исследования о детской музыке в творчестве современных композиторов.

Новизна исследования обусловлена знакомством с темами и образами детских вокальных и хоровых сочинений композиторов, входящих в профессиональное композиторское сообщество Китая.

Исследований сферы детской музыки не так уж много, несмотря на ее обширность. Не касаясь анализа множества методических публикаций, посвященных исполнительским аспектам детского музицирования, остановимся подробнее на работах, посвященных художественно-образным и структурно-семантическим аспектам детской музыки.

Р. М. Байкиева вводит важную категорию «герой» в исследовании музыкальной поэтики пьес детского репертуара [1], продолжая дискурс, намеченный В. В. Медушевским, Е. В. Назайкинским, В. И. Немковской, О. А. Осипенко, Л. Н. Шаймухаметовой. Музыковеды стараются разделить понятия «герой» и «персонаж», определяя конкретные музыкальные признаки представленных категорий. Е. В. Назайкинский показывает категорию «музыкальный персонаж» с позиции его отражения в музыкальном языке: «персонажами инструментальных произведений становятся чисто музыкальные образования – мелодия, тема, фактурный рисунок, своеобразное звучание инструмента <…>, любая собственно музыкальная фигура, которая может играть ту или иную роль на театре чистой музыки» [2, с. 224]. В. В. Медушевский и В. И. Немковская рассматривают музыкальный персонаж как характер, выраженный через интонацию [3; 4]. О. А. Осипенко углубляет эту идею, полагая, что характер музыкального персонажа влияет на манеру его поведения, походку, пластику, жестикуляцию, передающихся также при помощи музыкального интонирования [5, с. 193]. Л. Н. Шаймухаметова для обозначения «героя» и «персонажа» музыкального произведения использует понятие «семантические фигуры», позволяющее

отделить функцию той или иной фигуры от конкретного образа [6]. Р. М. Байкиева доказывает, что «в рамках одного текста герой может быть изображён тремя разными способами: 1) рассказ о герое, 2) представление в лицах, 3) авторское отношение к герою» [1, с. 22]. Предложенные инструменты и механизмы работы с музыкальным текстом направлены на уточнение семантики и структурно-смысловой организации художественного мира, моделируемого в музыкальном произведении.

Этому также существенным образом может помочь расшифровка заголовочного комплекса, включающегося в себя «…подзаголовок, эпиграф, исполнительские указания, ремарки, посвящение, примечания, дату, место, опус, оглавление, титульный лист…», о чем подробно рассказывает на примере детской музыки Е. А. Шефова [7].

«Расшифровка» смыслов детской инструментальной музыки объединяет работы И. Р. Башаровой и Д. И. Баязитовой [8; 9]. И. Р. Башарова изучает воздействие внемузыкальных и общехудожественных принципов организации текста и их влияние на музыкальные закономерности в произведении. Приоритет отдается знаку-икону, который рассматривается с позиции тона-тембра, знаков пейзажной и сюжетно-живописной интонационной лексики, знаков синтетических видов искусства: театра и кинематографа. На примере инструментальных сочинений для детей С. А. Губайдулиной автором выстраивается система знаков старинной музыки в соответствии с ее стилистическим направлением: Средневековья, барокко, классико-романтической музыки, при помощи которых разгадываются множественные ассоциации и аллюзии музыки композитора-философа.

В диссертации Д. И. Баязитовой внимание уделяется соотношению вербального и невербального в музыкальном тексте на примере исследования знаков речевой и сигнальной коммуникации, знаков-образов музыкальных инструментов и ансамблевого музицирования [9].

В разработке смысловой сферы детской музыки важными мы считаем размышления современного китайского композитора Цзинь Фучжэ, высказанными в интервью о творчестве Ким Фузай [10]. Цзинь Фучжэ[1] в философском ключе размышляет над проблемами создания детской музыки сегодня, сравнивая со-

1 *Цзинь Фучжэ – современный китайский композитор. В 60-х годах XX века закончил композиторский факультет Шанхайской консерватории. В настоящее время работает в Шанхайской художественной киностудии. Он – автор музыки к фильмам, операм и мюзиклам. Самыми популярными его произведениями являются саундтреки к мультфильмам «Нэчжа Хай», «Три монаха», «Снежное дитя». Подробнее: [10].*

временные образцы с детскими песнями 50-х годов XX века. Самым важным в детской музыке он считает то, что песня должна не декларировать лозунги, а будить воображение. Таковы песни прошлого века «Качаем двумя веслами» (музыка – Лю Чи, стихи – Цяо Юй), «Я люблю Пекинскую площадь Тяньаньмэнь» (музыка – Цзинь Юэлин, стихи – Цзинь Голин), «Пенни» (текст и музыка – Пань Чжэньшэн). Кроме того, важным, по словам Цзинь Фучжэ в создании детской музыки является профессиональная подготовка композитора. Во второй половине XX века в Китае сложилась целая когорта композиторов, занимающаяся только детской музыкой. Сочетание качеств, пробуждающих детское воображение и профессионализм – это именно то, что «… может сформировать индивидуальность автора, что является серьезной проблемой в настоящее время, поскольку, например, создание большинства мультфильмов находится в режиме конвейера, которому неизбежно не хватает художественности», – считает Цзинь Фучжэ [10].

Ким Фузай также говорил об этом. Он упоминал о том, что создание саундтрека к мультфильму подчинено утилитарным задачам, как часть всеобъемлющего искусства, но в то же время композитор может использовать свое воображение, чтобы найти пространство в «раковине улитки». «Это воображение можно выразить самыми разными образами и способами, и в процессе исполнения найти тот, который максимально будет соответствовать психологии аудитории» [там же].

Проблему соответствия содержания современных детских песен детской психологии поднимает в своей статье Цзюньшань Фаньцзин [11]. Описывая создание композитором Лю Чи детской песни «Качаем двумя веслами»», автор упоминает, что на тот момент композитор – ученик известного Мастера – Сянь Синхая был автором ряда уже популярных песен – «Моя Родина», «Сестры фруктового сада», «Героический гимн». Содержание песни «Качаем двумя веслами» повествует о зеленых деревьях, красных стенах и белых башнях, а также о «красных галстуках», которые закончили домашнее задание и отправились на греблю в парк. В пятидесятые годы XX века (песня была создана в 1955 году), когда экономика Китая лежала в руинах в первые дни основания Китайской Народной Республики духовные потребности социума были полны надежд на улучшение жизни в будущем. Картина, воссоздаваемая в песне была не только «…реальной картиной того времени, но и прекрасным видением создателей. После непрерывной войны и хаоса в Китае и тягот жизни людей, были необходимы детские песни с легкими мелодиями и одухотворенными текстами, которые являлись не только описанием детской жизни, но и символизировали бы процветающую эпоху со светлым будущим».

Чтобы передать счастье детей, отправляющихся на прогулку в парк, композитор поехал вместе с ними и сочинил мелодию, наблюдая за играми детей. Он тут же, попросил разучить и исполнить написанную им песню. Когда Лю Чи узнал от детей, что музыка песни не совсем соответствует тому, что они чувствовали во время прогулки, автор тут же подкорректировал ее. Доработав песню за ночь, композитор вновь представил ее на суд детской аудитории. Песня оказалась настолько хороша, что легла в основу первого детского художественного фильма «Цветы Родины», созданного в 1955 году Чанчуньской киностудией [10].

Размышляя психологических проблемах, связанных с созданием детской музыки, композитор Бао Юанькай говорит о высоте порога счастья, которое свойственно современным детям. «В пятидесятых годах развлекательная индустрия была слабо развита и, порог счастья людей был очень низок. Они легко получали эстетическое удовольствие от детских песен с веселой и непринужденной мелодией, простыми и запоминающимися словами. Взрывное развитие науки и техники… привело к значительному увеличению порога счастья. В прошлом, даже если человек не держал чашку чая и не слушал оперу в театре, а пел вместе с друзьями, он мог чувствовать себя счастливым, но теперь, в кондиционированном зале, пребывая на премьере оперы, люди скучают и уходят, чтобы смотреть варьете. Также и жизненное пространство детских песен оказывается слишком сжато в сегодняшних условиях. Вопрос бьет в самую точку недостатками новой детской песни, то есть отсутствием «истинной ци».

Приводя рассказ Лю Чи об истории создания «Качаем двумя веслами», Цзюньшань Фаньцзин подчеркивает в словах композитора аксиологический аспект творчества: «…поиск «настоящей любви и истины» ушел в прошлое, на смену ему пришел стремительной бег за быстрым успехом. Дело не только в том, что создателю не хватает духа для поиска «истины», но и в том, что ценности всего общества недостаточно «истинны»» [11].

Рассмотрим существующее положение дел в творчестве современных китайских композиторов на основе контент-анализа интернет платформы «Хоровой мир» [12]. Подготовка к созданию этой платформе началась в начале 2017 года. На первом «Китайском семинаре по созданию и продвижению новых хоровых произведений», состоявшемуся 25 апреля 2017 года, приняли участие руководители и эксперты музыкальных школ Юга Китая (провинция Гуандун), Южно-китайского педагогического университета, а также ряд известных китайских композиторов и представителей хорового сообщества. Собравшиеся обсудили, как способствовать созданию новых отечественных оригинальных хоровых произведений, а также продвигать и распространять уже существующие произведения с условием сохранения авторских прав. В качестве решения было

принято создать в Интернете «Платформу продвижения новых китайских оригинальных хоров» для эффективной реализации различных образовательных и воспитательных планов, сформулированных на семинаре, и содействия процветанию и развитию хорового движения в Китае.

На платформе представлено творчество более 30 композиторов, включая работы известных и маститых авторов – Лю Сяогэна, Жэнь Чжаобиня, Си Цимина, Сюй Синьхуа, Фан Сяоминя, Чу Ванхуа, а также сочинения начинающих композиторов – Цзинь Цзысюаня, Чжу Цзе, Ся Яньбиня, Ван Борена, Лян Цань и других. Примечательными в ряду молодых композиторов – мужчин являются композиторы – женщины: Цао Гуаньюй[2], Чжэн Иян[3], Чжан Чжанби[4], Шэ Цянь[5], Лю Лу[6].

Если анализировать темы и образы старшего поколения композиторов, то нужно отметить, что значительную часть репертуара занимает патриотическая тема и тема Родины, представленная в хорах «Любовь к республике» Жэнь Чжаобиня, «Эхо Юньнани» Лю Сяогэна, «Красная звезда» Сюй Синьхуа, поэтиче-

---

2 *Цао Гуаньюй – заведующая кафедрой композиции и дирижирования в Музыкальной школе Центрального Китайского педагогического университета. После окончания Уханьской консерватории направлена Министерством образования Китая на обучение в магистратуру по классу композиции в Академию музыки им. Гнесиных в Российскую Федерацию. В настоящее время она является приглашенным научным сотрудником в Университете Миссури-Канзас. Ее симфонические, этнические камерные и хоровые произведения исполняются в Национальном центре исполнительских искусств, Шанхайском концертном зале, Большом театре Цинтай; в США, России, Южной Африке, Южной Корее, Таиланде и Европе.*

3 *Чжэн Иян – композитор, молодой музыкант, член Ассоциации музыкантов Китая, член Ассоциации музыкантов провинции Гуандун, в 2013 году – магистрант Синхайской консерватории. Получила награду за лучшую песню на диалекте чаошань на конкурсе китайских песен 2016 года.*

4 *Чжан Чжанби – самый молодой композитор в провинции Гуандун. С 2015 года она руководит детским хором Ливанского района. В 2013 году хор был удостоен золотой медали на Олимпийском всемирном хоровом конкурсе в г. Сочи, Россия; в 2016 году хор завоевал золотую медаль на Китайском международном хоровом фестивале; в 2018 году получил золотую медаль на Международном хоровом конкурсе им. И. Брамса в Германии.*

5 *Шэ Цянь – молодой композитор, окончила Шанхайскую консерваторию (класс профессора Лю Сяогэна). Преподает музыку в Школе искусств Юньнаньского профессионально-технического колледжа связи. Является автором масштабных оркестровых произведений, сочинений камерной музыки, фортепианных произведений, академических и народных хоровых произведений в стиле этнического меньшинства Юньнани.*

6 *Лю Лу – композитор, выпускница по специальности «Композиция» Музыкальной школы Фуцзяньского педагогического университета. Музыкальные произведения публикуются с 1980 года. Автор вокальных миниатюр и хоровых произведений, получивших множество национальных наград.*

ской драме «Там, вечный Китай» и хоровой сюите «Поэзия дворца Чу» Ся Яньбиня, хоре «Мой родной город – твоя страна грез» Лю Лу.

И опытным, и юным композиторам свойственна разработка философской тематики: песни «Наш общий мир» Си Цимина; «Ты – мое доверие» Цзинь Цзысюаня, хор «Воскресный снег» Чжу Цзе, детская вокальная сюита «Мое детство» Ся Яньбиня, хоралы «Путь», «Жизнь», фортепианная сюита «Сцены детства» Ван Борена, хор «Любовь без границ» Лю Лу.

Молодым китайским композиторам – и мужчинам, и женщинам свойственно экспериментальное направление поисков новых тем и образов с разнообразными комбинациями выразительных средств. Таковы хоровая сюита «Исследователь» и хор «Звук волокна, тянущего волокно» Цзинь Цзысюаня; «Процесс II» – композиция в области хоровой и электронной музыки Чжу Цзе; детские хоры «Луна кричит вниз» и «Лунное дитя» Шэ Цянь.

Китайским композиторам свойственно искать необычные ракурсы в описании природных явлений. Таковы песни «Тонкая прыгающая луна» Лю Сяогена, «Мы входим в октябрьское солнце» Си Цимина, хор «Поток и море» Фан Сяоминя, хоры «Холодная цикадная грусть Юлиньского колокола» и «Весенние цветы, обращенные к морю» Цзинь Цзысюаня, «Осенняя коллекция Хуай» Ся Яньбиня.

Для многих китайских композиторов создание музыкального произведения сродни саморефлексии. Об этом говорят песни «Я как снежинка в небе» Жэнь Чжаобиня, хор «Китайские чувства» Чу Ванхуа, хор «Каждому поющему ангелу» Чжан Цяна, «Я верю, что мечты могут расцвести» Чан Чанга.

В целом, рассматривая современное творчество китайских композиторов на примере вокальных и хоровых произведений для детей можно выявить ряд определяющих тенденций: 1) создание произведений для детей сугубо профессиональными композиторами; 2) создание произведений для детей обусловлено практической музыкальной деятельностью многих композиторов, реализующих себя в качестве преподавателей школ искусств, дирижеров детских хоровых коллективов; 3) знание особенностей детского голоса и психологии возраста определяет наличие интересной системы образов, активизирующей ассоциативное мышление и посильных исполнительских трудностей во многих детских хоровых композициях; 4) несмотря на «утилитарный» характер композиторского творчества, подчиненного нуждам конкретного детского хорового коллектива среди множества сочинений появляется ряд интересных композиций, отмеченных экспертами жюри национальных и международных конкурсов.

Таким образом, можно сделать вывод, что пути, намеченные детскими композиторами в Китае в 50-е годы XX века: 1) профессионализация композиторской деятельности в области детской музыки; 2) поиск «истинной «ци»», а также новых тем, образов, средств выразительности, отражающих изменяющееся ми-

ровосприятие современных детей; 3) направленность композиторов на практическую работу с детьми реализуются в настоящее время эволюционно, что становится залогом появления в будущем шедевров, которые будут дороги последующим поколениям детей и взрослых.

Литература

1. *Байкиева Р. М. Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского репертуара: автореф. дис. … канд. искусствоведения / Р. М. Байкиева. – Уфа, 2010. – 23 с.*
2. *Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. – М.: Владос, 2003. – 224 с.*
3. *Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.*
4. *Немковская В. И. Персонаж как категория музыкальной поэтики: автореф. дис. … канд. искусствоведения / В. И. Немковская. – М., 1998. – 24 с.*
5. *Осипенко О. А. Претворение персонажных тем в ранних квартетах Д. Д. Шостаковича / О. А. Осипенко // Вестник Адыгейского университета. Сер. Филология и искусствоведение. – 2010. – Вып. 1. – С. 192—195.*
6. *Шаймухаметова Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики / Л. Н. Шаймухаметова // Музыкальное содержание: наука и педагогика. – Москва; Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 84-102.*
7. *Шефова Е. А. Поэтика заголовочного комплекса в пьесах детских фортепианных альбомов / Е. А. Шефова // Манускрипт. – 2021. – Том 14. – Вып. 12. – С. 2840-2844.*
8. *Башарова И. Р. Смысловая организация музыкального текста инструментальных сочинений для детей Софии Губайдулиной: автореф. дис.… канд. искусствоведения / И. Р. Башарова. – Магнитогорск, 2008. – 27 с.*
9. *Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара: автореф. дис.… канд. искусствоведения / Д. И. Баязитова. – Магнитогорск, 2008. – 22 с.*
10. *Чэнь Цзюньцзюнь. Композитор Ким Фузай: Невинность детской музыки, куда она делась? // Шанхайская газета. – 2020. 06. 02. – URL: https://www. thepaper. cn/newsDetail_ forwa rd_7666064 (Дата обращения 30.06.2023).*
11. *Цзюньшань Фаньцзин. Большинство современных детских песен были написаны в 50-х годах? Композитор Бао Юанькай: Новым детским песням не хватает «настоящей» ци. – URL: https://www.163. com/dy/article/GN5DTI3T0543L395. html (Дата обращения 30.06.2023).*
12. *Chorus World. URL: http://www. choirchina. cn/index. php? g=portal&m=page& a=index& id=13 (Дата обращения 25.06.2023)*

REFERENCES

1. *Bajkieva R. M. Geroj kak kategoriya muzykal'noj poetiki v p'esah detskogo repertuara (The hero as a category of musical poetics in the plays of the children's repertoire), avtoreferat dissertatsii, Ufa, 2010, 23 p.*
2. *Nazajkinskij E. V. Stil' i zhanr v muzyke (Style and genre in music), ucheb. posobie, Moscow, Vlados, 2003, 224 p.*
3. *Medushevskij V. V. O zakonomernostyah i sredstvah hudozhestvennogo vozdejstviya muzyki (About the patterns and means of artistic influence of music), Moscow, Muzyka, 1976, 254 p.*
4. *Nemkovskaya V. I. Personazh kak kategoriya muzykal'noj poetiki (Character as a category of musical poetics), avtoreferat dissertatsii, Moscow, 1998, 24 p.*
5. *Osipenko O. A. Vestnik Adygejskogo universiteta. Ser. Filologiya i iskusstvovedenie, 2010, Vyp. 1, Pp. 192-195.*
6. *SHajmuhametova L. N. Muzykal'noe soderzhanie: nauka i pedagogika (Musical content: science and pedagogy), Moscow, Ufa, RIC UGII, 2002. Pp. 84-102.*
7. *SHefova E. A. Manuskript, 2021, T. 14, Vyp. 12, Pp. 2840-2844.*

8. *Basharova I. R. Smyslovaya organizaciya muzykal'nogo teksta instrumental'nyh sochinenij dlya detej Sofii Gubajdulinoj (Semantic organization of the musical text of instrumental compositions for children by Sofia Gubaidulina), avtoreferat dissertatsii, Magnitogorsk, 2008, 27 p.*
9. *Bayazitova, D. I. Intonacionnaya leksika v soderzhanii proizvedenij detskogo fortepiannogo repertuara (Intonation vocabulary in the content of works of children's piano repertoire), avtoreferat dissertatsii, Magnitogorsk, 2008, 22 p.*
10. *CHen' Czyun'czyun'. SHanhajskaya gazeta, 2020.06.02. – URL: https://www. thepaper. cn/news Detail _forward_7666064*
11. *Czyun'shan' Fan'czin. Bol'shinstvo sovremennyh detskih pesen byli napisany v 50-h godah? Kompozitor Bao YUan'kaj: Novym detskim pesnyam ne hvataet «nastoyashchej» ci. – URL: https://www.163. com/dy/article/GN5DTI3T0543L395. html*
12. *Chorus World. URL: http://www. choirchina. cn/index. php? g=portal&m=page&a=index&id =13*

Цзи Мухань, Н.И. Верба

Взгляды Цзинь Телиня на китайское вокальное искусство в контексте проблемы интеграции национального и инонационального

Аннотация. В настоящей статье раскрываются основные вопросы, связанные с современным состоянием вокального искусства в Китае. Как исполнительская и композиторская сферы, вокальное искусство в XX столетии в Китае также испытало серьезное воздействие европейской музыкальной культуры, в частности, бельканто, получившего огромную популярность. Вместе с признанием творческих достижений китайских вокалистов в освоении европейских вокальных техник, современное музыкальное сообщество в Китае постепенно стало осознавать и важность сохранения национальных стилей пения, оказавшихся в ситуации конкуренции с мощной культурой бельканто. Одной из ключевых фигур в разумной интеграции национального и инонационального стал Цзинь Телинь – блестящий исполнитель и педагог, воспитавший плеяду талантливых певцов, успешно выступающих не только на китайской, на также и на мировой сцене.

Взгляды Цзинь Телиня на вокальное искусство зиждятся на акцентуации национальных стилей пения. Осознавая очевидные проблемы, связанные с нехваткой у начинающих вокалистов профессиональных представлений о дыхании, звуковедении, Цзинь Телинь обращается к принципам бельканто, буквально «ставя их на службу» национально значимым вопросам, фактически, формируя новый вокальный стиль. Ученики Цзинь Телиня прекрасно справляются с разнообразным репертуаром – как европейским, так и национальным, обретая долгую жизнь в искусстве.

Ключевые слова: Цзинь Телинь, китайская вокальная музыка, бельканто, традиционные стили китайского вокального искусства, интеграция.

Китайское вокальное искусство – важная часть традиционной китайской культуры. С одной стороны, вокальное творчество и исполнительство в Поднебесной отличаются богатыми и разнообразными формами, что обусловлено региональными особенностями. С другой, вокальное искусство в Китае в целом во всем многообразии его форм немыслимо сравнивать со сформировавшимися в Европе известными техниками пения, в том числе с бельканто, что определяется, прежде всего, особенностями фонетики китайского языка, его тональной системой, интонационным своеобразием мелодики, обусловленным пентатоникой.

Как известно, примерно с середины XIX столетия Китай постепенно интегрируется в мировое сообщество, расставаясь с обособленным статусом. Западная культура, в том числе европейская опера и бельканто оказывают воздействие на развитие китайского вокального искусства. Цзэн Чжиминь, один из представителей движения «Школьных песен» и один из первых китайских композиторов и педагогов, опубликовал в 1904 году статью «О музыкальном образовании» и предложил концепцию изучения западного опыта и интеграции его в национальный контекст [1].

Появление «школьных песен» во многом ознаменовало собой начало профессионального развития китайской музыки. За ним последовали идеологические движения «Четвертое мая», «Новая культура» и другие [2]. Благодаря привлечению иностранных специалистов и исполнителей, педагогов, обучению за рубежом китайских музыкантов и строительству музыкального образования на основе российского и западного опыта, в сфере вокальной культуры Китая широко распространилась система преподавания вокала в основном в европейском стиле бельканто. Формируется поколение певцов, являющихся своего рода «пионерами» раннего вокального музыкального образования и исполнительства в Китае: это Чжоу Сяоянь (1917–2016), Лан Юйсю (1918–2012), Чжан Цюань (1919–1992) и другие [3].

В период Войны сопротивления (1937–1945) и естественного патриотического подъема, который, в свою очередь инициировал общенациональное массовое движение, связанное с жанром именно патриотической песни, большее внимание стало уделяться национальным основам культуры в целом и вокальному искусству, в частности. В 1942 году Мао Цзэдун произнес «Речь на лите-

ратурно-художественном симпозиуме в Яньань»[1], которая оказала влияние на будущее направление развития китайской музыки. Деятели искусства обратились к фольклору: собирали, пытались осмыслить этот пласт с научной точки зрения, использовать образцы народной музыкальной культуры в профессиональном творчестве.

Уже во время Праздника Весны в 1942 году в городе Яньань получило распространение массовое движение «Опера Янгэ». Такие оперы янгэ[2], как «Братья и сестры, открывающие Пустошь» были созданы, чтобы отражать жизнь и интересы простых людей. Чтобы лучше соответствовать стилистике народной оперы Ли Бо (1918–1996)[3], одна из исполнительницей отказалась от освоенной ею техники бельканто и перешла на традиционное народное пение, что обусловило аутентичность выступления и соответствие вокальной стороны представления традициям. Композиторы и исполнители сочли такой опыт чрезвычайно важным, кроме того, принципы бельканто оказались весьма подходящими для восполнения недостатков исполнения национальной оперы янгэ. И в дальнейшем развитии китайской вокальной культуры уклон только лишь в западные школы пения «корректируется» вниманием к национальной традиции.

Представленная «Беловолосой девушкой»[4], появилась так называемая «Новая опера», раскрывающая глубокие социальные проблемы, а потому обладаю-

---

1 *На упомянутой встрече в основном говорилось о взаимоотношениях между искусством и народом, искусством и революцией. Основная мысль произнесенной Мао Цзэдуном речи заключалась в следующем. Искусство создается народом и служит народу. Художественные произведения должны отражать образ жизни народа и популяризировать культуру. Деятели искусства должны глубоко погружаться в жизнь масс, чтобы наблюдать и переживать, и использовать полученный опыт как основу для создания художественных произведений. Литература и искусство должны подчиняться революции и политике [4].*

2 *Янгэ – одна из древнейших форм танцевального искусства Китая. Изначально янгэ представляли собой трудовые песни и танцы, исполняемые во время высадки рассады риса. С течением времени янгэ обрело самостоятельный статус и сейчас является одним из самых популярных в Китае массовых танцев. Его исполняют на праздниках, по случаю тех или иных событий, янгэ также – одна из популярнейших форм досуга у пожилого населения Китая. В то же время, будучи синкретичным видом искусства, янгэ объемлет как танец, так и пение, что стало базисом для появления оперы янгэ.*

3 *Ли Бо – певица-сопрано, поступила на драматический факультет Яньаньской академии искусств Лусюнь в 1941 год. Училась бельканто у Е Фэна [5].*

4 *Название этой оперы в переводе имеет множество вариантов: «Девушка с белыми волосами», «Девушка с седыми волосами» и т.д.*

щая величием и выраженным национальным стилем[5]. Для того, чтобы соответствовать музыкальному стилю и лучше передать характер персонажей пьесы, группа певцов, среди которых была известная исполнительница Ван Кунь (1925–2014)[6] отказалась от тотального применения лишь навыков пения бельканто, чтобы избежать некоторых проблем в преподнесении национальной оперы, таких, как нечеткая артикуляция и неестественное звукоизвлечение при пении.

При использовании грудобрюшного дыхания, составляющего один из столпов бельканто, с одной стороны, и, с другой, – углубленном изучении традиций регионального народного пения Китая, сформировалась так называемая манера пения «Сигэ», адекватная художественным задачам китайской оперы. Важнейшей особенностью этой манеры пения является то, что она показывает естественность пения народных песен Китая и прелесть национальной оперы, соответствующей традиционной китайской эстетике. И, вместе с тем, на тот момент очевидными уже стали такие проблемы китайского вокального искусства, как пронзительный, жесткий звук и «зажатое» горло [8].

С появлением «Новой оперы» в мировоззрении вокальных педагогов и исполнителей постепенно стал укореняться принцип, согласно которому все аспекты в опере должны гармонично и гибко сочетаться. Иными словами, интеграция западного должна осуществляться с бережным сохранением национального. Это привело к кристаллизации в Новом Китае идеологии «пусть расцветают сто цветов»[7]. Бельканто и традиционное китайское пение стали профессионально преподаваться как дисциплины в учебных программах профессиональных колледжей и университетов наравне, а также в сценических представлениях.

Этот тесный контакт, с одной стороны, получил одобрение слушательской аудитории, с другой, – вызвал дальнейшее обострение конфликтов в профессиональной среде. Таким образом, «борьба между традицией и Западом»

---

5 Концепция «Новой оперы» была впервые введена в 1930-х годах Ван Бошэном, директором театра провинции Шаньдун. Это новая форма оперы, сочетающая региональное пение с драматическим представлением. Новая опера периода Яньань сочетала западную оперные принципы с народной традицией Китая, уделяя особое внимание выражению коренных национальных художественных стилей [6].

6 Ван Кунь – китайское сопрано, училась в Институте искусств Лу Сюня в Яньане в 1944 году, а после основания КНР обучалась у советского специалиста Медведева и китайской певицы Линь Цзюньцин [7].

7 Весной 1956 года на расширенном заседании Политбюро ЦК Коммунистической партии Китая Мао Цзэдун официально предложил новые принципы научной и культурной работы. В их основе лежит мысль о том, что различные формы и стили в искусстве могут свободно развиваться, а различные школы мысли в науке могут свободно спорить [9].

(НБСуЦ®Хщ) стала национальной проблемой. Основной спор вращался вокруг двух точек зрения. Согласно первой, важно поддерживать только национальные формы пения и отвергать итальянское бельканто, поскольку это – «поклонение иностранцам», «отсутствие артикуляции», и «тремолирующий голос». Согласно второй, наличие научной основы в бельканто очевидно, в то время как традиционные формы пения не имеют такой методологической базы, поскольку передавались из уст в уста, а не преподавались профессионально; отсутствие систематических и бережных занятий на дыхании может привести непоправимый вред голосовому аппарату, следовательно, необходимо перенимать итальянский опыт для поддержки национальной традиции.

В ответ на эту проблему в 1950 году в журнале «Народная музыка» были собраны, систематизированы и опубликованы материалы дискуссии о пении того времени [10]. На основе этой дискуссий удалось обобщить содержание, укрупнить проблемы интеграции регионально-национального и западного, осознать методологические вопросы и раскрыть эстетические категории вокального искусства Китая [11].

С этого времени закладывается, формируется и развивается парадигма китайского вокального искусства, подразумевающая как педагогические, так и исполнительские аспекты. Согласно ей, новые методы обучения пения должны не отвергать, а коррелировать с уже имеющимися; вокальная методология не должна ограничиваться традицией народного пения, но также включать манеру пения революционных массовых песен, песен янгэ и «Новой оперы».

Впитывая опыт Европы и России в вокальной исполнительской и педагогической сферах, при постоянном обогащении извне и бережном отношении к собственному наследию, можно создавать и развивать китайскую вокальную школу во всем многообразии стилей [12]. Интеграция бельканто и народной традиции стала той плодотворной почвой, на которой расцвела вокальная культура современного Китая. Важно и то, что такой симбиоз национального и инонационального становится базой для рождения новых исполнительских стилей в вокальном искусстве.

Процесс развития национальной вокальной школы невозможно представить без вклада Цзинь Телиня – выдающегося представителя вокальной культуры Китая, воспитавшего плеяду талантливых исполнителей, способных интегрироваться как в мировой контекст, так и поддерживать национальные формы певческого искусства.

Результатом более, чем полувекового преподавания Цзинь Телиня становится создание вокальной школы, основанной на соединении опыта бельканто с китайской спецификой, унаследовавшей превосходные традиции национальной музыки. Цзинь Телинь опубликовал целый ряд работ, среди которых самыми

важными являются «Методика преподавания вокала Цзинь Телинь» [13], «Сборник для обучения вокалу Цзинь Телиня» [14], «Запись интервью с преподавателем вокала Цзинь Телинь» [15], «Исследование и инновации китайской вокальной музыки: Сборник статей Цзинь Телиня с опытом преподавания более 50 лет» [16], и обучающие видеодиски «Цзинь Телинь преподает вокал» [17], имеющие не только педагогическое, но – шире – искусствоведческое значение, поскольку раскрываемые в них проблемы касаются сферы исполнительского стиля.

Студенты, воспитанные в классе Цзинь Телиня, стали элитой в исполнительской области, завоевали награды на национальных и международных вокальных конкурсах [18].

Отношение Цзинь Телиня к своему делу можно, без преувеличения, назвать философией. Известно, что этимологически философия означает «любовь к мудрости». Именно этот постулат исповедует в своей деятельности Цзинь Телинь, именно мудрость, гармония, баланс являются столпами его профессионального мировоззрения, примирившего на одной территории инонациональное и национальное, поставив первое на службу последнему.

В системе взглядов Цзинь Телиня можно увидеть национальную основу его идей, аккумулирующих, вместе с тем, инонациональные достижения. Во-первых, это идея о «четырех характерных принципах» исполнения национальной вокальной музыки, которую Цзинь Телинь впервые предложил для осмысления широкому музыкальному сообществу в 1986 году. Идея подразумевает следующие «столпы» вокального исполнительства: опора на апробированные стили пения, национальная ориентированность, художественная красота, современность [13, с. 44–59]. В частности, Цзинь Телинь подчеркивал необходимость должным образом урегулировать «отношения» между научными основами пения, пришедшими в Китай с Запада, и национальным своеобразием вокального искусства в стране.

Принцип опоры на апробированные стили пения Цзинь Телинь понимал как следование прошедшим проверку практикой законам вокального искусства, научный анализ бельканто, усвоение его сути для рационального использования и адаптации к национальным формам пения. Цзинь Телинь уверен, что освоение основных принципов бельканто, в особенности, дыхания, может помочь и в исполнении как романсов, итальянской оперы, так и вокального наследия различных этнических групп и регионов Китая, что чрезвычайно актуально для современной культуры Китая.

Национальная ориентированность означает, что современное китайское вокальное искусство должно бережно относиться к традиционной культурной почве. По мнению Цзинь Телиня, национальная характерность должна быть отраже-

на во всех аспектах пеня и преподавания: звуке, эмоциональном выражении, артикуляции, что будет залогом жизнеспособности китайской вокальной музыки. Китайская вокальная музыка должна обладать характеристиками художественной красоты и отражать эстетические ценности китайского народа. В то же время, развитие вокального искусства должно идти в ногу со временем, обеспечивая постоянное поступление «свежей крови» для дальнейшего развития.

Во-вторых, в вокально-исполнительской деятельности Цзинь Телинь предложил «стандарт» из семи столпов: голос, эмоции, артикуляция, стиль, артистичность, совершенствование и имидж [13, с. 69–158].

«Голос» подразумевает, что учащиеся должны овладеть апробированными методами пения и необходимыми вокальными навыками, найти свой тембр, освоить принципы национальной вокальной музыки, соотнести язык и стиль исполнения. Чтобы улучшить качество голоса китайских вокалистов, Цзинь Телинь позаимствовал для обучения некоторые принципы бельканто. С точки зрения тембра им было предложено понятие «смешанного звука» [13, с. 70–71]. Так, в бельканто голос ровный, тембр мягкий, но он плохо соответствует стилистике национальных китайских произведений, в то время как местные формы пения Китая подразумевают, в основном, использование своего настоящего, «непоставленного» в дыхательном смысле голоса, соответствующего национальной эстетике. Проблема, осознаваемая многими педагогами и вокалистами, заключается в том, что пение без должной опоры на дыхание обусловливает форсированный звук и большую нагрузку на связки. Принципы дыхания, заимствованные из бельканто, могли бы решить эту проблему. Так, предложенный Цзинь Телинем «смешанный звук» обладает не только сильной и яркой окраской настоящего голоса, но и подразумевает дыхательную практику бельканто.

Дыхательные упражнения требуют использования глубокого брюшного дыхания, как в бельканто – свободного дыхания животом, благодаря чему достигается глубина и сила воздушного столба. Чтобы гармонично соединить голос и грудобрюшное дыхание, Цзинь Телинь обосновал принцип «канала У». Он подразумевает, что пение следует за произношением гласной «У», на основе которой удобно установить стабильный и плавный канал произношения. Необходимо петь по этому каналу для того, чтобы сделать звук глубоким – не только горловым, как принято в китайской певческой традиции.

Цзинь Телинь также обобщил представления о «точке опоры», что помогает исполнителям с помощью метафор найти необходимый баланс в пении. Так, воображаемая точка опоры может быть разделена на «большую» (размер чаши – это живот, диафрагма)», «среднюю» (размер мячика для настольного тенниса) и «маленькую» (размер пера шариковой ручки). Ее также можно дифференцировать в зависимости от положения в певческом канале, или в зависимости от ис-

пользуемой силы. Точка опоры может разделяться на «виртуальную» (легкая опора и легкий голос с воздушным придыханием) и «настоящую» (крепкая опора, звучит более реальный, насыщенный голос) [8].

Цзинь Телинь часто прибегал к метафоре «большая дорога, маленькая машина» для того, чтобы сформировать представление об отношениях между «каналом» и «точкой опоры» в пении. Неважно – какая «машина», но на ней надо ездить по дороге. После того как «дорога отремонтирована и выровнена», то по ней может ездить машина любой марки. Понятие «канала» опирается на теорию резонансной полости бельканто, а понятие «точки опоры» наследует и развивает традиции китайского пения. Важность и того, и другого для успешного овладения вокальным искусством очевидна [20].

«Эмоции» подразумевают соответствие художественному образу. Помимо владения голосом, певец должен понимать чувственные оттенки музыкального произведения, их значение, учиться передавать нужную эмоцию звуком, динамикой, агогикой и другими средствами выразительности. Эмоции —душа и конечная цель пения. Только уловив стилевые особенности произведения, адекватно интерпретировав его, можно безукоризненно точно выразить эмоции. Физическая свобода движений при сохранении качества пения – внешнее выражение внутренних эмоций; внешний вид певца и его манера также должны соответствовать стилю вокального опуса, выражать его истинные эмоции [13, с. 113].

«Артикуляция» – слово, известное любому музыканту. Из-за различий в языке и диалектах певческие жанры разных стран (или регионов в одной стране) демонстрируют разные стили. Артикуляция чрезвычайно важна для акцентуации национального характера китайской вокальной музыки. Конкретно это проявляется в различном произнесении начала, середины и конца произношения китайских иероглифов (инициалов и финалей), изменении диалектного произношения, тона слова (четыре тона в китайском языке) и т. д. [21]. В трудах Цзинь Телиня со всей очевидностью показано, что требования к артикуляции в китайской вокальной музыке очень разнообразны: «какие-то места нужно полностью спеть, какие-то – сказать, что-то соединить плавно, что-то разорвать и т. д.» [13, с. 120].

«Стиль» в китайской вокальной музыке объемлет множество плохо фиксируемых словами, но четко ощущаемых профессиональными певцами черт.

8 В исполнении Ли Гуи «Любовь к родному городу» можно почувствовать применение как виртуальной, так и реальной точки опоры [19].

Стиль исходит из самой сути вокального искусства и, одновременно, регламентирует его, аккумулируя эстетические особенности китайской традиционной культуры. В пении необходимо опираться на соответствующий тембр, эмоции, артикуляцию и специальные певческие навыки, такие, например, как «жунь цян» (ИуЗ»)[9], часто используемые в народной музыке для усиления национальной специфики.

«Артистичность» подразумевает, что певец должен передать слушателям содержание и эмоции произведения с помощью жестов, выражения глаз, мимики, «языка» тела в целом, соответствуя при этом шарму традиционной китайской культуры. Цзинь Телинь придает большое значение гармонии визуального образа и собственно певческого искусства, считая, что они усиливают друг друга и делают художественный образ, в целом, ярче.

«Совершенствование», по мнению Цзинь Телиня, подразумевает, что профессиональный певец должен обладать не только отличными певческими навыками, но также иметь развитый вкус и кругозор. Этот постулат, как свидетельствовал Цзинь Телинь, достался ему «по наследству» от его учителя Шэнь Сяна. В свою очередь, сам Шэнь Сян сформулировал их, исходя из таких традиционных для китайской культуры принципов, как «прежде чем действовать, стань мужчиной» и «искусство – для добродетельных». Хорошее воспитание, профессионализм, обширные знания в области литературы, истории, искусства, музыки – залог долгого и успешного творческого пути.

«Имидж» – понятие, связанное с стратегией ведения певцом своей карьеры. С одной стороны, имидж тесно сопряжен с артистизмом и включает такие категории, как способы преподнесения художественного образа, темперамент артиста, его манера держаться на сцене. Певцы должны быть очень внимательны к своей мимике, оценке себя со стороны, оттачивая и совершенствуя мастерство сценического поведения.

В числе учеников Цзинь Телиня – певцы, составляющие вокальную элиту Китая. Это Пэн Лиюань (1962), одна из первых в Китае получившая степень магистра вокального искусства; Сун Цзуин (1966), выступавшая в Сиднейском оперном театре и зале Wiener Musikverein; Дай Юйцян (1963), которого после Цзинь Телиня всемирно известный тенор Паваротти принял в ученики; У Бися (1975), доказавшая жизнеспособность системы взглядов Цзинь Телиня, объ-

9 Жунь цян: набор уникальных приемов украшения (может быть как импровизированного, так и регламентированного) певческих мелодий (распевы, мелизмы), сформировавшихся в ходе многолетнего развития китайского национального вокального [22].

емлющую возможность петь как народную вокальную музыку (аранжировки народных песен, фрагменты национальной китайской оперы), так и итальянский оперный репертуар, подразумевающий бельканто, и многие другие.

Резюмируя, подчеркнем, что система взглядов на китайское вокальное искусство Цзинь Телиня основана как на универсальных для певца принципах, так и на учете национальной специфики. Цзинь Телинь исходит из особенностей музыкальной культуры собственного народа, опирается на принципы бельканто. Цзинь Телинь рассматривает бельканто не как замену национального: он отмечает необходимость разумной интеграции, в которой бельканто не вытесняет веками сформировавшиеся традиции, но становится на службу им. По мнению Цзинь Телиня, слепое поклонение и восхищение бельканто, долгое время имевшее место в китайской вокальной культуре, должно смениться разумным использованием его принципов с целью развития и совершенствования собственного вокального искусства [14, с. 203].

Литература

1. *Го На. Исследование принципов и опыта Цзэн Чжиминь в области музыкального образования: диссертация на соискание степени магистра. – Цюйфу: Нормальный университет Цюйфу, 2013. – 73 с.*
2. *Лю Цзайшэн. Краткое введение в историю современной китайской музыки. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2009. – 569 с.*
3. *Сунь Юэмэй, Фан Сяофэн. История развития китайского вокального искусства. – Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского университета, 2011. – 303 с.*
4. *Речь на литературно-художественном симпозиуме в Яньань [Электронный ресурс]. – URL: https://sa93g4. smartapps. baidu. com/pages/squestion/squestion? qid= 195543 37709871 232 28&rid=4015495571&_swebfr=1&_s webFrom Host=vivobro wser&bdswa nkey=viv obrow ser%3A%2F%2 Fswan%2Feot71qyZ0ino8W34o3XG6aQ9Y dAn4R1m %2Fpages% 2F sque stion%2 Fsquestio n%3Fqid%3D19554337 70987123228%26rid%3D4 0154955 71% 26eid% 3D31 305 (Дата обращения 27.07.2023).*
5. *Ли Бо. [Электронный ресурс]. – URL: https://vhsagj. smartapps. baidu. com/p ages/le mma/lem ma? lem maTitle=%E6%9D%8E% E6%B3%A2&lemmaId=1371443&_from=bot tomBar Sha re&_swebfr=1&_swebFromHo st=vivo browser&_bdswa nkey=viv obrows er%3A %2F%2 Fswan%2FAZ Qtr4jkpf90T3X9QMWVLF1bkeV4LXxD%2 Fpages%2Flemma%2Flemma%3Fle mm a Title %3D%25E6%259D%258E %25E6% 25B3%25A 2%26lemmaI d%3D137 1443% 26fromM odule%3Dlemma_sense-layer%26from%3Dbaikeswan (Дата обращения 27.07.2023).*
6. *Ю Ланьин, Ли Пейчао. Об интеграции художественных инноваций и коммуникации в новой опере периода Яньань // Социальные науки Хунань. – 2023. – № 3. – С. 160–165.*
7. *Ван Кунь [Электронный ресурс]. – https://baike. baidu. com/reference/2 1492 /bf89W 3z1 1fno55 vClVo04Oy3 sTCKa-dHAm6PDSBpVuqMLgnWaAZ5m3E qnjnOID2PovWiqeEMvSQGbHk Dr Ov iatF JwUYbO7-OmWDNGk7FkhPfjQJ6oi1d5IfaJ9csHehJk8Q.*
8. *Го Цзяньминь. Китайское оперное исполнительское искусство в 1920–1960-х годах // Музыкальные исследования. – Далянь. Музыкальный факультет, Ляонинский нормальный университет. – 2002. – № 1. – С. 77–84.*
9. *Пусть расцветают сто цветов [Электронный ресурс]. – URL: https://baike. baidu. com/it em/ %E5% 8F%8C%E7%99%BE%E6%96%B9%E9%92%88/96646 (Дата обращения 27.07.2023).*
10. *Тан Сюэгэн, Чжэн Шоуян, Шэн Лихун, Вэнь Янь. Выдержки из выступления на симпозиуме по теме «Метод пения» // Народная музыка. – 1950. – № 4. – С. 15–17.*

11. *Ху Ваньли. От внешнего к внутреннему: глубокие размышления о феномене борьбы «между традицией и Западом» в истории развития китайской национальной вокальной музыки // Юфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории). – 2018. – № 36 (04). – С. 89–94.*
12. *Тан Сюэгэн. Краткое изложение первой беседы на тему «Метод пения» // Народная музыка. – 1950. – № 4. – С. 8–62.*
13. *Цзинь Телинь. Методика преподавания вокала Цзинь Телиня. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2013. – 196 с.*
14. *Цзинь Телинь. Сборник для обучения вокалу Цзинь Телиня. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2008. – 203 с.*
15. *Цзинь Телинь. Запись интервью с преподавателем вокала Цзинь Телинь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2011. – 119 с.*
16. *Цзинь Телинь. Исследование и инновации китайской вокальной музыки: Сборник статей Цзинь Телинь с опытом преподавания более 50 лет / Собрано Цзоу Айшу и Хао Данданом. – Пекин: Издательство Китайского университета Жэньминь, 2015. – 360 с.*
17. *Цзинь Телинь. преподает вокал. – Гуанчжоу: Видеокомпания Новая Эра в Гуанчжоу.*
18. *Цзинь Телинь. [Электронный ресурс]. – URL: https://baike. baidu. hk/ite m/%E9 %87%9 1%E9%90%B5%E9%9C%96/816268 (Дата обращения 27.07.2023).*
19. *Ли Гуи. Любовь к родному городу [Электронный ресурс]. – URL: https://youtu. be/0V 2D6 HgQc_M (Дата обращения 27.07.2023).*
20. *Дай Цзяжун. Интеграция принципов бельканто в систему вокального обучения Цзинь Телиня // Drama House; Базовый колледж Школы программного обеспечения Хуажуань, Университет Гуанчжоу. – 2017. – № 6. – С. 56–59.*
21. *Лю Жунхуэй. Вокальная артикуляция китайского языка // Китайская музыка (Китайская Консерватория). – 2007. – № 1. – С. 159–164.*
22. *Жунь цян // Baiven Zhongwen [Электронный ресурс]. – URL: http://www. baiven. com /baike /224/285282. html? ivk_sa=1024320u (Дата обращения 27.07.2023).*

REFERENCES

1. *Go Na. Issledovanie printsipov i opyta Tszehn Chzhimin' v oblasti mu-zykal'nogo obrazovaniya: dissertatsiya na soiskanie stepeni magistra (A study of the principles and experience of Jiang Zhimin in the field of music education: a dissertation for a master's degree), Tsyuifu, Normal'nyi universitet Tsyuifu, 201, 73 p.*
2. *Lyu Tszaishehn. Kratkoe vvedenie v istoriyu sovremennoi kitaiskoi muzyki (A brief Introduction to the History of Modern Chinese music), Pekin, Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2009, 569 p.*
3. *Sun' Yuemehi, Fan Syaofehn. Istoriya razvitiya kitaiskogo vokal'nogo iskusstva (History of the development of Chinese vocal art), Khanchzhou, Izdatel'stvo Chzhehtszyanskogo universiteta, 2011, 303 p.*
4. *Rech' na literaturno-khudozhestvennom simpoziume v Yan'an', https://sa93g4. smartapps. baidu. com/pages/squestion/squestion? qid=195543377098712322 8&rid= 40154 95571& sw ebfr =1 & swebFromHost=vivobrowser&bds wankey=vivobrows-er%3A%2F%2Fswan%2 %2 Fp ages%2Fsquestion%2Fsquestion%3Fqid %3D19 55433770 987123228 % 26rid%3D40 15495571 %26eid%3D31305*
5. *Li Bo, https://vhsagj. smartapps. baidu. com/pages/lemma/lemma? lemm aTitle= %E6 %9 D%8E%E6 %B3 %A2&lemmaId=1371443& from=botto mBarShare& swebfr=1 & sweb FromHo st=vivobrowser&bdswankey=vivobro wser%3A%2F%2Fswan%2FAZQtr4jkpf90T 3X 9Q MW VLF1bkeV4LXx D%2Fpages%2Flemm a%2Flemma%3FlemmaTitle%3D% 25E6 %259 D%258E%25E 6 %25B3 %25A2 % 26lemmaId%3D1371443 %26fromModu le%3Dlemma sense-layer%26from%3Dbaikeswan*
6. *YU Lan'in, Li Peichao. Sotsial'nye nauki Khunan', 2023, No. 3, pp. 160–165.*
7. *Van Kun', https://baike. baidu. com/reference/2 1492/bf89W3z11fno55vClVo04Oy3 sTCKa-d HAm6PDS BpVuqMLgnWaAZ5m3E qnjnOID2PovWiqeEMvSQGbHk DrOviatFJw UYbO7-OmW DN Gk 7FkhPf jQJ6oi1d5lfaJ9csHehJk8Q*
8. *Go Tszyan'min'. Muzykal'nye issledovaniya: Dalyan', Muzykal'nyi fakul'tet, Lyaoninskii normal'nyi universitet, 2002, No. 1, pp. 77–84.*

9. *Pust' rastsvetayut sto tsvetov, https://baike. baidu. com/ite m/%E5 % 8F%8C%E 7 %99 %B E%E6 %96 %B9 %E9 %92 %88/96646*
10. *Tan Syuehgehn, Chzhehn Shouyan, Shehn Likhun, Vehn' Yan'. Narodnaya muzyka, 1950, No. 4, pp. 15–17.*
11. *Khu Van'li, Yuefu Sin'shehn. Zhurnal Shehn'yanskoi konservatorii, 2018, No. 36 (04), pp. 89–94.*
12. *Tan Syuehgehn. Narodnaya muzyka, 1950, No. 4, pp. 8–62.*
13. *Tszin' Telin'. Metodika prepodavaniya vokala Tszin' Telinya (Jin Telin Vocal Teaching Methodology), Pekin, Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2013, 196 p.*
14. *Tszin' Telin'. Sbornik dlya obucheniya vokalu Tszin' Telinya (A collection for teaching Jin Telin's vocals), Pekin, Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2008, 203 p.*
15. *Tszin' Telin'. Zapis' interv'yu s prepodavatelem vokala Tszin' Telin' (Recording an interview with vocal teacher Jin Telin), Pekin, Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2011, 119 p.*
16. *Tszin' Telin' Issledovanie i innovatsii kitaiskoi vokal'noi muzy-ki: Sbornik statei Tszin' Telin' s opytom prepodavaniya bolee 50 let (Research and Innovation of Chinese Vocal Music: A collection of articles by Jin Telin with more than 50 years of teaching experience), Pekin, Izdatel'stvo Kitaiskogo universiteta Zhehn'min', 2015, 360 p.*
17. *Tszin' Telin' prepodaet vocal (Jin Telin teaches vocals), Guanchzhou, Videokompaniya Novaya Ehra v Guanchzhou.*
18. *Tszin' Telin', https://baike. baidu. hk/ite m/%E9 %87 %9 1 %E9 %90 %B5 %E9 % 9C%96/81 6268*
19. *Li Gui. Lyubov' k rodnomu gorodu, https://youtu. be/0V2D6HgQc_M*
20. *Dai Tszyazhun. Drama House, Bazovyi kolledzh Shkoly programmnogo obespecheniya Khuazhuan', Universitet Guanchzhou, 2017, No. 6, pp. 56–59.*
21. *Lyu Zhunkhuehi. Kitaiskaya muzyka, Kitaiskaya Konservatoriya, 2007, No. 1, pp. 159–164.*
22. *Zhun' tsyan, http://www. baiven. com/baike/224/285282. html? ivk_sa=1024320u*

Л.В. Малацай

Военные тайны дирижёрского искусства: по материалам интервью с Г. К. Саченюком

Аннотация: Дирижёрское искусство, не смотря на его давнее возникновение, продолжает развиваться. Появляются всё новые дирижёры – мастера своего дела. Выступления коллективов, олицетворяющих отдельные направления отечественной музыкальной культуры и искусства, под их руководством собирают многотысячные концертные залы как в России, так и за её пределами. У дирижёрского пульта Академического ансамбля песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова за без пяти лет вековую историю стояли легендарные личности, имевшие свои секреты управления коллективом.

Публикация составлена на основе интервью с действующим начальником Ансамбля – Г. К. Саченюком, цель которого заключалась в выяснении особенностей работы дирижёра с профессиональным военно-творческим коллективом талантливых музыкантов – артистов хора и оркестра, солистов, а также артистов балетной группы. В статье приоткрывается завеса тайн дирижерского управления, раскрываются секреты мастерства, следование традициям, заложенным основателями коллектива. Нам не однажды выпадала возможность присутствовать на концертах Ансамбля. На основе анализа практической деятельности коллектива были составлены вопросы касательно искусства дирижёрского управления, техники дирижирования, сущности профессии дирижёра, взаимодействия с исполнителями в репетиционном процессе и на концертах, специфики выступления в разных акустических условиях.

Обобщающие итоги исследования будут полезны как для начинающих дирижёров, так и для состоявшихся музыкантов, имеющих солидный опыт работы с творческими коллективами.

Ключевые слова: дирижер, дирижерское искусство, Академический ансамбль песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова, Г. К. Саченюк.

В настоящее время главным военно-творческим коллективом России является Академический ансамбль песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова, по праву носит почетные звания «Национального достояния России» и «Поющего оружия». В последние годы его начальником и художественным руководителем является Заслуженный артист России полковник Геннадий Ксенафонтович Саченюк, в практической деятельности которого накоплен эксклюзивный опыт работы.

По согласованию с Департаментом культуры Министерства обороны РФ 22 апреля 2023 г. состоялось беседа, в ходе которой Г. К. Саченюк ответил на вопросы касательно дирижёрского управления, приёмов организации творческой деятельности в процессе репетиций и в концертном исполнительстве.

Искусство дирижирования с давних лет привлекало исследователей и педагогов к раскрытию секретов управления музыкальными коллективами. В отечественной учебно-методической литературе основополагающими трудами, опубликованными в 1967 году и раскрывающими проблемы дирижёрской техники, являются работы И. А. Мусина [1] и С. А. Казачкова [2][1]. Позже они переиздавались, и появились труды Л. М. Андреевой [5], Г. Л. Ержемского [3], А. С. Сивизьянова [4], раскрывающие частные вопросы дирижёрского искусства. В XXI веке в педагогической практике используются материалы публикаций Л. П. Зиновьевой [6], Н. Б. Буяновой [7], А. В. Савадеровой [8], Б. Ф. Смирнова [9–12], Н. А. Соболевой [13] и других.

В статье впервые на основе анализа концертной деятельности и материалов интервью с действующим дирижером Ансамбля им. А. В. Александрова рассматриваются вопросы дирижерского управления, обозначаются ориентиры работы для начинающих дирижёров, даются практические советы. При подготовке публикации использовался методологический комплекс, позволяющий достигнуть концептуальности научных изысканий, в него вошли метод наблюдения и системного анализа практической работы дирижера в концертной деятельности, вербально-коммуникативный метод интервью, а также метод сопоставле-

1 *Учебно-методические труды, содержащие указания по управлению хором появились раньше. Среди основных отметим «Хор и управление им» (1940) П. Г. Чеснокова, «Очерки по технике дирижирования хором» (1948) К. Б. Птицы, «О дирижировании хором» (1961) К. А. Ольхова и другие.*

ния современных интерпретаторских исполнительских концепций произведений с концепциями предыдущих дирижёров коллектива.

Итак, Г. К. Саченюк закончил военно-дирижёрский факультет при Московской консерватории им. П. И. Чайковского – единственное военное учебное заведение, которое находится при гражданском высшем учебном заведении. Одним из инициаторов создания этого факультета был организатор и первый дирижёр Ансамбля – А. В. Александров. Профессорско-педагогический состав, который преподавал в консерватории, обучал и курсантов военно-дирижёрского факультета. Требования были идентичны как для консерваторцев, так и для курсантов, но при этом последние получали специфические навыки управления военно-духовым оркестром.

По словам Г. К. Саченюка, в годы обучения каждые 2 недели был отчетный академический концерт, курсанты исполняли от 6-ти до 8-ми новых произведений. Традиционно все обучающиеся составляли духовой оркестр. Наблюдая за работой разных педагогов, с разными курсантами, с разными программами формировался багаж практического освоения произведений. Самостоятельно анализируя работу соучеников, каждый мог взять на вооружение какой-то приём, элемент мануальной техники, логику выстраивания целостной формы произведения.

После окончания факультета Геннадию Ксенафонтовичу поступило предложение пойти работать в Ансамбль им. А. В. Александрова, сначала на административную должность. Однако перспективы работы, включенности в творческий процесс главного военно-музыкального коллектива страны не оставляли выбора. Далее изложим материалы интервью, раскрывающие не теряющие актуальности вопросы военно-дирижерского искусства.

Вопрос: Дирижёр – это профессия или призвание?

Ответ: Дирижёр – это высокоорганизованная, всесторонне образованная личность с осмысленным багажом музыкального опыта. Дирижёр должен быть напитан музыкой, жизненным опытом. Всё, что воспитывает, обучает, наполняет человека (фильмы, спектакли, тренировки, книги, записи) – должно быть воспринято профессиональным дирижёром.

Дирижирование – это не просто умение красиво работать руками перед оркестром. Техника и собственные физические ощущения важны, потому что это инструмент, при помощи которого дирижёр доносит свой замысел до исполнителей. Передать свои требования, творческие устремления, фразировку, нюансировку, выразить своё видение партитуры при помощи жестов, мимики, движений корпуса – процесс сложный и не всем подвластный. Для дирижёра важна внутренняя работа профессионального музыканта – разносторонне развитой и целеустремленной личности.

Когда в коллективе с дирижёром работают профессионалы, бывает, что дирижёр может довериться чувству, эмоциям, мастерству солиста коллектива. Например, дирижёр во время репетиции обращается к солисту с заданием: «В Вашем сольном проведении пусть прозвучит светлая грусть», – и далее он сам, как талантливый, опытный, зрелый музыкант исполнит указанный фрагмент со свойственной ему музыкальностью. Прослушав несколько версий исполнения произведения, солист должен понять, как лучше исполнять его, чтобы встроиться в общий контекст партитуры. В этом проявляется внимание дирижёра к исполнительской интерпретации солистов. Редко, но бывает, что дирижёр оспаривает исполнительскую интерпретацию артиста, тогда в словесной беседе дирижёр объясняет своё «слышание» фрагмента, далее вносятся исправления, изменения, редактируется трактовка – это всё внутренняя репетиционная работа.

Вопрос: В Ансамбле им. А. В. Александрова с 2000-го года Вы прошли путь до начальника ансамбля. Как удаётся совмещать столь различные направления деятельности?

Ответ: С 2000 года я начал работать в качестве заместителя начальника ансамбля. Сначала это были все организаторские виды деятельности – гастрольные поездки, обеспечение коллектива (инструменты, костюмы). Плюс к этому служба войск, решение бытовых вопросов – всё ложилось на плечи заместителя начальника Ансамбля.

Мы слаженно работали с творческим составом и руководством. Когда я пришёл в Ансамбль, художественным руководителем был Заслуженный артист России – В. А. Фёдоров. Побывать у него на репетициях, самому поучаствовать в репетиционном процессе, пообщаться с таким художником – было большим счастьем и удачей. Постепенно В. А. Коробко доверял отдельные произведения – выйти на сцену, поработать с оркестром, помочь в репетиционном процессе. Степень доверия усиливалась, и я мог самостоятельно работать с произведениями программы. Сначала это было 2–3 произведения в концерте, дальше – больше. Поэтому занимался параллельно административной и творческой деятельностью.

В настоящее время мне удается совмещать должность начальника и художественного руководителя в одном лице. Отец и сын Александровы совмещали эти должности, они для меня являются несокрушимым примером. В соответствии с духом времени вносятся изменения в законодательство. Согласно современным требованиям, предъявляемым к военно-музыкальному делу, двигаемся вперед, в ногу со временем.

Вопрос: Что Вы вкладываете в понятие «Дирижёрское искусство»?

Ответ: Дирижёрское искусство – это концентрация всего, что человек впитал в себя, пока живёт и учится. Любые сферы деятельности человека влияют на дирижёрское искусство. Зная устройство двигателя внутреннего сгорания, будет легче воспринимать дирижёрское искусство, потому что там есть свои законы – такт, скорость, движение, развитие, торможение. Надо знать физику, химию и другие науки, потому что одна фраза, сказанная дирижёром, пример из жизни на ассоциативном уровне будут понятнее для исполнителя коллектива. Дирижёр образно сказал – музыканты всё поняли, приняли и исполнили.

Вопрос: Военная служба – это дисциплина, а творчество предполагает наличие определенной свободы, как совмещать эти два направления деятельности?

Ответ: Творчества без дисциплины не бывает. Ещё А. С. Пушкин связывал понятие вдохновения с умением приводить себя в рабочее состояние, то есть, дисциплинировать себя. В музыкально-исполнительском коллективе первостепенный ключевой момент – ответная реакция коллектива на показ ауфтакта не может быть верной без дисциплины. То есть, если кто-то опоздал или раньше сыграл, дальнейшее творчество не имеет смысла. Ответ на показ ауфтакта – единовременное дыхание, единовременное вступление, единовременное исполнение – это и есть та дисциплина, которая развивает творчество. За свободой творчества не должна скрываться распущенность или неорганизованность. Творчество – это то, что человек может свободно выразить, сказать посредством музыки.

Вопрос: Каким образом дирижёр управляет сбалансированностью по силе звука общего звучания партитуре и где это выверяется – на репетиции или на концерте?

Ответ: Согласно законам философии ничего одинакового в мире нет. Ещё Гераклит Эфесский говорил о том, что «дважды не войти в одну и ту же реку». Контролировать баланс необходимо всегда и отрабатывать этот навык и дирижёру, и исполнителям стоит научиться на репетициях. А в концертах обязательным для сбалансированности звучания является корректирующий жест.

Мы выступаем в разных концертных залах, на площадках с разными акустическими условиями. И качество исполнения связано не только со звукоусиливающей аппаратурой, но и с особенностями того или иного зала. Всегда в новом зале проводится акустическая репетиция, чтобы не только звукооператоры, звукорежиссеры, но и все музыканты привыкли к условиям звучания, к собственному восприятию. Иногда, музыканты, не слыша должным образом себя, начинают форсировать звук. Установка одна – опираясь на собственные ощущения, работаем, как в акустике Большого зала Московской консерватории, независимо от того, на какой площадке выступаем в данный момент. Дальше задачу решают звукорежиссеры, которые также должны знать всю партитуру произведения,

чтобы качественно в определенных фрагментах прозвучали группы духовых, ударных, народных струнных инструментов, группа баянов или хоровые партии. Я против выведения отдельных партий на пульте во время концерта. Звучание настраивается до концерта, чтобы общий баланс всего коллектива был приближен к живому звучанию, как бы звучал Ансамбль без использования звукоусиливающей аппаратуры.

Вопрос: Какими профессиональными качествами должен обладать дирижёр военного ансамбля?

Ответ: В ряду первых назову самодисциплину. Далее – знание жанра, стиля, в котором работает военный дирижёр, специфику работы военно-музыкального коллектива, который исполняет произведений военно-патриотического характера. Разнообразие репертуара предполагает наличие готовности быть разнообразным в трактовке репертуара от классического до современного.

Для дирижера также важна физическая подготовка, игровые виды спорта – футбол, волейбол, баскетбол, плавание, то есть важна командная работа. Для дирижёра важна координация движений, быстрая реакция, способствующая быстрому принятию решений. На сцене бывают непредсказуемые ситуации, а дирижёр традиционно предваряет действия коллектива, соответственно, он должен обладать даром предвидения, интуицией, чтобы правильно выйти из сложившейся ситуации. Режим, хорошее самочувствие – без этого невозможна качественная профессиональная деятельность.

Вопрос: В ряду средств дирижёрского воздействия на творческий коллектив помимо мануальной техники, насколько важны взгляд, выражение лица?

Ответ: Взглядом можно пригласить, приказать, уничтожить, поддержать музыканта. В нашем коллективе были случаи, когда подходили музыканты с просьбой: «Нам именно в этом произведении важны Ваши глаза, можете к нам почаще поворачиваться?» Глаза, как говорят, – это зеркало души, соответственно взгляд невероятно важен. Что у человека на душе, то передаётся во взгляде, а глаза передают исполнителям определённый настрой, энергетику, затем исполнители транслируют это на зрителя. Взгляд – не менее важный инструмент, чем руки, жесты, постановка корпуса. Если вспомним мастеров, которые давно работают, то они одним взглядом заставляют замирать весь зал!

Вопрос: Насколько информативен должен быть дирижёрский жест?

Ответ: Дирижёрский жест должен быть необычайно информативен, в нём должны быть заложены темп, метроритм, нюанс, характер, фразировка. Музыкант по жесту должен понять, какой твёрдости атаку желает услышать дирижёр, для этого должна быть «понятная рука». Во время репетиций провожу эксперименты, прошу сыграть так, как я именно в данный момент показываю. Например,

pianissimo мягко, pianissimo остро, forte мягко, forte жёстко, forte торжественно, forte с последующим diminuendo, forte с последующим subito piano.

Вопрос: У дирижёра две руки, вы периодически выключаете левую руку, с чем это связано?

Ответ: Когда дирижёр управляет одной рукой, он показывает, что она организовывает всех. Включение левой руки должно быть осмыслено дирижёром и обусловлено ситуацией. Например, включая левую руку, проводишь по горизонтали, добавляя при этом теплоты в звучание. Из учебного курса напомним, что правая рука традиционно выполняет функцию метронома, это механика, «математика», а левая – душа и «гуманитарий». Образно выражаясь, левая – это строгий командир, а правая – замполит, который может поговорить по душам. В итоге, музыканты должны неуклонно следовать требованиям строго командира, но с душой. Строгость, насыщенная чувственной душой, или душа, которая укладывается в строгие временные рамки.

Вопрос: Кто для Вас является эталоном дирижёрского управления среди отечественных представителей дирижёрской профессии?

Ответ: С юношеским лет эталоном в профессии, дирижёрами, которых я многократно пересматриваю и анализирую, для меня являются маэстро Е. А. Мравинский и Ю. Х. Темирканов. С последним мы работали симфонию Д. Д. Шостаковича «Бабий яр». Мравинский всю жизнь работал с одним коллективом, в котором выработалось интуитивное взаимопонимание между дирижёром и коллективом – это и есть идеальные творческие отношения. Просматривая старые записи репетиций, можно сказать, что все его требования сформулированы точно, взвешенно, не многословно, но абсолютно понятно.

Из зарубежных дирижёров импонирует Г. Караян.

Вопрос: Зависит ли звучание коллектива от смены дирижёра?

Ответ: Что касается нашего коллектива, то у нас всегда присутствует взаимозаменяемость. При необходимости, все произведения программы может продирижировать в концерте как Н. Н. Кирилов, так и Г. К. Саченюк. Мы готовим определенные произведения репертуара самостоятельно, но я выступаю, как совещательный орган, так же и сам могу поинтересоваться мнением Николая Николаевича относительно моих интерпретаций. У нас доверительные профессиональные отношения в этом плане. А коллектив должен быть приучен работать по руке дирижёра. Исполняемый материал выучивается заранее, а вот художественное оформление зависит от дирижёра, стоящего в данный момент перед коллективом.

Вопрос: С кем сложнее работать – с хором, с солистами, с балетом или с оркестром?

Ответ: У нас с балетной труппой в основном работает Н. Н. Кирилов, но я хожу на репетиции и смотрю, как аккомпанировать балету. Для балета важен темп, умение музыкантов подстроиться под движения и трюки. В ответственные моменты приходится боковым зрением контролировать особенности движений – амплитуду, темп, и стремиться создать комфортные условия. Любые выступления требуют последующей беседы с труппой или отдельным исполнителем на предмет удобства, комфортности исполнения. Опять же, всё зависит от концертных условий, какая площадка, как долго добирались к ней, успели ли хорошо разогреться, как перенесли дорогу.

Подводя некоторые итоги, можно сделать резюмирующие выводы. Итак, быть дирижёром – это значит неустанно учиться, причем, чем шире спектр познавательной деятельности, тем качественнее исполнительский результат дирижёрского управления. Дисциплинированность дирижера как руководителя, ведущего за собой коллектив, главный показатель профессионализма. Свобода творчества невозможна без самодисциплины каждого участника коллектива, понимания своей роли в структуре целого, в общей сбалансированности звучания. В процессе репетиций дирижёр должен выработать у каждого музыканта Ансамбля привычку точно реагировать на свой жест/посыл. Домашняя работа над жестом продолжается на протяжении всей творческой деятельности. Эксклюзивные практические советы Г. К. Саченюка относительно выступлений в разных по акустическим условиям концертных залах позволят верно организовать предварительную подготовку коллектива.

Дирижер должен быть физически развит, с одной стороны, чтобы презентабельно выглядеть со сцены, а с другой, – командные виды спорта учат слаженной работе. Специфика работы с солистом связана с особенностями партитуры: если солиста сопровождает только оркестр, то второй подчиняется логике движения первого, если солист поёт вместе с хором, то приоритетным является совпадение в ритме, единовременное вступление и окончание слов. Сбалансированность звучания должна вырабатываться на репетициях, но и на концерте постоянно контролироваться дирижером на слух. Музыканты Ансамбля – законодатели песни военно-патриотического направления, поэтому они не имеют права на ошибку в её исполнении.

Литература

1. *Мусин И. А. Техника дирижирования / Под ред. Л. Н. Раабена. Л.: Музыка, 1967. 352 с.*
2. *Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка: учеб. пособие. М.: Музыка, 1967. 111 с.*
3. *Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования: Психология. Теория. Практика. СПб.: «Деан», 1993. 258 с.*
4. *Сивизьянов А. С. Проблема мышечной свободы дирижера хора (начальное обучение). М.: Музыка, 1983. 55 с.*

5. *Андреева Л. М. Методика преподавания хорового дирижирования: учебное пособие. – М.: Музыка, 1969. 120 с.*
6. *Зиновьева Л. П. Вокальные задачи ауфтакта в хоровом дирижировании. СПб.: Композитор, 2007. 149 с.*
7. *Буянова Н. Б. Историко-теоретические аспекты дирижерского искусства // Культурная жизнь Юга России. 2010. № 1. С. 19–23.*
8. *Савадерова А. В. История развития дирижирования как вида музыкального исполнительства // Символ науки. 2015. № 7–2. С. 163–167.*
9. *Смирнов Б. Ф. К вопросу о художественно-эстетических основах дирижерского искусства (теоретические заметки) // Вестник ЧГАКИ. 2011. № 4 (28). С. 86–89.*
10. *Смирнов Б. Ф. Дирижерское искусство как объект эстетической оценки музыкальной критики (теоретические заметки) // Вестник ЧелГУ. 2012. № 6 (260). С. 156–163.*
11. *Смирнов Б. Ф. Дирижерский жест как художественный феномен: полемические заметки (о новой диссертации по теории дирижерского искусства) // Вестник КемГУКИ. 2015. № 31. С. 90–96.*
12. *Смирнов Б. Ф. Теоретические основы художественной техники дирижера // Вестник ЧГАКИ. 2018. № 3 (55). С. 165–171.*
13. *Соболева Н. А. О сущности художественной техники дирижирования // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2011. № 140. С. 148–152.*

REFERENCES

1. *Musin I. A. Tekhnika dirizhirovaniya (Conducting technique), Pod red. L. N. Raabena, Leningrad, Muzyka, 1967, 352 p.*
2. *Kazachkov S. A. Dirizherskii apparat i ego postanovka (The conductor's apparatus and its setting), ucheb. posobie, Moscow, Muzyka, 1967, 111 p.*
3. *Erzhemskii G. L. Zakonomernosti i paradoksy dirizhirovaniya: Psikhologiya. Teoriya. Praktika (Patterns and paradoxes of conducting: Psychology. Theory. Practice), Saint-Petersburg, Dean, 1993, 258 p.*
4. *Siviz'yanov A. S. Problema myshechnoi svobody dirizhera khora (nachal'noe obuchenie) (The problem of muscular freedom of a choir conductor (primary education)), Moscow, Muzyka, 1983, 55 p.*
5. *Andreeva L. M. Metodika prepodavaniya khorovogo dirizhirovaniya (Methods of teaching choral conducting), uchebnoe posobie, Moscow, Muzyka, 1969, 120 p.*
6. *Zinov'eva L. P. Vokal'nye zadachi auftakta v khorovom dirizhirovanii (Vocal tasks of auftact in choral conducting), Saint-Petersburg, Kompozitor, 2007, 149 p.*
7. *Buyanova N. B. Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii, 2010, No. 1, Pp. 19–23.*
8. *Savaderova A. V. Simvol nauki, 2015, No. 7–2, Pp. 163–167.*
9. *Smirnov B. F. Vestnik ChGAKI, 2011, No. 4 (28), Pp. 86–89.*
10. *Smirnov B. F. Vestnik ChelGU, 2012, No. 6 (260), Pp. 156–163.*
11. *Smirnov B. F. Vestnik KemGUKI, 2015, No. 31, Pp. 90–96.*
12. *Smirnov B. F. Vestnik ChGAKI, 2018, No. 3 (55), Pp. 165–171.*
13. *Soboleva N. A. Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena, 2011, No. 140, Pp. 148–152.*

С.В. Вдовенко

Юнона Упхолова – пианистка, педагог, общественный деятель

Аннотация. Статья посвящается 50-летию концертно-исполнительской, педагогической и общественно-просветительской деятельности Ю. М. Упхоловой в РС (Я) и 65-летию ее творческой деятельности Заслуженной артистки Якутии и России, профессора, лауреата Государственной премии им. П. А. Ойунского, действительного члена Академии духовности РС (Я), обладателя профессиональной премии «Маэстро», диплома и почетного знака «Золотая кафедра России», знака отличия «Гражданская доблесть», члена Международной ассоциации педагогов-музыкантов «Искусство и образование 21 века», члена «Союза театральных деятелей России».

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, якутское исполнительское искусство, якутское фортепианное искусство, музыкальная педагогика, музыкальное исполнительство.

Имя Ю. М. Упхоловой по праву вписано во Всероссийскую книгу «Лучшие люди России».

Юнона Михайловна один из крупнейших деятелей современной Якутии. Пропаганда духовного наследия Якутии и России отличает ее профессиональный и личностный облик. Концертирующая пианистка, талантливый педагог и организатор, видный деятель музыкального искусства Юнона Михайловна Упхолова является основоположником Высшего профессионального образования Якутии. Со дня основания ВШМ РС (Я) она заведовала кафедрой специального фортепиано в течение 23 лет.

Приехав в Якутск в далеком 1973 году, Юнона Михайловна начала свою работу в ЯМУ (позже колледже им. М. Н Жиркова) преподавателем и заведующим фортепианным отделением. Вот как пишет об этом времени профессор

М. М. Берлянчик в статье «Якутия музыкальная: о прошлом и настоящем»: «Появление на якутском фортепианном горизонте, говоря современным языком, яркой звезды такого масштаба, как Юнона Упхолова, сыграло роль мощного катализатора интенсивного развития в данной области музыкального искусства… Основой больших педагогических успехов Юноны Михайловны Упхоловой является весьма высокий уровень ее собственного исполнительства, неотделимый от всего целостного облика пианистки – как человека, художника, музыканта». [1, 34 с.]

В основе исполнительского творчества Юноны Михайловны лежит исключительная любовь к музыке, любовь глубинная, пережитая духовно и личностно. Музыка – это вся ее жизнь, призвание, самопожертвование, желание постоянно совершенствовать свое исполнительское мастерство. Игру Юноны Михайловны отличает трепетное отношение к звуку.

Высокий уровень звукового мастерства, как основы выразительного исполнения, т. е. высокой интонационной культуры, отличает игру Юноны Михайловны.

Особо хочется сказать о ритме: как говорил великий испанский виолончелист П. Казальс: «Выразительная точность ритма» — полностью соответствует исполнению Юноной Михайловной произведений разных жанров и стилей. Еще одна сторона мастерства пианистки – безупречная, надежная, безотказная, истинная виртуозность (в понимании значения этого слова «виртус – бесстрашие, смелость», а не скорость в сочетании с громкой игрой), которая воспринимается как должное и не отвлекает внимания от образного содержания музыки. И конечно, артистичность Юноны Михайловны, способность передать свои чувства и мысли слушателю и заставить его испытывать такие же чувства радости и восторга от музыки. Конечно Юноне Михайловне очень повезло — она многому научилась у своих замечательных педагогов. Они были представителями разных крупных фортепианных школ Московской, Ленинградской и Киевской консерваторий. Юнона Михайловна часто повторяет: «Учитель не тот, кто учит, а тот, у кого учатся! У кого есть чему научиться». В музыкальной школе это были профессора А. А. Эдельман, М. А. Гозенпуд (Киевская консерватория), ассистент профессора В. В. Нильсена – И. А. Комаров (воспитанник Ленинградской консерватории). В консерватории и аспирантуре Юнона Михайловна обучалась в классе профессора Л. А. Вайнтрауба – ученика К. Н. Игумнова (Московская консерватория).

В Киев в те годы (1955—1960) приезжал с мастер-классами Г. Г. Нейгауз и часто занимался с Юноной – студенткой. Поэтому Юнона Михайловна вспоминает годы учебы с благодарностью и любовью к своим учителям.

Только благодаря им и колоссальной работоспособности она блестяще закончила аспирантуру и стала солисткой Киевской Государственной филармонии, где вела интенсивную концертно-исполнительскую деятельность, одновременно в течении 10 лет работала старшим преподавателем кафедры специального фортепиано (ассистентской профессора Л. А. Вайнтрауба).

А в 1973 году Юнона Михайловна приехала в Якутск на родину мужа Ивана Петровича Упхолова, родившегося в с. Абый в замечательной семье Петра Михайловича и Марии Васильевны Упхоловых. В ЯМУ (ныне колледж им. М. Н. Жиркова) Юнона Михайловна проработала 20 лет педагогом и заведующей фортепианным отделением.

Одновременно она вела активную концертную деятельность в созданной в Якутске Общественной филармонии и стояла у истоков создания Союза композиторов Якутии. Часто она была первым исполнителем произведений Н. С. Берестова, З. К. Степанова, В. Г. Каца, Е. Неустроева, П. Ивановой и др. Юнона Михайловна полюбила музыку Захара Степанова – самобытного, оригинального художника. Его «Ритуальный танец шамана» пользовался огромным успехом у слушателей не только в Якутии и России, но и за рубежом. И Юнона Михайловна, и ее ученики играли это замечательное произведение с любовью.

За 50 лет работы в Якутии ею дано более 600 концертов в Якутске, Москве, Санкт-Петербурге (Ленинграде), Новосибирске, Ульяновске, Норильске, Магадане, Алма-Ате, Фрунзе (ныне Бишкек), Улан-Уде, Кызыле, Красноярске, Краснодаре, Нерюнгри, Мирном, Нюрбе, Ленске, Верхне-Вилюйске, Тикси, Олекминске, Покровске, Намцах, Жатае, Хатассах, Мохсоголлохе, Октемцах и мн. др. улусах Республики Саха (Якутия).

Выезжая на международные конкурсы с учащимися и студентами своего класса Юнона Михайловна всегда знакомила слушателей с произведениями композиторов Якутии З. Степанова, Н, Берестова, Г. Григоряна, Г. Комракова, В. Каца, В Ксенофонтова, П. Ивановой, Е. Неустроева, К. Герасимова. Их произведения для фортепиано впервые прозвучали в Токио (1992), Париже – дважды (1994, 1997), Афинах (1996), Друскиненкае (Литва 2003), Фуншале (Португалия 2004), Виченце, Лониго (Италия 2004), Касселе (Германия 2008), Ювяскюле (Финляндия 2008). Благодаря подвижнической деятельности Юноны Михайловны слушатели этих стран, впервые услышав якутскую фортепианную музыку, узнали много нового о Якутии и ее культуре, т. к. Юнона Михайловна много выступала на научно-практических конференциях с лекциями-концертами.

В течение 20 лет Юнона Михайловна плодотворно сотрудничала с симфоническим оркестром Радио и Телевидения РС (Я) под руководством Заслуженного

деятеля искусств России, Народной артистки Якутии Галины Михайловны Кривошапко.

За это время Юнона Михайловна исполнила на Телевидении с оркестром следующие концерты для фортепиано с оркестром Л. Бетховена, И. Брамса, Р. Шумана, С. Франка, П. Чайковского и др., прозвучавшие в Якутске впервые. В том числе были и сольные концерты на Телевидении, посвященные юбилейным датам композиторов. Каждую среду Г. М. Кривошапко вела интересные, познавательные передачи на радио (живой эфир), охватывая огромную аудиторию слушателей в самых отдаленных уголках Якутии. Юнона Михайловна Упхолова была частым участником этих концертов.

Но она не только играла сама, но и готовила своих учеников к выступлениям. Галина Михайловна любила талантливых детей и студентов и всегда шла им на встречу. Какой это стимул для самого маленького музыканта, какое счастье выступать с симфоническим оркестром под управлением «Маэстро» Г. Кривошапко!!!

Вспоминаются выступления учеников Юноны Михайловны из Республиканской детской музыкальной школы-интерната, где она готовила одаренных детей для поступления в ЯМУ – Н. Казановой, В. Никифоровой, И. Быковой, Н. Зюзиной и др.

С созданием Государственного симфонического оркестра якутской филармонии им. Г. М. Кривошапко традиция приглашать учеников и студентов ВШМ продолжилась. И опять студенты Юноны Михайловны Упхоловой с оркестром под управлением Н. Базалевой сыграли – В. Константинова, С. Танин, В. Константинова, А. Трофимова, К. Золотых, А. Корякин и др.

Только перечень этих выступлений с симфоническим оркестром потрясает воображение. Сколько любви, терпения, труда веры в талант каждого ученика вложено их педагогом Ю. М. Упхоловой.

Юнона Михайловна – педагог, наставник, «мама» для многих из них и все они с любовью носят имя «ребята-упхолята». Все без исключения ее дети, воспитанники, многие уже коллеги и друзья. Но Юнона Михайловна всегда говорит: «Я многому научилась у своих любимых учеников, ведь каждый из них прежде всего личность, к каждому нужен особый подход, одной методики обучения для всех мало, в каждом скрыты огромные возможности. Нет плохих учеников, есть плохие учителя!.. Во всяком случае, в моем классе плохих нет!»

За 50 лет творческой работы в Якутии Юнона Михайловна подготовила и выпустила огромную «армию» выпускников.

Республиканская ДМШ – интернат 8 детей. ЯМУ – 50 студентов (1973-1993), специалистов среднего звена. ВШМ РС (Я) (институт) им. В. А. Босикова, средне-профессиональное образование получили 21 уча-

щийся. Высшее образование получили 29 выпускников (1993-2023). 5 учащихся по разным причинам не закончили ВШМ, хотя были очень одаренными: А. Кузнецов – лауреат I Республиканского конкурса «Северное сияние», Е. Ефимов, Р. Еникеев, А. Аполлонов и С. Савицкая.

В классе профессора Ю. М. Упхоловой обучается Ким Джухан (Южная Корея) студент 5 курса.

Лауреатами Международных конкурсов стали 36 учащихся и студентов, среди которых — Н. Зюзина, М. Черепанова, Н. Петрова, А. Корякин, И. Нюхалов, С. Танин, С. Яровенко, А. Трофимова, Е. Макеев, К. Золотых и мн. др.

Большое количество концертов было дано Юноной Михайловной в камерном ансамбле с Заслуженным артистом РС (Я) Дондоком Тарбаевым (флейта) и Игорем Литвиновым (скрипка).

Эта часть ее исполнительской деятельности была особо любима Юноной Михайловной. Эти замечательные музыканты блестяще закончили Ленинградскую консерваторию, затем работали в ЯМУ и симфоническом оркестре Радио и Телевидения. И. Литвинов был концертмейстером оркестра. Д. Тарбаев также работал солистом оркестра оперного театра. С созданием ВШМ РС (Я) Д. Р. Тарбаев успешно работал преподавателем по классу флейты, воспитав плеяду блестящих флейтистов.

Юнона Михайловна Упхолова в ансамбле с этими великолепными музыкантами сыграла камерную музыку эпохи Барокко, венских классиков, романтиков (немецкая, французская, русская, якутская камерная музыка). Их многочисленные концерты в ансамбле с Д. Р. Тарбаевым и И. Литвиновым пользовались популярностью и большим успехом и любовью у слушателей 20 века. К сожалению, партнеры Юноны Михайловны ушли рано из жизни Д. Р. Тарбаев 27 сентября 2010г. (Ю. М. Упхолова написала статью «Волшебная мелодия души» памяти музыканта).

Юнона Михайловна – блестящий концертмейстер. Плодотворно, долгие годы она работала с солисткой театра оперы и балета им. С. Омоллуна, Народной артисткой СССР А. Ильиной, а также с солистами с народными артистами И. Степановым, М. Николаевой, В. Яковлевой, Н. Чигиревой (концерт в большом зале Московской консерватории), с великими певцами России Г. Писаренко и В. Левко, приезжавшими в Якутск. Многие ее выпускники по классу фортепиано по окончании ЯМУ стали великолепными певцами: М. Силина, Р. Жильченко, О. Чемпосова (Сазонова), И. Щетилова, Л. Кузьмина.

С 2007 года по настоящее время Юнона Михайловна сотрудничает с прекрасной певицей солисткой театра оперы и балета им. С. Омоллуна, лауреатом международных конкурсов, Заслуженной артисткой РС (Я) Прасковьей Герасимовой. Она постоянная участница «Уроков духовности», «Музыкально-поэтиче-

ских композиций» в рамках Республиканской программы «Музыка для всех», в Пасхальных фестивалях искусств «Золотые купола».

Юнона Михайловна ведет огромную методическую работу с педагогами ДМШ и ДШИ Якутии. Она многие годы выезжала в города и улусы Республики с мастер-классами, концертами, вела профориентационную работу с детьми, педагогами и родителями, чтобы по их вине не потерять ни одного талантливого ребенка.

Большой интерес вызывают ее выступления с докладами, посвященными проблемам профессионального образования и воспитания подрастающего поколения на научно-практических конференциях в Якутии и за рубежом на Международных конкурсах «Искусство и образование 21 века», «Музыка-классика» и других. Темы докладов и выступлений затрагивали различный круг исполнительских вопросов среди которых – «Тропа на олимп духовности», «С музыкой в 21 век», «Новому столетию гармоничную личность», «Духовность и классика», «Якутская фортепианная музыка и ее корифеи (лекция-концерт)», «Память – это любовь (памяти В. А. Босикова)» и мн. др.

Юнона Михайловна была постоянным членом жюри Международных конкурсов «Искусство и образование 21 века и «Музыка классика». Со дня основания Республиканского конкурса музыкантов «Новые имена Якутии» национального фонда «Баргарыы» при президенте М. Е. Николаеве по специальности «Фортепиано» она многие годы была председателем жюри. Благодаря ее усилиям ВШМ РС (Я) постоянно пополнялась талантливыми детьми из самых отдаленных улусов РС (Я). Юнона Михайловна Упхолова оказывала методическую помощь преподавателям ДШИ № 1, ДШИ № 2 г. Якутска, Покровской ДШИ, Хатасской, Жатайской, Намской и мн. др. Благодаря этому значительно повысила уровень преподавания по специальности «фортепиано» в музыкальных школах Якутии.

На протяжении длительной работы в Якутии Юнона Михайловна Упхолова вела огромную просветительскую деятельность, являясь одним из создателей Общественной филармонии, на базе ЯМУ (ныне колледж им. М. Н. Жиркова). Преподаватели, студенты, якутские композиторы, солисты оперного театра дали огромное количество концертов жителям Якутии. Училище стало центром духовного воспитания молодежи.

Работая заведующей фортепианным отделением училища в течении 20 лет Юнона Михайловна уделяла большое внимание пропаганде произведений якутских композиторов в своих поездках по Якутии, России и за рубежом. Сказался ее опыт работы солисткой Киевской филармонии и десятилетний стаж работы старшим преподавателем кафедры специального фортепиано консерватории им. П. И. Чайковского.

С созданием в 1996 году Академии духовности РС (Я) общественно-просветительская деятельность Юноны Михайловны стала более интенсивной. Совместно с членом Академии В. Антоновым, Национальным художественным музеем, Галереей зарубежного искусства им. Габышева, Национальной библиотекой им. А. С. Пушкина, епархией Якутской православной церкви она осуществила целевую программу музыкально-художественных занятий с детьми общеобразовательных школ и училищ Якутска, Покровска, Жатая, Хатасс, а также воспитания жителей и родителей учеников, т. к. многое зависит именно от них. Семья – это главный носитель культуры. Авторская программа Юноны Михайловны Упхоловой «Уроки духовности» была одобрена академиками. Уроки проходили в общеобразовательных школах № 33, № 1,2,17,25,26, в ДШИ г. Якутска, якутской коррекционной школе, хореографическом, педагогическом училищах, физико-математическом лицее в Октемцах, классической гимназии г. Покровска, в ДШИ и в Художественной галерее им. Зосимова г. Покровска.

«Уроки духовности» посвящались юбилейным датам композиторов, поэтов, художников: 200 лет Ф. Шопена и Р. Шумана (2010г), 200-летие А. С. Пушкина (Пушкин и музыка), 200 лет М. Ю. Лермонтова и 210 лет М. И. Глинки (Замолкли звуки чудных песен), 220 лет Ф. Шуберту и поэзия Гете и Гейне (Песни Шуберта-Листа), 175 лет П. И. Чайковскому (цикл «Времена года» для фортепиано, стихи русских поэтов и картины русских художников о природе). Поскольку часто «Уроки духовности» проходили в Национальном художественном музее, Галерее зарубежного искусства, а также в художественном музее им. Зосимова в г. Покровске осуществлялось триединство: Музыка. Поэзия. Живопись. В общеобразовательных школах учащиеся принимали активное участие, читая стихи духовно богаче, научились понимать музыку, угадывать композиторов, познавая все тонкости музыкальной речи.

Ежегодно музыкально-поэтические композиции Юноны Михайловны Упхоловой звучат в Республиканских пасхальных фестивалях искусств «Золотые купола» (в Национальном художественном музее). Стихи читал блистательный Народный артист России В. Антонов (к сожалению рано ушедший из жизни):

- О, музыка – дыхание небес (на стихи якутских поэтов)
- Ave Maria (русские, зарубежные поэты)
- Звени, звени, златая Русь (русские поэты и композиторы)
- Музыка – вздох ангела в душе
- Между небом и войной (на стихи В. Федорова, к 70-летию Великой Победы)
- Любить. Молиться. Петь (поэзия, музыка, живопись)
- Люблю тебя, Якутия! (якутские поэты, композиторы, художники)
- Ave Галина к 100-летию великой Г. М. Кривошапко
- Бог есть любовь

Эстафету В. Антонова приняла Т. Панзина, теперь она ведет эти встречи с благодарными слушателями. Вспоминаются изумительные композиции в рамках «Пасхального фестиваля искусств» «Приношение Моцарту», «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте» (к 400-летию В. Шекспира и 125-летию С. Прокофьева). В этих концертах активные участие принимали ученики и студенты класса профессора Ю. М. Упхоловой.

Перечислить все, сделанное Заслуженной артисткой России невозможно! Но главная задача педагога, академика, человека Ю. М. Упхоловой учить своих воспитанников не только (а может быть, и не столько) профессиональному мастерству, а прежде всего нравственным идеалам человеколюбия, добра и сострадания к ближним. А это и есть воспитание любви к миру Прекрасного. Оно начинается с музыки – языка человеческих чувств. И молодое поколение слушателей, с детства открывшее для себя мир музыки, хореографии, изобразительного и театрального искусства, литературы, вырастит талантливым и в других сферах своей деятельности.

Нельзя не остановиться на интенсивной журналистской деятельности Ю. М. Упхоловой. Она автор многих статей, посвященных проблемам развития якутского искусства и культуры. Известны ее многочисленные статьи в газете «Якутия», журналах «Музыкальная жизнь», «Илин», в различных сборниках методических трудов, в них обсуждаются проблемы образования и воспитания личности:

«Музыка и исполнительское искусство как факторы духовного развития личности», «Еще раз о воспитании личности музыканта (мысли вслух)», «Об артикуляции в клавирных сочинениях В. А. Моцарта», «Цикл прелюдий и фуг ор. 87 Д. Шостаковича», «Проблемы воспитания самостоятельности пианиста», «О подготовке практиканта к самостоятельному уроку с учеником», «О подготовке студента-практиканта к открытому уроку с учеником», «О работе на вариационным циклом Р. Шумана «Симфонические этюды» ор. 13», «Новому столетию – гармоничную личность», «Красота спасет мир» и многие другие. Всего 25 статей и публикаций.

Много статей, написанных коллегами о Ю. М. Упхоловой:

- М. М. Берлянчик «Якутия музыкальная»
- В. Б. Носина «Впервые…»
- Г. М. Кривошапко «Влюбленная в музыку»
- В. А. Босиков «Профессор Ю. М. Упхолова»
- А. В. Варламова «Юнона Упхолова – педагог»
- Л. В. Иноземцева «Из истории фортепианной педагогики и исполнительства в Якутии»
- З. Г. Павлова «Ю. М. Упхолова и музыкальное образование в Якутии»

- В. С. Никифорова «Удивительный человек с большой и открытой душой».

В настоящее время Ю. М. продолжает работать на кафедре специального фортепиано ВШМ РС (Я). Она полна творческих планов. Пишет монографию «Мои любимые учителя и ученики». Ее кредо: три «У» — учитель учит ученика, а ученик учит учителя. Юнона Михайловна ежедневно занимается – учит новые произведения и готовит сольные выступления. К ней можно обратиться за советом в любое время. Она говорит часто: «Хоть голова моя седа, в душе моей нет ни одного седого волоса».

Литература

1. *Юнона Упхолова. Музыкант. Педагог. Просветитель: Сборник статей, рецензий, методических трудов / Высшая школа музыки РС (Я). Сост. А. В. Варламова. Отв. ред. М. М. Берлянчик. – Якутск: Медиа-холдинг «Якутия», 2008. – 304 с.*
2. *Юнона Упхолова. Музыкант. Педагог. Просветитель: Сборник статей, методических трудов / М-во культуры и духов. развития Респ. Саха (Якутия), ГОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (ин-т) им. В. А. Босикова»; [сост. — ред. А. В. Варламова]. – Якутск: Алаас, 2017. – 304 с.*

REFERENCES

1. *Yunona Upkholova. Muzykant. Pedagog. Prosvetitel' (Juno Upholova. Musician. Teacher. Educator), Sbornik statei, retsenzii, metodicheskikh trudov, Sost. A. V. Varlamova, Otv. red. M. M. Berlyanchik, Yakutsk, Media-kholding Yakutiya, 2008, 304 p.*
2. *Yunona Upkholova. Muzykant. Pedagog. Prosvetitel' (Juno Upholova. Musician. Teacher. Educator), Sbornik statei, metodicheskikh trudov, sost. — red. A. V. Varlamova, Yakutsk, Alaas, 2017, 304 p.*

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

В.И. Петрушин

Музыкальное сопровождение развития личности на основе концепции Экзистенциальной диеты

Аннотация. В статье предлагается рассмотрение метода музыкального сопровождения развития личности на основе известной модели потребностей американского психолога А. Маслоу. Музыкальное сопровождение, обладающее большими потенциальными энергетическими ресурсами, выступает в роли усилителя мотивации для достижения целей личностного развития на каждом уровне пирамиды. Разрабатываемая автором концепция Экзистенциальной диеты на основе потребностей человека, изложенных в пирамиде А. Маслоу, утверждает необходимость объединения различных видов энергии, необходимых для социализации подрастающего поколения. Экзистенциальная диета, рассматриваемая в широком /универсальном/ смысле этого слова как особый вид питания, утверждает системный подход, т. е. совокупность условий, как материальных, так и нематериальных, — психологических, социальных, информационных и вибрационно-волновых, при которых личность человека развивается наиболее полно и всесторонне.

Ключевые слова: экзистенциальная диета, пирамида Маслоу, потребность, энергия, питание и воспитание, художественное образование, искусство.

Конечная цель школьного образования подготовить выпускника школы к жизни так, чтобы он без особых трудностей мог вписаться во взрослую жизнь. Подчас эта задача оказывается довольно трудной, потому что постоянно усложняющаяся социальная жизнь требует от каждого члена общества всё новых умений и навыков, показывать которые приходится в условиях всевозможных конкурсов, соревнований и олимпиад. Выигрывает в этой конкурентной борьбе тот, кто обладает не только большим запасом знаний и навыков, но тот, кто вдо-

бавок к этим знаниям обладает большим запасом энергии, мотивации и психологической устойчивости.

Восточные практики оздоровления, которые в современном социуме приобрели довольно широкое распространение, говорят нам о том, что невидимая нам энергия Ци приходит к нам из космоса и под её влиянием в окружающей нас природе все растет и развивается. На самом деле на этот рост и развитие влияют не столько природные явления, которые, конечно же, важны, но прежде всего те виды социальных энергий, которые создаются человеком в его трудовой деятельности.

Энергии, которые создаются в социуме трудовой деятельностью человека, оказываются очень разнообразными. По своему виду эти энергии можно разделить на механические, физические, химические, психические, социальные, ментальные и духовные. Каждый из этих видов энергии оказывается необходимым для нормального развития человека подобно тому, как различные продукты питания и витамины необходимы человеку для поддержания с их помощью хорошего физического и психологического самочувствия.

Разработанная в середине прошлого века американским психологом гуманистического направления Абрагамом Маслоу модель базовых потребностей личности заслуженно получила широкую популярность не только среди психо-

логов, но и среди обычных людей, желающих лучше понять свойства своей личности. В этой модели переход от одной базовой потребности к другой означает личностный рост и развитие, при которых растущий человека постепенно, шаг за шагом, переходит от своих личных потребностей к потребностям более высокого порядка, связанными с общественными и социальными запросами.

Если внимательно присмотреться к содержанию деятельности на каждом уровне пирамиды А. Маслоу, то можно заметить, что за каждой потребностью проглядывается нужда человека в особых видах энергии, которые необходимы ему поддержания непрекращающегося личностного развития..

На первом уровне пирамиды, связанного с биологическим выживанием, находится потребность в биохимической энергии, которая связана с потреблением продуктов питания, основу которых составляют белки, жиры и углеводы.

На втором уровне, который А. Маслоу определил как потребность в безопасности, эта характеристика личности может быть представлена как функциональная готовность организма к выполнению разнообразных физических действий. Способность к их выполнению развивается в процессе тренировки тела при помощи физических и дыхательных упражнений. Благодаря их разнообразию человек накапливает биофизическую энергию, которая оказывается необходимой для преодоления препятствий, возникающих на пути движения к поставленной цели.

На третьем уровне пирамиды А. Маслоу располагаются потребности в принадлежности к определенной социальной группе — своей семье и близким друзьям, которые в трудной ситуации могут оказывать психологическую поддержку, наполнять его существование чувством защищенности и уверенности в себе. Через семью и своих друзей человек приобретает биопсихическую энергию, которая оказывается необходимой для сохранения психологической устойчивости в трудных жизненных обстоятельствах.

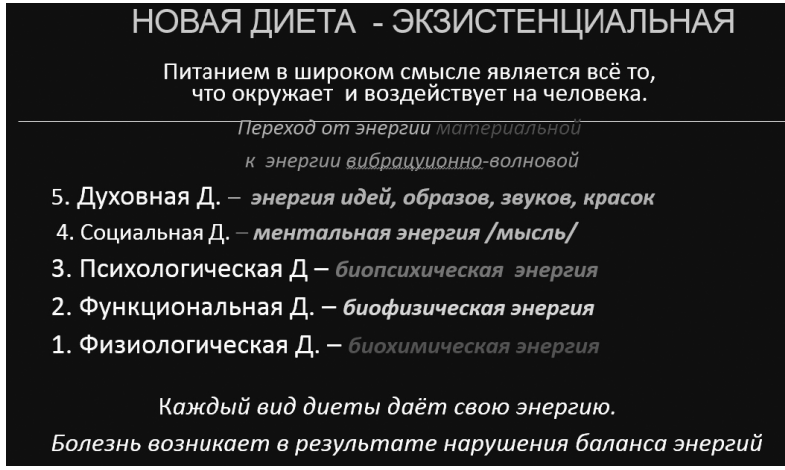
На четвёртом уровне для вхождения в более широкий социум по сравнению с семьёй, человек должен приобретать специальные знания и навыки для освоения той или иной профессии. Процесс профессионального обучения даёт человеку возможность овладения биосоциальной энергией, которая обеспечивает достижение социального статуса и соответствующего положения в обществе.

Пятый уровень пирамиды А. Маслоу связан с духовными потребностями самореализации и осуществлением в своей жизни различных творческих проектов. На этом уровне, выполняя свою миссию, человек приобретает духовную энергию, основу которой составляют идея служения социуму на основе непреходящих общечеловеческих морально-этических ценностях.

Интересной особенностью приведенных выше энергий является то, что каждый новый уровень пирамиды по сравнению с предыдущим обладает более

сильной энергетикой, подчиняя себе энергии нижележащих уровней. Так, например, балерина или спортсмен могут отказаться от вкусного обеда, памятуя о том, что на следующий день им предстоит ответственное выступление перед публикой. Человек, любящий и уважающий спорт, может отказаться от утренней пробежки, необходимой для поддержания здоровья, если его друг, который неожиданно сломал ногу, попросит отвезти его в больницу. Высоко ценя дружеские встречи с друзьями, человек откажется от приглашения на вечеринку, если на следующий день ему, например, предстоит защита важного жизненного проекта. В пирамиде А. Маслоу подобное действие относится к потребности в самореализации и общественном признании.

Таким образом, расширяя и развивая свои способности, наступает тот момент, когда человек начинает остро чувствовать, что те рамки, в которых он развивается в данный момент, становятся для него тесными. Чтобы продолжить своё развитие, ему надо уметь выходить за те пределы, которые ограничивают его существование. Очередная ступень развития предлагает человеку, на неё поднявшемуся, новые возможности для актуализации его потенциальных возможностей и способностей.



Одним из важнейших условий развития и перехода на следующий уровень является то окружение – природное, психологическое или социальное, которое подпитывает человека необходимыми ему ресурсами. Сначала эти ресурсы имеют грубо материальную природу, но при последовательном переходе на каждый последующий уровень материальные объекты питания сменяются информационными, в которых прослеживаются психологические, социальные и, наконец, вибрационно-волновые виды энергии. В последнем случае генераторами энергий становятся ученые, музыканты и художники.

Каждый последующий уровень пирамиды Маслоу обладает более сильной энергий. Он может быть организован и представлен в лице человека, занимающегося соответствующей профессиональной деятельностью.

Лучше врача-диетолога, имеющего лишний вес, может оказаться просто хороший тренер по фитнессу. Лучше тренера по фитнессу, не умеющего находить индивидуальны подход к своим клиентам, может оказаться психолог, умеющий определить точку призвания

Нетрудно допустить и предположить, что у человека уровень энергии зависит от его окружения — от совокупности качеств его питания, от его диеты, от всего того, что он может, говоря словами Фрица Перла ассимилировать, то есть усвоить из окружающей его среды.

Понятие экзистенциальной диеты /ЭД/

Современная диетология насчитывает в свое реестре неисчислимое количество самых разнообразных диет. Большая их часть связана с необходимостью поддержки физиологических возможностей организма на должном уровне, дру-

гая – с желанием и потребностью снизить свой физический вес, третья – с желанием испытать новые и необычные вкусовые ощущения, приносящие радость узнавания в открытии чего-то нового и необычного. В последнее время в диетологии появились новые тренды, такие, как нутрициология и биохакинг, которые связаны с потреблением в питании биологических добавок и некоторых полезных для организма металлов.

Понятие термина «диета» может иметьт три значения. В переводе с греческого языка это слово переводится как «надлежащее соотношение частей». Второе значение этого слова переводится как «образ жизни». Однако в широком обиходе под словом «диета» мы понимаем употребление в пищу тех или иных продуктов питания.

В проводимом нами исследовании мы рассматриваем понятие слова «диета» в широком смысле этого слова, исходя из известной фразы из Библии, что «не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиьх»".[1] [1]

Расширительная трактовка этого термина допускает, что источником продуктов питания для человека при таком подходе становится весь окружающие его мир, в который входит не только обычная еда, но и те книги, которые человек читает, та музыка, которую слушает, те картины, фильмы. Спектакли, которые он слушает и смотрит. Как выразился известный философ 19 века Людвиг Фейрбах, «Человек есть то, что он ест»./Der Mensch ist, was er isst».[2] [2]

Отметим далее, что развитием понятия «питание» является слово «воспитание», которое состоит из предлога вос, говорящем о направлении движении куда-то вверх, подразумевающее процесс восхождения от простого алиментарного, физиологического питания к «питанию», связанного с воспитанием в человеке культурных и социальных норм. Для разработки новых, нетрадиционных подходов к пониманию понятия «диета» такой подход представляется вполне уместным для дальнейшего использования.

Предлагаемая авторская концепция экзистенциальной диеты представляет собой системный подход, т. е. совокупность условий, как материальных, так и нематериальных, — психологических, социальных и информационно-духовных, при которых личность человека развивается наиболее полно и всесторонне. Исходя из мысли Ж. П. Сартра о том, что экзистенциализм есть такое уче-

1 *https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/1749/He*
2 *https://bibliotekar.ru/encSlov/23/8.htm*

ние, «которое делает возможной человеческую жизнь»[3], мы рассматриваем экзистенциальную диету как наиболее важное условие для достижения человеком своего наивысшего развития как его понимали выдающиеся гуманисты двадцатого века З. Фрейд, Э. Фромм, А. Адлер, А. Маслоу.

Благодаря системному подходу, в котором все виды энергий объединяются в единый комплекс, преобразующий природу человека, мы можем видеть отчетливое проявление экзистенциальной сущности человека и необычайно сильный расцвет личности, который можно видеть на примерах выдающихся общественных деятелей, ученых, писателей, журналистов, врачей и спортсменов

Сама идея Экзистенциальной Диеты построена на обобщении двух психологических идей. Первая из этих идей рассматривает потребность из пирамиды Маслоу как энергию, необходимую для развития. Вторая идея заимствована из концепции ассимиляции, предложенной основателем гештальт-терапии Фрицем Перлзом.

Ф. Перлз полагал, точно так же, как человек усваивает еду, особым образом приспосабливая и ассимилируя её, аналогичным образом он поступает и со своими мыслями, чувствами и манерой поведения. Ф. Перлз первым обратил внимание на то, что люди не всегда видят у самих себя сходство своих физиологических и ментальных процессов. «Организм растет, усваивая из среды то, что ему необходимо для роста. В отношении физиологических процессов это очевидно, психологическую же ассимиляцию по большей части не замечают».[4]

Когда нам нравятся вкусные продукты питания, мы с удовольствием их поглощаем и усваиваем. Если они нам не нравятся, мы их просто выплевываем. Мы можем вызвать у себя рвотный рефлекс, когда мы что-то плохое съели, но такую же реакцию у нас может вызвать конфликтное общение с омерзительным для нас человеком.

Развивая идею Ф. Перлза об ассимиляции, мы можем допустить, что помимо физиологической и психологической ассимиляции существуют и другие виды ассимиляций, возникающие при выполнении различных видов деятельности. Это могут быть:

- физическая ассимиляция, связанная с освоением новых двигательных навыков движения и дыхания,

---

3 Жан Поль Сартр. Экзистенциализм - это гуманизм . в кн. Сумерки богов./ Ф.Ницше, З.Фрейд, Э.Фромм, А.Камю, Ж.П.Сартр. М., 1990., с. 320.

4 Фредерик Перлз. Р.Хефферлин. П.Гудмэн. Опыт психологии самопознания. /практикум по гешштальт терапии . Изд-во Гиль-Эстель. Москва. 1993, с. 5

- социальная ассимиляция, в которой человек усваивает нормы мышления новой для себя национальной или профессиональной группы,
- духовная ассимиляция связанная с усвоением религиозных, культурных и нравственных ценностей.

В структурной иерархии основных потребностей личности каждая новая потребность в своём развитии опирается на предыдущую, внося в неё новое, боле развернутое содержание, благодаря чему личность обретают свою новую идентичность, повышающую её уникальность и неповторимость. Это связано с тем особым видом энергии, который содержит в себе каждый уровень потребности в пирамиде Маслоу.

Совокупность этих энергий и создаёт общий каркас экзистенциальной диеты. В её основании лежит потребность в биохимической энергии. Сила энергии каждого следующего уровня растёт и оказывается мощнее энергетики предыдущего уровня. Болезни возникают как из-за нарушения баланса энергий, либо застревания развития личности на каком-либо одном уровне. Динамика развитие личности в экзистенциальной диете идёт в направлении от освоения и ассимиляции материальной энергии к нематериальным видам энергий более высокого порядка — информационным, психологическим, социальным и, наконец, к вибрационно-волновым видам энергии.

5. Духовная диета — энергия идей, образов, звуков, красок.
4. Социальная диета — энергия мысли /ментальная/.
3. Психологическая диета — биопсихическая энергия.
2. Функциональная диета — биофизическая энергия.
1. Физиологическая диета — биохимическая энергия

Специфика «питания» каждого уровня

экзистенциальной диеты

Владение правильным «питанием» основано на осознании ценностей каждого уровня и навыков их практического применения.

На первом, базовом уровне экзистенциальной диеты, питание состоит в первую очередь из тех продуктов, которые необходимы для выживания. Их количество в предлагаемой статье мы ограничим десятью основными наименованиями, хотя в природе их существует значительно больше. Такими экзистенциальными продуктами будут вода, белки, жиры, углеводы, витамины A, B, C, D, металлы Fe, Zn.

На втором уровне, отведенном в пирамиде Маслоу проблемам безопасности, мы разместим 10 экзистенциальных движений, которые периодически предстоит выполнять каждому человеку, для того, чтобы его здоровье, а именно — его мышцы и связки, кости и обменные процессы, дыхательный аппарат и ор-

ганы выделения находилось в пределах необходимой физиологической нормы. Оздоровительный эффект этого уровня достигается за счёт использования принципа интервальных нагрузок, в которых то или иное напряжение всегда сменяется расслаблением.

1. От покоя к движению /в беге, физических упражнениях/ от движения к покою.
2. От голода к сытости, от сытости к голоду.
3. От холода к жаре, от жары — к холоду.
4. От статики к вращению, от вращения к статике.
5. От сна к бодрствованию – от бодрствования ко сну.
6. От дыхания задержанного — к дыханию свободному, от свободного — к задержанному.
7. От растяжения мышц до их предела и их последующее расслабление.
8. От темноты к свету – от света к темноте. /сон с повязкой на глазах/
9. От тишины к громкости, от громкости к тишине.
10. От состояния комфорта при легком поглаживании до сильной боли при массаже-рольфинге или йоговском стоянии на гвоздях. /Чередование покоя и боли/.

Нормы выполняемых нагрузок устанавливаются индивидуально.

На третьем уровне, отведенному психологическом потребностям в семье и друзьях, человеку для получения от окружающих необходимой ему психической энергии, понадобятся навыки позитивной коммуникации и психологической саморегуляции. Здесь можно будет воспользоваться приёмами и правилами общения, которые были разработаны и предложены в свое время знаменитым американским психологом Дейлом Карнеги:

1. Улыбайтесь
2. Искренне интересуйтесь другими людьми
3. Называйте человека по имени
4. Находите в людях хорошее и говорите им об этом
5. Дайте человеку почувствовать свою значимость
6. Поощряйте других людей говорить о самих себе, а сами говорите о том, что интересует Вашего собеседника.
7. Откажитесь от критики.
8. Учитывайте потребности других людей.
9. Научитесь ставить себя на место других.

10. Искренне восхищайтесь людьми.[5]

Здесь приведены далеко не все правила и советы эффективного общения и каждый может в книгах Д. Карнеги и других авторов найти для себя те приемы, которые делают процессы коммуникации осознанными, осмысленными и приятными.

На четвертом уровне Экзистенциальной диеты расположены те качества личности человека, его знания и навыки, которые ему необходимо освоить, чтобы затем применять их для обретения профессии и завоевания при помощи этой профессии желаемого социального статуса. Ориентирами здесь могут служить советы и рекомендации известных психологов и бизнес-тренеров личностного роста, как отечественных, так и зарубежных. Приведем некоторые из стратегий достижения жизненного успеха, предлагаемые известным российским бизнес-тренером Радиславом Гандапасом. Эти стратегии можно охарактеризовать как способности ставить цели и выполнять для их достижения соответствующие задачи. Таким образом, успешный человек, он же — лидер:

1. Проявляет инициативу.
2. Берет на себя ответственность.
3. Моделирует будущее и двигается к нему.
4. Не гоняется за халявой.
5. Умеет откладывать удовольствие и коврижки на будущее.
6. Сегодня работает с тем, чтобы получить результат завтра.
7. Сохраняет высокую эффективность и энтузиазм.
8. Поддерживает себя в состоянии высокой продуктивности.
9. Не жалуется на жизнь.
10. Не просит, не клянчит, а предлагает идеи.
11. Берет ситуацию, которая его не устраивает в свои руки
12. Влияет на ситуацию и меняет ее.[6]

С точки зрения американского бизнесмена Бодо Шефера успешный человек умеет:

1. Ставить перед собой высокие цели.
2. Брать на себя ответственность в выполнении дела и доводить его до конца.
3. Быть начальником и подчинённым для самого себя.
4. Осознанно подходить к каждому проживаемому дню.

---

5 Дейл Карнеги. Как перестать беспокоиться и начать жить. Минск. Изд-во Попури. 2020.

6 Гандапас Радислав. 12 качеств лидера.

5. Находиться в постоянном обучении и развитии.

6. В достижении цели быть целеустремленным, устранять или преодолевать мешающие факторы в процессе освоения новых умений и навыков.

7. Заботиться о собственном здоровье, нести за него ответственность и держать биофизические параметры своего организма в надлежащей норме.

8. Способность увидеть проблему заранее и предотвращать её появление в реальности.

9. Превращать недовольство собой в стимул для роста

10. Мечтать и претворять свои мечты в жизнь.[7]

Все эти ценные характеристики личности могут внедряться в сознание слушателей на мотивационных тренингах личностного роста с использованием методов музыкального коучинга.

Музыкальное сопровождение личностного роста

Мысли и рассуждения о том, что «нам песня строить и жить помогает» не нуждаются в специальных доказательствах. Но важно учитывать, что каждый уровень Бытия для своего нормального функционирования нуждается в своей особой энергетике, которая имеет свою специфическую сущность, имеющую вибрационную и волновую структуру. Эту энергию человеку получает от окружающего его Космоса, от световой энергии Солнца и от геомагнитных ритмов Земли. Световые и звуковые излучения, идущие к человеку как от Природы, так и от окружающего его социума, по-своему претворяются в деятельности человека.

Среди всех других видов искусств музыка выделяется своими большими энергетическими возможностями. Разработка теории музыки, начатая Пифагором, создание шумовых и звуковысотных музыкальных инструментов позволили человеку овладеть теми многочисленными энергиями, которые потенциально присущи звукам музыки. Это дало возможность определить в них следующие виды энергии, которые отражают её сущность, представленные в средствах музыкального выражения. Вот эти средства:

Мелодия, Гармония, Ритм, Темп, Тембр, Регистр, Динамика, Агогика, Фактура.

Все эти средства музыкального выражения чувств и эмоций создаются в процессе творчества композитора, передаются музыкантами в ходе музыкального исполнения, переживаются слушателями музыки в процессе её восприятия. Все вместе эти энергии представляют собой информационные волновые ресурсы, воздействующие на организм на биофизическом уровне. В результате

7 Шефер Б. Законы победителей. Минск: Попурри.2012.- 272с.

наличия в коре головного мозга действия зеркальных нейронов, а так же природной способности биоритмов мозга настраиваться на частоту воспринимаемых ритмов, мы имеем в своём индивидуальном и социальном опыте:

Мелодии души, Гармонию отношений, Тактичность поведения, работу в четком Ритме, благоприятный Темп жизни.

Каждый этап личностного развития имеет свою как физиологическую, так и эмоциональную сторону. «Детский альбом» П. И. Чайковского хорошо отражает разнообразие детских переживаний по поводу мира, окружающего ребенка. «Омузыкаленное» восприятие мира и его отражение в творчестве профессионалов и рядовых любителей музыки — важная характеристика личности человека. Поэтому можно говорить не только о том, какая музыка может звучать на каждом уровне пирамиды А. Маслоу, но и предложить некоторую «Музыкальную диету», которую можно использовать в качестве эстетического оформления конкретного уровня пирамиды..

Ранее мы уже приводили примеры того, какого характера песни могут звучать на каждом уровне пирамиды[8]. Коротко напомним, какие здесь можно выявить закономерности.

На первом уровне пирамиды, посвященного решению проблем выживания, будут располагаться песни об удовлетворении физиологических потребностях. На данном уровне актуальными могут быть песни о хорошей еде, об удобном жилье, об отцовстве и материнстве, о радости возможности продолжения рода через рождение детей.

- на втором уровне будут располагаться песни о функциональной силе организма, свидетельствующие о его здоровье и физической силе. Здесь будут актуальны песни о спорте, о радости физического движения и свободного дыхания, об ощущениях своего единения с окружающей человека родной природе
- на третьем уровне будут располагаться песни, отражающие потребности человека в его психологических связях с другими людьми. Это песни о радостях человеческого общения, ценностях дружбы и любви, радости коллективного единения в процессе совместного творчества.
- на четвертом уровне, связанного с потребностями приобретения социального и профессионального статуса, будут располагаться песни о профессиях, способах приобретения сложных профессиональных навыков, для чего ока-

8 2/ В.И.Петрушин. Использование концепции личности А. Маслоу в музыкальной педагогике

зываются необходимы терпение и настойчивость, упорство и самодисциплина, творческий подход к делу.

- на пятом уровне, отведенного высшим человеческим ценностям, будут располагаться песни, посвященные идеалам Чести и Долга, Истины и Справедливости, Свободы и Ответственности [9]. Освоение этих и других аналогичных ценностей, по мнению Маслоу является заключительным этапом психотерапии, после которого человек далее может развивать себя сам.

Музыкальные произведения, которые могут и должны наполнять своими вибрациями этот уровень, могут быть не только песни, но прежде всего те сочинения, которые относятся к сложным произведениям классической музыки, включая произведения таких композиторов, как Мессиан, Шнитке, Шенберг и Орф. Сложные проблемы современного мира не могут быть выражены простым музыкальным языком. И если человек говорит, что он не понимает классическую музыку, то это больше говорит о нём самом как обладателе сознания низкой когнитивной сложности, чем об эстетических достоинствах музыкального сочинения.

Исследования немецкого социолога А. Эрка, проведённые ещё в середине прошлого века, показали, что чем выше достижения какого-либо ученого, писателя, философа в своей области, то тем шире и глубже его интересы к сфере классической музыки и современного искусства. Когнитивная сложность человека предопределяет уровень его как профессиональных, так и эстетических интересов.

Об искусстве

Образы искусства, выраженные в картинах, звуках, движениях или словах всегда были инструментами социализации подрастающего поколения.

Эти образы, которые несут в себе жизненный опыт прошлых поколений, входят в сознание человека, а затем и в его подсознание, формирует его личность, создавая в ней тот набор ценностей, который для данного социума считается наиболее приемлемым.

Диеты первых двух уровней связаны с элементарным физическим выживанием, диеты трёх остальных уровней связаны с развитием личности человека в психологическом, социальным и духовном отношении. Каждый уровень экзистенциальной диеты подразумевает свой набор художественных образов, который транслируются в социум через фильмы и театральные спектакли, песни и музыку, карнавалы и праздничные шествия.

Интересной особенностью ЭД является то, что её ведущей идеей является понимание питания как потребление различных видов энергии. Врачи, диетологи и нутрициологи со всеми своими программами питания влияют на здоровье

своих клиентов только на 20 процентов. Остальные виды необходимой ему энергии человек, желающий быть здоровым, должен будет набирать у:

- спортивного тренера, обучающего своих подопечных правильному движению и дыханию,
- у психолога, обучающего правильной коммуникацией с самим собой и с другими людями,
- у преподавателя, обучающего профессии, при помощи которой в данном социуме зарабатываются деньги,
- у артиста, художника, музыканта, поэта, т. е. людей искусства, от деятельности которых по коже читателей, зрителей и слушателей бегают «мурашки». В этом случае жизнь поклонников искусства наполняется не только энергией здоровья, но прежде всего смыслом, красотой и вдохновением.

Другой не менее важной особенностью ЭД является то, что достижение её благодарных даров человек сможет получить только при условии собственной активности клиента в направлении работы над собой — своими убеждениями, привычками, мыслями и чувствами. И здесь на память снова приходят строчки из Библии: «Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими».[9][9]. В современном контексте это надо понимать как необходимость владения человеком навыков самодисциплины и добровольного самоограничения при встрече с разного рода мирскими соблазнами, которых и в древние времена было достаточно много, не говоря уже о временах нынешних.

«…художественное образование или, лучше сказать, образование посредством искусства, — писал А. Маслоу в своей последней книге «Новые рубежи человеческой природы», — значимо не столько для появления художников или произведений искусства, сколько для появления лучших людей. Если мы четко ориентируемся на гуманистические цели образования, если надеемся, что наши дети станут в полной мере людьми и будут продвигаться к реализации своих потенций, то, насколько я могу судить, единственный существующий сегодня вид образования, содержащий хотя бы слабый намек на такие цели, — это художественное образование». «Вот почему, — заключает великий гуманист XX-го века, — я интересуюсь образованием посредством искусства: оно представляется мне примером правильного образования».[10, 68—69]

---

9 (Матф.7:13

Литература

1. *Библиотекарь. ру. https://bibliotekar. ru/encSlov/23/8. htm (Дата обращения 24.07.2023).*
2. *Academic. https://dic. academic. ru/dic. nsf/dic_wingwords/1749/He (Дата обращения 20.06.2023).*
3. *Перлз Ф., Хефферлин Р., Гудмэн П. Опыт психологии самопознания. Практикум по гештальт терапии. – М.: Изд-во Гиль-Эстель, 1993. С. 5.*
4. *Сартр Ж. П. Экзистенциализм — это гуманизм / Сумерки богов. Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж. П. Сартр. – М., 1990. С. 320.*
5. *Карнеги Д. Как перестать беспокоиться и начать жить. – Минск: Изд-во Попури, 2020.*
6. *Гандапас Р. 12 качеств лидера. https://blog. radislavgandapas. com/12-kachestv-lidera/? ysc lid= lm0lhknj4d36706339 (Дата обращения 14.08.2023).*
7. *Шефер Б. Законы победителей. – Минск: Попурри, 2012. – 272 с.*
8. *Петрушин В. И. Использование концепции личности А. Маслоу в музыкальной педагогике // Искусство и образование. 2018. № 6. С. 65-76.*
9. *Библия. Матф.7:13. https://azbyka. ru/biblia/? Mt.7:13 (Дата обращения 15.08.2023).*
10. *Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы. – М.: Смысл, Альпина нон-фикшн, 2011. – 496 с., С. 68-69.*

REFERENCES

1. *Bibliotekar'. ru. — https://bibliotekar. ru/encSlov/23/8. htm*
2. *Academic. https://dic. academic. ru/dic. nsf/dic_wingwords/1749/Ne*
3. *Perlz F., Khefferlin R., Gudmen P. Opyt psikhologii samopoznaniya (Experience in the psychology of self-knowledge), Praktikum po geshtal"t terapii, Moscow, Izd-vo Gil'-Estel', 1993, P. 5.*
4. *Sartr Zh. P. Sumerki bogov (Twilight of the Gods), F. Nitsshe, Z. Freid, E. Fromm, A. Kamyu, Zh. P. Sartr, Moscow, 1990, P. 320.*
5. *Karnegi D. Kak perestat' bespokoit'sya i nachat' zhit' (How to stop worrying and start living), Minsk, Izd-vo Popuri, 2020.*
6. *Gandapas R. 12 kachestv lidera (12 qualities of a leader), https://blog. radislavgandapas. com/12-kachestv-lidera/? ysclid=lm0lhknj4d36706339 (Data obrashcheniya 14.08.2023).*
7. *Shefer B. Zakony pobeditelei (Laws of Winners), Minsk, Popurri, 2012, 272 p.*
8. *Petrushin V. I. Iskusstvo i obrazovanie, 2018, No. 6, Pp. 65-76.*
9. *Bibliya. Matf.7:13. https://azbyka. ru/biblia/? Mt.7:13*
10. *Maslou A. Novye rubezhi chelovecheskoi prirody (New frontiers of human nature), Moscow, Smysl, Al'pina non-fikshn, 2011, 496 p.*

Т.В. Портнова

«Имиджелогия» – формирование корпоративного образа и стиля: спецкурс для экскурсоводов искусствоведческого профиля

Аннотация. В статье раскрывается роль и содержание инновационного курса «Имиджелогия», предназначенного для специалистов сферы связей с общественностью и играющего важную роль для экскурсионной деятельности, особенно историко-культурного и искусствоведческого направления. Автор анализирует имиджелогию как актуальную интегративную область знания, основной целью которой является представление человека или какого-либо объекта привлекательным, интересным и значимым для окружающих через презентацию жизненно востребованных, позитивных личностных, профессиональных, деловых характеристик. В заключении делается вывод о значимости художественного наследия, исследуемого в контексте формирования самопрезентации личности экскурсовода и практического применения на практике как залог поступательного и успешного развития корпоративной культуры в туристической сфере.

Ключевые слова: имиджелогия, спецкурс, туристические программы, личность экскурсовода, самопрезентация.

Введение

На пороге информационного развития культуры, которая призвана изменять и во – многом уже изменила представления о социальной действительности, повышаются требования к человеку и человека к обществу. Имиджелогия как новое междисциплинарное направление, связанное с искусством, психологией, эстетикой, педагогикой, социологией, становится актуальным во многих профессиональных сферах людей. Основным понятием имиджелогии является имидж, в ее рамках данный феномен изучается с теоретической точки зрения.

Формирование позитивного имиджа на практике является одним из направлений деятельности, как отдельной личности, так и целой организации. Положительный имидж всегда интересовал наших соотечественников — как людей бизнеса, так и представителей искусства. Достаточно назвать имена С. Т. Морозова, С. И. Мамонтова, П. М. Третьякова, К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, С. П. Дягилева, А. М. Павловой, Ф. И. Шаляпина и многих других. Объектом и основной ценностью имиджелогии является не абстрактный человек вообще, а конкретный руководитель-лидер, педагог, актер, режиссер, политик, бизнесмен, специалист в социокультурной сфере и т. д.

Исследованием имиджелогии как предметной области, занимались российские специалисты различных областей: историки, специалисты менеджмента, культурологи, искусствоведы. Поэтому, имеющиеся теоретические источники можно систематизировать в соответствии с авторским профессиональным профилем. К общим работам можно отнести труды, в которых раскрывается понятие имиджелогия и предмет ее изучения [1,2]. В смежных публикациях имидж раскрывается как инструмент привлекательности и конкурентоспособности [3,4]. К наиболее значимым работам можно отнести публикации, анализирующие вопросы имиджелогии в контексте с культурой и искусством [5.6]. Однако они не освещают тему имиджа экскурсовода, лишь единичные статьи в периодической печати обращают внимание преимущественно на личные его характеристики. Так, Арпентьева М. Р. рассматривает персональный бренд гида-экскурсовода [7], Шашерина И. А., Чичерина Ю. С. в своей статье так же пишут о формировании персонального бренда экскурсовода как важной составляющей успеха бизнес-проекта [8].

Материалы и методы

В исследовании применен комплексный подход к изучению проблемы, основанный на методе наблюдения и описания имиджа экскурсовода и метод концептуального анализа специальной программы, созданной для будущих работников историко-культурного туризма. Опираясь на комплексный подход к изучению проблемы, основанный на методе наблюдения и описания, а так же методе концептуального анализа, обращается внимание на конструирование позитивного индивидуального корпоративного имиджа в условиях современной массовой коммуникации. Источниковедческой базой исследования послужили работы отечественных авторов разных областей: Бурова А. Г. [9]., Вайнштейна О. Б. [10] Эйзенштейна С. М. [11]. В основе спецкурса лежит метод анализа и сопоставления различных видов источников, на последовательном изучении которых выделены главные положения и сформулированы темы для изучения.

Имиджелогия в сфере историко-культурного туризма

Имиджелогия — инновационная научная дисциплина человековедческого жанра, представляет собой новую отрасль теоретико-прикладного знания. Интегрируя в себе около десяти научных дисциплин гуманитарного, искусствоведческого и естественного профиля, она помогает людям компактно использовать солидный информационный банк для выстраивания достойных отношений в различных социумах, высвечивать личностно-деловые качества, умело затенять недостатки, обретать морально-психологическую уверенность в общении.

Существующие учебные курсы «Имиджелогия», как правило, рассчитаны на подготовку специалистов, чья профессиональная деятельность связана с работой в области связей с общественностью и корпоративной культурой. Особое значение имиджелогия приобретает для работников туристичской сферы и, особенно для гида, работающего в историко-культурной и музейной среде. Современные исследователи обосновано находят в памятниках искусства удивительную взаимосвязь эстетических и материальных функций и их возможную совершенную интерпретацию в лице экскурсовода, имеющего привлекательный имидж, что представляет значительный интерес для междисциплинарной ветви искусствоведческой науки. В целях формирования необходимого не только положительного, но и эстетического образа создаются специальные программы, используемые в образовательном процессе будущих специалистов корпоративной культуры.

Заметим, что имиджелогия представляет не только научно-теоретическое знание. Данная область имеет прикладную направленность, она ориентирована на практическое овладение технологиями «личного обаяния». Ее уникальность состоит в том, что она по своей сути является искусством, т. к. создание имиджа — это творческий процесс, объединяющий результаты деятельности многих специалистов: искусствоведов, психологов, модельеров, визажистов, парикмахеров, стилистов, и др. В результате их совместной работы рождается образ, способный стать популярным. Имидж человека — это впечатление, которое он создает в восприятии других людей. Возрастающий спрос на имидж породил новую профессию – имиджмейкер. Имидж как явление становится интересным не только узким специалистам, разрабатывающим и формулирующим теоретическую науку «имиджелогия», но и многим другим деятелям в различных общественных сферах.

В современном социокультурном пространстве понятие «имидж» получает для гида-экскурсовода особенную актуализацию, поскольку обращен к аудитории. Создание позитивного образа экскурсовода — уже залог успеха проводимой экскурсии. Художественные произведения и архитектурные объекты, включенные в туристические программы, становятся интересными и привлекатель-

ными во – многом благодаря личности гида — экскурсовода, умеющего их продемонстрировать и о них рассказать.

Цель и задачи спецкурса для экскурсоводов искусствоведческого профиля

Цель нашей программы – познакомить студентов с теоретическими основами современных представлений об имидже? базовыми механизмами и методами формирования имиджа, технологиями самопрезентации, а также навыками и умениями их эффективного использования в специальной сфере экскурсионного туризма.

Достижение поставленной цели обеспечивается путем решения следующих задач:

- сформировать у обучающихся представления об имиджелогии, имиджмейкерстве и имидже;
- проанализировать имидж как составляющую современной цивилизации;
- охарактеризовать основные направления имиджирования в сфере экскурсионного туризма;
- обобщить и классифицировать технологии конструирования имиджа;
- проанализировать имидж в различных контекстах;
- раскрыть структуру личного имиджа, его вербальную, внешнюю и кинетическую составляющие;
- познакомить с технологиями формирования положительного имиджа в соответствии с особенностями ситуации общения.

Имидж гида-экскурсовода в структуре программы «Имиджелогия»

Основное значение в структуре программы уделено личности гида-экскурсовода. В нашем сознании имидж экскурсовода, как совокупность внешних и внутренних характеристик представителей данной профессии, традиционно ассоциируется с определенными параметрами: внешним обликом (одеждой, макияжем), вербальным образом (речью), кинетическим образом (движение тела, позами, жестами), ментальным образом (манерами).

Профессия экскурсовода предполагает определенные ограничения в его визуальном облике. Экскурсанты обращают внимание на внешний вид гида еще до того, как начинается экскурсия. Как известно, экскурсовод, проводя экскурсию, рассказывает и наглядно показывает перед аудиторией необходимые художественные объекты, сообщает информацию о них. Поэтому внешний вид должен ориентироваться на деловой характер и не отвлекать внимание экстравагантностью, но быть в определенной мере тоже художественным [12]. Продуманный стиль одежды формирует приятное визуальное впечатление и придает

интеллектуальную характеристику образу, в немалой степени влияя на успех экскурсии.

С внешним обликом связан вербальный образ гида, проявляющийся в его манере говорить, грамотности речи, интонации голоса [13]. Сухое, лишенное эмоциональности повествование о показываемых объектах не вызовет ответной реакции и интереса у аудитории, даже если они будут сами по себе уникальны.

Важен так же кинетический имидж экскурсовода, складывающийся из движений, поз и, жестов [14]. Положение тела, которое принимает в процессе работы гид, не зависимо от того сидит ли он в автобусе, использует микрофон, стоит перед группой или идет вместе с ней, должно быть естественным и соотносимым с его поведением на каждом этапе работы. Позы и жесты, сопровождающие речь экскурсовода должны быть тоже естественными, но не просто театрально-демонстрационными, они являются эмоционально – смысловым знаком, привлекающим внимание слушателей.

Поскольку экскурсовод является работником контактных связей с общественностью, поэтому он обязан соблюдать рамки экскурсионного этикета — установленного порядка поведения, спокойного и уважительного отношения к водителю автобуса и группе экскурсантов. В этом проявляется его ментальный образ как стиль и манера взаимодействия с аудиторией.

Свою специфику имеет имидж экскурсовода, работающего с группами в интерьерах музейных помещений. Здесь большее значение приобретает статика, а не динамика кинетических параметров движения. В отличие от маршрутов под открытым небом, когда образ гида меняется в зависимости от различных ситуаций места нахождения, то на экспозиционных выставках, в художественных галереях и музеях он концентрируется на фигуре экскурсовода с его личностными качествами, на которых сосредотачивается основное внимание слушателей. Даже переходы из зала в зал не меняют существенным образом впечатление о нем. В большей мере акцент смещается на стиль и манеру поведения, позы и жестикуляцию. На первый план выдвигается профессиональное знание материала, мастерство и эрудиция раскрываемой тематики.

Таким образом, положительный имидж экскурсовода играет важную роль в процессе проведения экскурсий, он обязан действовать в определенных рамках экскурсионного этикета. Доброжелательность и самообладание, тактичность, вежливость в обращении с экскурсантами позволяют избежать возникновения негативных ситуаций, создать благоприятную, а в искусствоведческих экскурсиях творческую атмосферу.

Заключение

Подводя итог, отметим, что экскурсовод как гармонически развитая личность призван сочетать в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство. Уровень проведения экскурсии, эффективность восприятия информации экскурсантами во многом зависят от психического состояния личности экскурсовода и его коммуникационных способностей. Изучение авторского курса «Имиджелогия» будет способствовать формированию корпоративного имиджа экскурсовода, достижению гармонического единства взаимосвязанных и взаимоподчиненных компонентов (внешний вид, кинетика движений, речь, поведение). Результаты, полученные в процессе освоения программы, могут служить научной базой не только для гидов – экскурсоводов, но и для музейных работников, дизайнеров, режиссеров, педагогов и других представителей творческой сферы. Исследование художественного наследия в контексте самопрезентации личности гида-экскурсовода и применение его на практике, есть путь к поступательному и успешному развитию культурной туристической сферы.

Литература

1. *Лысикова О. В. Имиджелогия и паблик рилейшнз в социокультурной сфере. – М.: Флинта: МПСИ, 2006. 168 с.*
2. *Белобрагин В. В. Сущностные характеристики категорий «художественный образ» и «имидж» // Вопросы современной науки и практики. Университет им. В. И. Вернадского. 2012. № 4 (42). С. 89—92.*
3. *Браун Л. Имидж — путь к успеху. – СПб.: ПИТЕР,1996, 284 с.*
4. *Душенкина Е. В. Корпоративный имидж // Корпоративная имиджелогия, 2008. № 3. С. 34-45.*
5. *Линтон Р. Личность, культура и общество // Личность. Культура. Общество. 2001. Т. III. Вып. 7. С. 68-87.*
6. *Черёмушникова И. К. Имидж как смысловая реальность культуры. – Волгоград: Изд-во ВолГМУ, 2010, 300 с.*
7. *Арпентьева М. Р. Персональный бренд гида-экскурсовода // Tendencii i problemy razvitiya industrii turizma i gostepriimstva: Materialy 5-j Mezhregional'noj nauchno-prakticheskoj konfere ncii s mezhdunarodnym uchastiem. Ryazan': Ryazanskij gos. un-t im. S. A. Esenina, 2018. P. 170-173.*
8. *Шашерина И. А., Чичерина Ю. С. Формирование персонального бренда экскурсовода как важной составляющей успеха бизнес-проекта // Вестник Ассоциации вузов туризма и сервиса. Вып. 1. Т. 13, 2019. С. 192-197.*
9. *Буров А. Г. Режиссура и педагогика. – М.: Сов. Россия, 1987. 160 с.*
10. *Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни – М.: Новое литературное обозрение, 2006. 640 с.*
11. *Эйзенштейн С. М. Психология искусства. Психология процесса художественного творчества. – Л.: Наука, 1980. С. 173-202.*
12. *Спенсер К. Выбери свой стиль. – М: Эксмо-Пресс, 2000. 158с.*
13. *Бодалев А. А. Восприятие и понимание человека человеком. – М.: Изд. МГУ,1982. 198 с.*
14. *Пиз А. Язык телодвижений. – М: Эксмо-Пресс, 2009. 464 с.*

REFERENCES

1. *Lysikova, O. V. Imidzhelogiya i pablik rilejshnz v sociokul'turnoj sfere (Imageology and public relations in sociocultural sphere), Moscow, Flinta, MPSI, 2006, 168 p.*
2. *Belobragin V. Voprosy sovremennoj nauki i praktiki. Universitet im. V. I. Vernadskogo, 2012, No. 4 (42), Pp. 89-92.*
3. *Brown L. Imidzh — put' k uspekhu (Image — the way to success), Saint-Petersburg, Piter, 1996, 284 p.*
4. *Dushenkina E. V. Korporativnaya imidzhelogiya, 2008, No. 3, Pp. 34-45.*
5. *Linton R. Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo, 2001, VOL. III, Vol. 7, Pp. 68 — 87.*
6. *Cheryomushnikova I. K. Imidzh kak smyslovaya real'nost' kul'tury (Image as a semantic reality of culture), Volgograd, Izd-VolGMU, 2010, 300 p.*
7. *Arpentieva M. R. Tendencies and problems of development of tourism and hospitality industry (Trends and problems in the development of the tourism and hospitality industry), Materials of the 5th Interregional scientific-practical conference with international participation, Ryazan, Ryazan State University named after S. A. Esenin, 2018, Pp. 170-173.*
8. *Shasherina I. A., Chicherina Y. S. Vestnik Associacii vuzov turizma i servisa, Vyp. 1, T.13, 2019, Pp. 192-197.*
9. *Burov A. G. Rezhissura i pedagogika (Directing and pedagogy), Moscow, Sov. Russia, 1987, 160 p.*
10. *Weinstein O. B. Dendi: moda, literatura, stil' zhizni (Dendy: fashion, literature, lifestyle), Moscow, New Literary Review, 2006, 640 p.*
11. *Eisenstein S. M. Psihologiya iskusstva. Psihologiya processa hudozhestvennogo tvorchestva (Psychology of Art. Psychology of the process of artistic creation), Leningrad, Nauka, 1980, Pp. 173-202.*
12. *Spencer K. Vyberi svoj stil' (Choose your style), Moscow, Eksmo-Press, 2000. 158 p.*
13. *Bodalev A. A. Vospriyatie i ponimanie cheloveka chelovekom (Perception and understanding of man by man). Moscow, Izd. MSU, 1982, 198 p.*
14. *Pease A. Yazyk telodvizhenij (Body language), Moscow, Eksmo-Press, 2009, 464 p.*

Е.Н. Васильева

Искусство и правовое просвещение

Аннотация. Правовое просвещение ориентировано не только на обучение людей защите своих прав, но и на формирование осознания обществом ценности системы права. Искусство как метод иррационального воздействия на эмоции человека способно привить человеку чувство одобрения к праву. Искусство может исполнить роль посредника между обществом, правом и государством, таким образом функционируя как инструмент правового просвещения. Задача искусства заключается в духовном совершенствовании личности, а через это в построении правового государства, развитии правовой культуры, правового сознания. С помощью искусства воздействие на общество может быть не только рациональным, опирающимся на законы, но и иррациональным, основанным на чувственном принятии обществом правовых норм.

В рамках данного научного исследования автор рассматривает важность правового просвещения в современном обществе и оценивает роль искусства как проводника правового просвещения. Также в исследовании дается анализ проблем в современном обществе, связанных со снижением заинтересованности государства в использовании культуры в правопросветительских целях.

Ключевые слова: право, просвещение, общество, культура, искусство, СМИ.

В научной литературе справедливо отмечается, что просвещение не сводится к простому сообщению информации (отождествлению с информированием). Просвещение предполагает распространение культуры, правовой культуры, и это сложный, долговременный процесс, схожий по сути с образованием и формированием правовой грамотности [1, с. 71]. Данная позиция поддерживается Э. И. Атагимовой, которая рассматривает правовое просвещение как один из компонентов правового просвещения, наравне с формированием представле-

ний и установок о правомерном поведении, а также с развитием устойчивой потребности в использовании и применении правовых знаний. По мнению автора, суть правового просвещения заключается в «утверждении ценности человеческой личности и достоинства человека, обучении защите своих прав и законных интересов, повышении квалификации всех, кто имеет дело с проблемами людей» [2, с. 17].

Таким образом, правовая информация, как часть правового просвещения, в основном выполняет функцию передачи практических знаний правового характера. В свою очередь, правопросветительская деятельность, по-видимому, оказывает более сильное воздействие на правовое сознание, отвечает за развитие правовой идеологии и правовой психологии. Она формирует уважительное и стабильное отношение к праву и определяет ориентиры правомерного поведения. С помощью правовой информации передаются актуальные знания о правах и законных интересах субъектов права, их взаимодействии с органами государственной власти и изменениях в законодательстве. При этом нет цели углубления или систематизации знаний о правовой ценности, сути права и т. д.

Данные вопросы являются стратегически важными для повышения уровня правосознания и правокультурности и входят в задачи правового просвещения. Решение этих проблем обеспечит стабильные установки на осознанное законопослушное поведение, сформирует привычку соблюдения законов, разовьет навыки осуществления различных юридических действий или участия в них, воспитает нетерпимость к правонарушениям и обеспечит восприятие правовых ценностей.

Из вышесказанного следует, что правовые просвещение и информирование соотносятся как целое и часть. Цели и задачи юридического просвещения более фундаментальны, поскольку направлены не только на активизацию правосознательной жизни граждан, а на повышение их правовой культуры и уровня правосознания. В связи с этим субъектами данной деятельности выступают, прежде всего, государственные органы и должностные лица, которым информирование и правовое просвещение являются обязанностью, а также одним из направлений государственной политики и ее реализаций. В целях повышения эффективности правовых просвещения и информирования в их осуществлении должны активно участвовать институты гражданского общества и науки, а также образования и культуры. Последние являются весьма действенными инструментами правовой социализации и передачи правовых ценностей и ориентиров.

Стоит отметить, что в большей мере искусство способно оказывать опосредованное иррациональное влияние на сознание человека, то есть формирование позитивного отношения к праву и положительных эмоций и переживаний, связанных с ним. Эффективность усвоения правовых знаний прямо зависит от

уровня подготовленности эмоциональной сферы. В юридических трудах проводится верное сравнение с тем, как в детстве человек получает основные знания о праве и нравственности через сказки и легенды, обучающий его плохому не на основе сложной логической структуры, а на основании чувственного восприятия, так и широкая общественность должна начать свое правовое развитие с формирования у нее эмоционально-волевых установок к закону [3, с. 30]. В контексте данной проблемы это утверждение подтверждает необходимость создания государством четкой стратегии по использованию искусства для просвещения в области права. Этот агент социализации может создать необходимую эмоциональную базу для последующего изучения правовых знаний, формирования правовой системы ценностей и ориентации в правовом поведении посредством чувственного восприятия образного отражения социальной и правовой реальности.

В рамках научных исследований участниками процесса просвещения называют семью, системы общего и профессионального образования, общественные организации, государственные, муниципальные и правоохранительные структуры, средства массовой информации. Их специфика заключается в охвате огромной по численности и качеству аудитории [4, с. 137-139].

Современные средства массовой информации (особенно электронные) расширяют свое влияние на формирование правового сознания, особенно у молодежи, и выступают агентом так называемой «стихийной правовой социализации». В последнее время обострилась проблема распространения информации антиправового характера, способствующей деградации правосознания, развитию негативного отношения к закону. В результате обостряется проблема распространения правового нигилизма, правового инфантилизма, искаженного правопонимания, отрицания социальной ценности права, его регулятивных свойств и т. д.

В качестве одной из причин обозначенных негативных тенденций влияния средств массовой информации на происходящие правовые и культурные процессы можно назвать проблему распространения массовой культуры, на основе которой, к сожалению, на современном этапе развивается мировая цивилизация. Возникновение уникальной культурной матрицы стало возможным благодаря ее основанию на универсальных законах науки, лишенных национальных коннотаций. Кроме того, современные технологии, такие как Интернет и мобильная связь, обеспечивают быструю связь со всеми уголками планеты. Возникновение единой цивилизации влечет за собой и перестройку сложившихся отношений между автономными и национальными культурами. Они все больше вовлекаются в межкультурный обмен и диалог, что также предполагает принятие универсального языка общения.

В этом смысле массовая культура становится доминирующей культурной парадигмой отдельно взятой цивилизации, активно распространяемой всевозможными средствами массовой информации. Массовая культура, помимо всего прочего, может влиять и оказывает влияние на различные стороны жизни человека, в том числе на правосознание, правовую культуру и др. Однако, как отмечают некоторые исследователи, «беспокоит в этих тенденциях то, что в глобализированном мире побеждают средние и недооцененные культурные ориентиры [5, с. 190-196], что негативно воздействует и на отношение к праву и правовым явлениям.

Следовательно, среди проблем справедливо выделяют отсутствие ответственности СМИ за содержание контента, передаваемого широкой аудитории, а также незаинтересованность четвертой ветви власти в широком освещении правовых вопросов в юридической научной литературе. современное юридическое образование. К последним также можно отнести отсутствие единой системы, направленной на повышение правовой грамотности и правосознания граждан; отсутствие межведомственного взаимодействия органов государственной власти и органов местного самоуправления при выработке единой и консолидированной информационной политики. гражданские научно-исследовательские институты; отсутствие конкретной долгосрочной программы правового просвещения и правового информирования граждан; недостаточное финансирование; неумение большинства граждан пользоваться официальными источниками правовой информации; отсутствие обратной связи между исполнительной властью и гражданами [6, с. 48-53].

Эти проблемы взаимосвязаны, поэтому для достижения высоких результатов правового просвещения их необходимо решать комплексно. Одна из наиболее значимых проблем заключается в отсутствии системного характера правового просвещения на данный момент, а также неразработанности вопросов координации деятельности участников, занимающихся правовым просвещением. К этому списку следует добавить недооценку преобразующего потенциала искусства как эффективного инструмента формирования благоприятной идеологической и психологической основы для последующего ознакомления с правовыми знаниями.

С точки зрения искусства оценка человеком правовой действительности зависит не только от правовых норм, но и от его восприятия эстетических идеалов и ценностей. В свою очередь, правильное понимание своих внутренних убеждений и способность корректировать их в соответствии с эстетическими и правовыми нормами, влияют на качество жизни общества в целом. Следовательно, для гармоничного развития личности в духовном и правовом отношении необходимо эффективное взаимодействие между искусством и правом.

Общественное развитие зависит от правовой системы и культуры общества. Неправильное понимание права может привести к искаженному восприятию идеалов, закрепленных в законодательстве. Так же сила искусства может использоваться для пропаганды идеалов, которые не соответствуют ценностям гуманизма, включая право. Поэтому, согласно словам А. Ф. Кони: «Юрист должен быть человеком, у которого общее образование идет впереди специального» [7, с. 133]. Человек, создающий правовую культуру, должен быть хорошо знаком с высокими эстетическими идеалами. Эти слова абсолютно справедливы и в полной мере относятся к каждому, кто проходит правовую социализацию. Формирование правильного понимания права, установок правомерного поведения, системы общих культурных и правовых ценностей требует активного участия искусства в процессах просвещения, пропаганды и воспитания.

Искусство, на наш взгляд, обладает значительным потенциалом для решения еще одной проблемы. На современном этапе развития российского общества и государства достаточно остро стоит необходимость разработки идеологической основы их взаимодействия, и это ни в коем случае не является нарушением положений Конституции России о недопустимости нарушения идеологического плюрализма. Взаимный процесс построения фундаментальных основ и ценностей необходим для построения отношений триады общество – право – государство. Искусство в этом контексте может выступать самостоятельным посредником, передающим информацию о сложившихся в обществе подходах к пониманию основных категорий социальной регуляции (Равенство, Свобода, Справедливость и др.), заботы о тех или иных текущих проблемах, о желаемых путях дальнейшего развития и т. д. при выполнении воспитательных, пропагандистских и других функций, имеющих большое значение для формирования общей культуры, в том числе правовой культуры, развития мировоззрения, сознания, в том числе его правовой составляющей и т. д.

В то же время понятие правового просвещения связано и с явлением правовой пропаганды. В науке не существует единого подхода к его пониманию, определению и разграничению с другими явлениями. Так, она понимается как форма правового воспитания, метод обеспечения правопорядка и безопасности в государстве [8, с. 12-17], способ формирования правовой культуры, один из видов массовой идеологической работы, определенная организованная систематизированная форма воздействия государства на поведение населения [9, с. 67-70] и т. д. Одним из возможных подходов является рассмотрение правовой пропаганды как целенаправленного процесса и способа идеологического воздействия права на общественные отношения. Этот процесс осуществляется уполномоченными органами и институтами как в открытой, так и в скрытой форме, адресован широкому кругу лиц и обществу в целом. Его цель – выработка

моделей правомерного поведения у адресатов как коллективных, так и индивидуальных [10, с. 220-223].

Правовая пропаганда может осуществляться директивно, а также более мягкими методами, включая опосредованное использование духовной культуры. Однако, независимо от выбранной формы и способа, как утверждает Е. А. Титова «во всех случаях происходит продвижение определенных правовых идей и ценностей, которые в совокупности идеологизируют правовое сознание, придают ему однотипность восприятия жизни через скрытое или открытое навязывание идеи ценности права и необходимости правомерного поведения личности или обществу» [11, с. 261-263]. Автор права в том, что все виды пропагандистской и просветительской работы в области права направлены на передачу правовых ценностей, утверждение ценности права и правомерного поведения. Однако, идея выработки «единообразного взгляда на жизнь» может быть подвергнута критике, так как это зависит от типа правопонимания, который уже сложился у людей.

В связи с этим становится актуальным правовое просвещение через искусство. Это деятельность по формированию и развитию правового сознания на основе плюралистического понимания права. Мы считаем, что это позволит достичь более высокого уровня правовой культуры, обеспечит осознанный выбор вариантов правомерного поведения со стороны субъектов права. В результате повысится эффективность превенции правонарушений и сформируется понимание роли права в жизни людей, общества и государства.

В научном сообществе неизбежно возникают претензии к тому, что правовая пропаганда, широко использовавшаяся в период СССР, неправомерно утрачивает свое значение в современной России. Недостаток или даже отсутствие пропаганды правовых ценностей приводит к подмене ее антиправовой и антисоциальной парадигмой. Именно поэтому необходимо модернизировать государственную политику в области искусства. Сохраняя свободу творчества, слова и прочие гарантированные права и свободы, государство должно увеличить финансирование культуры и создать государственный заказ на произведения искусства, такие как фильмы, которые внушают чувства патриотизма, уважения к праву, истории, государству, законному поведению и т. д.

Вопрос о политической роли современного искусства является предметом оживленных дискуссий. Действительно, искусство играет решающую роль в легитимизации власти, позволяя изобразить тех, кто занимает вершины власти. «Парадные портреты» и «статуи» заслужено закрепляют в сознании общества факт правления и способны убедить в неотъемлемой необходимости и важности правителей. В то же время, в период явного социального противостояния, искусство может стать оружием против власти, которая утратила поддержку народа.

Таким образом, в эпохи стабильности и процветания искусство помогает укрепить общественные устои, объединить людей вокруг главы государства. В периоды политических кризисов и заветных перемен искусство способствует укреплению духа революционеров или реформаторов, убеждая других в необходимости перемен.

В XX веке установилась глубокая связь между искусством и политикой, именно тогда модернизм, возникший в конце XIX века и активно развивавшийся в XX веке, изменил сущность взаимодействия между этими двумя сферами. Одним из выдающихся достижений модернизма стало освобождение художественной формы от любых ограничений, что способствовало зарождению бесчисленного множества новых течений и средств выражения в XX веке. Искусство почти полностью избавилось от давления общества и государства, обретая полную свободу самовыражения.

Такое искусство тесно связано с принципами демократии, поскольку в авторитарных и тоталитарных режимах оно зачастую вынуждено служить пропаганде, отражая интересы правящей власти. В демократическом правовом обществе искусство функционирует независимо от государства и общества. Главная задача искусства заключается в открытии своей собственной, внутренней истины, которая превосходит всякую политическую истину, которая относится только к узким выгодам.

Эстетическая, творческая свобода, свобода выражения и художественного вкуса являются результатом свободы граждан и демократического общества. Все подходы к творчеству признаются равноправными в демократическом искусстве.

Однако смена эпохи, от модернизма к постмодернизму, привела к изменению баланса сил, который искусство стремилось сохранить неподверженным политическому влиянию. В постмодернистском обществе искусство втягивается в политические процессы и становится средством воздействия на право и гражданское общество. Вследствие этого наблюдается тенденция к углубленному вовлечению художника и его произведений в политическую и социальную жизнь. Теперь искусство становится инструментом протеста и преобразования общества в соответствии с видением художников. В таком контексте возникает политическое искусство, поставленное перед задачей интегрировать политическую и художественную сферы жизни. Политики приходят на смену автономным художникам, и их действия и высказывания сами по себе становятся объектами эстетики.

Исторически искусство всегда было связано с созданием образов, но сегодня политика также начала использовать образы в своей деятельности.

«Сейчас мы живем в обществе, – говорит Б. Е. Гройс, – в котором любой крупный политик генерирует значительно больше картин и изображений, чем любой художник» [12].

Некоторые утверждают, что в современных условиях политики имеют большее влияние, чем художники. Это объясняется тем, что помимо изображений политик занимается психологическим анализом, социологическими и религиозными дебатами. Художник перестал быть главным производителем визуального, и в своей собственной сфере – сфере производства образов – он значительно уступает политикам, кинозвездам, спортсменам и другим по массовости, присутствию и распространению производимых им образов. Утрата монополии художника на эстетическое выражение заставила пересмотреть отношения между искусством и политикой, в результате чего художник превратил искусство в радикальное политическое действие.

Миссия искусства – духовное совершенствование личности, через которое строится правовое государство, развивается правовая культура и повышается правосознание. Однако искусство в реалиях XXI века может оказывать непосредственное влияние не только на отдельных людей, но и на социально-политические институты. Сочетая в себе социальный протест и образность, искусство может поддерживать и революционизировать существующие идеологии. С юридической точки зрения особенно важна роль искусства в демократизации общества и формировании правового государства.

Искусство укрепляет права и свободы личности, поскольку виртуально показывает людям, что они равны. В современном мире этот процесс демократизации особенно очевиден. Художник-постмодернист Энди Уорхол утверждал, что каждый человек имеет право на 15 минут славы [13, с. 32], что подтверждается движением искусства в сторону вовлечения зрителя в творческий процесс. Акции в современном искусстве часто охватывают большое количество людей. Современные художники действуют как политики, а многие перформансы современных художников посвящены серьезным социальным проблемам и выглядят как театрализация политического действия. В то же время далеко не все их содержание и форму можно признать действительно полезными для формирования и развития аксиологических, идеологических и иных оснований социальной и индивидуальной культуры.

Возникают вопросы о соотношении свободы и творчества. Так, Н. Гартман, рассматривая проблему специфики творчества, писал, что художника «не подгоняет никакая обязанность, на нем не лежит никакая ответственность… ему открыто безграничное царство возможного, которое не связано никакими реальными условиями. Свобода художника… соответствует дематериализации как модусу бытия художественного созидания и является чистой свободой, не

связанной никакими внешними условиями» [14, с. 64]. Согласно логике умозаключения, творец освобождается от объективного материального мира, природных и социальных отношений и управляющих им законов социокультурного бытия. При этом, как отмечает А. Ф. Зотов, «творчество – естественный мир свободы хотя бы потому, что с традицией, с принципами, с образцами разрыв здесь диктует сама установка. Творчество преодолевает сопротивление материала, мыслительной инерции, собственных привычек» [15, с. 113].

Творчество свободно, когда личность достигла внутренней свободы. Однако, в наше время, когда массовая культура стала распространена, существует вопрос, на основе каких духовных и нравственных принципов будет основана эта свобода.

Личность способна создавать формы творчества, которые могут быть как полезными, так и вредными. Это связано с тем, что творчество содержит в себе как конструктивные, так и деструктивные элементы, и это может приводить к проблемам с ценностями процесса творчества. Творческая активность и ее направленность определяются системой ценностей в обществе, поэтому абсолютная свобода творчества невозможна, как и абсолютная свобода личности. В процессе творчества человек поднимается над существующими нормами и создает богатство духовного потенциала, что является основой для развития культуры.

Если говорить о творческом процессе как социальном явлении, то нужно отметить, что творческие характеристики присутствуют на всех уровнях общественной жизни. Творчество следует рассмотреть с различных аспектов:

1) как свойство человеческой природы, родовой признак человека;

2) как часть исторического процесса – развития общества в целом, народов, социальных групп;

3) как свойство и условие существования культуры;

4) как вид человеческой деятельности, содержанием которого является создание произведений искусства, научные открытия, технические изобретения;

5) как способ реализация свободы личности.

С этих позиций мы не согласны с утверждением, что художник не несет ответственности за свои произведения. В данном контексте важно говорить об исторической и социальной ответственности за формирование духовных и нравственных ценностей у индивидов. Это происходит благодаря чувственному восприятию художественных произведений, созданных искусством.

Обобщая все вышесказанное, можно выделить следующие специфические черты правового просвещения в юридической литературе:

1) это одно из направлений государственной политики в области права, которое реализуется широким кругом субъектов;

2) в процессе правового просвещения важную роль играют институты гражданского общества;

3) мероприятия, проводимые в рамках правового просвещения, нацелены на стимулирование активной правомерной деятельности субъектов;

4) это инструмент формирования правовой культуры;

5) цель правового просвещения – социализация личности;

6) конечный результат процесса правового просвещения – это формирование высокой правовой культуры и формирование внутренних установок на правомерное поведение [16, с. 35].

В результате, правовое просвещение может оказать значительное моральное, этическое и идеологическое воздействие на человека путем системного подхода к организации и проведению мероприятий. Это может привести к высокой эффективности реализации правовой политики страны в целом. Одним из проводников правовых идей и ценностей может стать искусство, которое через свои произведения убеждает людей в красоте и справедливости будущего. Искусство побуждает людей к действию через интеллектуальный, эмоциональный, неосознаваемый биопсихологический и собственно деятельностный факторы.

Необходимость эстетического подхода к просветительско-правовым мероприятиям очевидна. Эстетизация просвещения: «… весьма надежный канал проникновения культуры в структуры современной цивилизации…» [17, с. 133], справедливо отмечено Т. М. Шатуновой. Тогда правовое просвещение становится культурно-идеологической миссией, которая наряду с демократичностью, рациональностью и верой в прогресс общественного развития, имеет еще одного союзника – искусство. Достижение поставленных целей становится более вероятным благодаря искусству, которое действует параллельно с просветительскими мероприятиями.

Литература

1. *Хаметдинова, Г. Ф. Правовое просвещение и правовое информирование как форма профилактического воздействия на правосознание гражданского общества / Г. Ф. Хаметдинова // Вестник Тюменского института повышения квалификации сотрудников МВД России. – 2017. – № 1(8). – С. 68-75.*
2. *Атагимова, Э. И. Правовое просвещение и предупреждение молодежной преступности / Э. И. Атагимова // Мониторинг правоприменения. –2015. – № 4 (17). – С. 16-22.*
3. *Истомин, М. А. Правовое просвещение в России: современные проблемы теории и практики / М. А. Истомин, А. В. Нечкин // Юридический вестник Самарского университета. – 2021. – Т. 7. № 2. – С. 26-33.*
4. *Половникова, А. В. Правовая грамотность и правовое просвещение в условиях современного общества / А. В. Половникова // Культурные права и свободы человека и гражданина: вопросы теории и практики. Сборник научных статей, посвященный 10-летию кафедры международного права и прав человека Юридического института. – Москва, 2016. – С. 136-142.*

5. *Арефьев, М. А. Массовая культура как доминантная культура глобализирующегося общества. / М. А. Арефьев, А. Г. Давыденкова // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015. – Т. 206. – С. 190-196.*
6. *Хышиктуев, О. В. Актуальные проблемы повышения уровня правового просвещения и информирования граждан / О. В. Хышиктуев, К. В. Вологдина // Вестник северо-восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. Серия: История. Политология. Право. – 2018. – № 2 (10). – С. 48-53.*
7. *Ивакина, Н. Н. Основы судебного красноречия (риторика для юристов): учебное пособие / Н. Н. Ивакина. – М.: Инфра-М. – 2023. – 592 с.*
8. *Беляева, О. В. Правовая пропаганда как путь к безопасности личности, общества и государства / О. В. Беляева // Научный вестник Орловского юридического института МВД России имени В. В. Лукьянова. – 2020. – № 2 (83). – С. 12-17.*
9. *Щебляков, Е. С. Правовая пропаганда как способ формирования правовой культуры населения / Е. С. Щебляков // Формирование правовой культуры молодежи в условиях современной образовательной среды. Материалы региональной (межвузовской) научно-практической конференции. Красноярск, 2021. – С. 67-70.*
10. *Абрамов, А. Е. Правовая пропаганда: к проблеме определения понятия / А. Е. Абрамов, С. И. Прохорова // Новая наука: теоретический и практический взгляд. – 2015. – № 6-2. – С. 220-223.*
11. *Титова, Е. А. Правовая пропаганда как форма профилактики правонарушений / Е. А. Титова // Актуальные проблемы борьбы с преступлениями и иными правонарушениями. – 2017. – № 17-2. – С. 261-263.*
12. *Гройс, Б. Е: Искусство. Дизайн. Политика: лекция [электронный ресурс] – URL: https:// gtmarket. ru/library/articles/664 (Дата обращения: 24.07.2023).*
13. *The Sixteenth Minute: Life in the Aftermath of Fame. Jeff Guinn, Douglas Perry Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2005. – 373p.*
14. *Гартман, Н. Эстетика / Н. Гартман. – К.: Ника-Центр, 2004. – 640 с.*
15. *Зотов, А. Ф. Метафизика свободы / А. Ф. Зотов // Свободная мысль. – 2022. – № 3. – С. 113.*
16. *Гитман, Е. К. Проблемы организации процесса правового просвещения в современной системе российского образования / Е. К. Гитман, В. А. Колышкина // Гуманитарные исследования. Педагогика и психология. – 2020. – № 4. – С. 31-38.*
17. *Шатунова, Т. М. Социальный смысл онтологии эстетического (опыт управления красотой) / Т. М. Шатунова. – Казань: Казанский государственный университет им. В. И. Ульянова-Ленина, 2007. – 154 с.*

REFERENCES

1. *Khametdinova G. F., Vestnik Tyumenskogo instituta povysheniya kvalifikatsii sotrudnikov MVD Rossii, 2017, No. 1(8), Pp. 68-75.*
2. *Atagimova E. I., Monitoring pravoprimeneniya, 2015, No. 4 (17), Pp. 16-22.*
3. *Istomin M. A., Yuridicheskii vestnik Samarskogo universiteta, 2021, No. 2, Pp. 26-33.*
4. *Polovnikova A. V. Kul'turnye prava i svobody cheloveka i grazhdanina: voprosy teorii i praktiki (Cultural rights and freedoms of man and citizen: issues of theory and practice), Moscow, 2016, Pp. 136-142.*
5. *Aref'ev M. A., Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury, 2015, No. 206, Pp. 190-196.*
6. *Khyshiktuev O. V., Vestnik severo-vostochnogo federal'nogo universiteta im. M. K. Ammosova. Seriya: Istoriya. Politologiya. Pravo, 2018, No. 2 (10), Pp. 48-53.*
7. *Ivakina N. N. Osnovy sudebnogo krasnorechiya (ritorika dlya yuristov): uchebnoe posobie (Fundamentals of Judicial Eloquence (rhetoric for lawyers)), Moscow, Infra-M, 2023, 592 p.*
8. *Belyaeva O. V., Nauchnyi vestnik Orovskogo yuridicheskogo instituta MVD Rossii imeni V. V. Luk'yanova, 2020, No. 2 (83), Pp. 12-17.*
9. *Shcheblyakov E. S. Formirovanie pravovoi kul'tury molodezhi v usloviyakh sovremennoi obraz ovatel'noi sredy (Formation of legal culture of youth in the conditions of modern educational environment), Krasnoyarsk, 2021, Pp. 67-70.*
10. *Abramov A. E. Novaya nauka: teoreticheskii i prakticheskii vzglyad, 2015, No. 6-2, Pp. 220-223.*

11. *Titova E. A. Aktual'nye problemy bor'by s prestupleniyami i inymi pravonarusheniyami, 2017, No. 17-2, Pp. 261-263.*
12. *Grois B. E: Iskusstvo. Dizain. Politika: lektsiya, available at: https://gtmarket. ru/library/articles/664*
13. *The Sixteenth Minute: Life in the Aftermath of Fame. Jeff Guinn, Douglas Perry Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2005, 373 p.*
14. *Gartman N. Estetika (Aesthetics), Kiev, Nika-Tsentr, 2004, 640 p.*
15. *Zotov A. F., Svobodnaya mysl', 2022, No. 3, P. 113.*
16. *Gitman E. K. Gumanitarnye issledovaniya. Pedagogika i psikhologiya, 2020, No. 4, Pp. 31-38.*
17. *Shatunova T. M. Sotsial'nyi smysl ontologii esteticheskogo (opyt upravleniya krasotoi) (The social meaning of the ontology of the aesthetic (experience of beauty management)), Kazan, Kazanskii gosudarstvennyi universitet im. V. I. Ul'yanova-Lenina, 2007, 154 p.*

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

В.В. Алеев

О выпускных квалификационных работах студентов и магистрантов-исполнителей музыкальных вузов (из опыта работы на фортепианном факультете Российской академии музыки имени Гнесиных)

Аннотация. Статья посвящена вопросам подготовки и защиты выпускных квалификационных работ (ВКР) студентами и магистрантами-исполнителями Российской академии музыки имени Гнесиных. Характеризуются новые подходы к ВКР после введения в практику преподавания дисциплин «Преддипломная практика», «Научно-исследовательская работа» и «Основы научных исследований». Затрагиваются как организационные стороны исследовательской работы студентов, так и ключевые моменты внутри самой ВКР: тема работы, ее структура, круг научных источников и т. д.

Ключевые слова: Выпускная квалификационная работа (ВКР), научно-исследовательская работа (НИР), основы научных исследований, содержание и форма ВКР и НИР, алгоритм исследовательской деятельности студента.

Сравнительно недавнее появление в учебных планах музыкальных вузов таких дисциплин, как «Преддипломная практика», «Научно-исследовательская работа», «Основы научных исследований», ознаменовало качественно новый этап профессиональной подготовки значительного корпуса студентов и магистрантов-исполнителей. Если для студентов-музыковедов смысл этих названий ассоциировался с содержанием привычных дисциплин (в первую очередь, «Специального класса»), то для инструменталистов он означал нечто совершенно новое, связанное с погружением в область научного знания.

Именно это новое – то, с чем раньше студентам-пианистам нечасто приходилось сталкиваться, – постараемся акцентировать в настоящей статье.

Ранее на исполнительских факультетах существовал предмет – «Дипломный реферат», являющийся условным аналогом современной выпускной квалификационной работы. Это было обусловлено рядом причин, главная из которых заключалась в подходе к исследовательской деятельности студентов-исполнителей: ведь сам жанр реферата, как известно, предполагает краткий пересказ содержания прочитанного источника в связи с заданной темой. Кроме того, реферат предшествующих лет допускал ненормированный объем выполняемой работы, относительно свободную организационную структуру; в нем могли быть сведены к минимуму или вовсе отсутствовать вводный и заключительный разделы, содержащие изначальные установки и выводы; стилистика и лексика, а также техническое оформление текстов строго не регламентировались. Объяснением такой реализации «слова о музыке», по-видимому, следовало считать особый, творческий характер работ.

Как следствие, процесс защиты дипломного реферата представлял свободно осуществляемый художественно-творческий процесс, во время которого выпускник-исполнитель мог, например, подолгу иллюстрировать за инструментом отдельные наблюдения или выводы, которые далеко не всегда были результатом его собственных аналитических усилий.

Введение жанров выпускной квалификационной работы (ВКР) и научно-исследовательской работы (НИР) определило новые подходы к содержанию и форме научно-исследовательской работы. Был уточнен и конкретизирован каждый значимый аспект.

Что принципиально изменилось? Установлен минимальный объем работ; зафиксированы требования к общей структуре и каждому разделу; даны указания, касающиеся технического оформления в соответствии с требованиями ГОСТ; дифференцированы требования, предъявляемые к выпускникам и научным руководителям; наконец, подробно охарактеризована процедура защиты квалификационных работ с адресными указаниями по отношению к студентам (магистрантам), а также к рецензентам и членам Государственной экзаменационной комиссии. При этом неизменной осталась область содержания исследований, которая на протяжении долгих лет определялась и утверждалась совместным решением выпускающих кафедр и ученого совета высшего учебного заведения.

На фортепианном факультете неизменно присутствовал широкий круг тематических направлений, выбор которых являлся безусловной прерогативой студентов. Это были темы, как правило, связанные с вопросами исполнительской интерпретации, ансамблевого исполнительства, методики преподавания.

Отдельного упоминания заслуживает расширение круга источников. Теперь, помимо литературы, непосредственно связанной с темой ВКР, в круг рекомендуемого чтения внесены труды по методике написания научной работы. Это не только известная книга У. Эко [5], где автор в увлекательной форме описывает базовый алгоритм исследовательской деятельности студента, но и более частные работы, содержащие требования к уровню (бакалавриат, магистратура) и направлению (музыкальное искусство, педагогика) подготовки студента [4]. Следует отметить, что разработка соответствующих пособий активизировалась во многих учебных заведениях страны. В них внимание уделяется даже таким проблемам, которые раньше не входили в сферу интересов вузовской педагогики, – как, например, язык и стиль научного текста [2] или особенности научного руководства квалификационными работами студентов [1]. В Российской академии музыки разработаны учебно-методические комплексы по соответствующим дисциплинам [3]; в процессе находится разработка специального пособия.

Переход к новым принципам работы над ВКР определил некоторые изменения в работе кафедры педагогики и методики. Традиционно эта кафедра связана тесными узами с деятельностью фортепианного факультета: именно здесь в течение многих лет велась работа со студентами-пианистами по подготовке дипломных рефератов. Эта традиция сохраняется и в настоящее время. При этом деятельность в области НИР студентов в последние годы значительно усилилась: кафедра приняла участие в разработке положений о ВКР для студентов других исполнительских факультетов.

Когда разработка теоретических основ ВКР была завершена, перед педагогами кафедры встал вопрос о принципах их практического внедрения. Мы осознавали, что в переходный период придется столкнуться с многими трудностями вплоть до нежелания со стороны некоторых студентов принимать новые правила. Поэтому разработка практических алгоритмов стала еще одной задачей кафедры.

Первыми шагами стало формирование круга научных руководителей из числа докторов и кандидатов наук академии. Необходимо было, помимо выработки общих подходов, обеспечить тесную координацию между дисциплинами «Преддипломная практика» и «Основы научных исследований», а также установление прямого контакта кафедры со всеми выпускниками фортепианного факультета.

В практику было введено ежегодное обязательное проведение семинара для студентов бакалавриата и магистратуры по основам НИР. Теперь такие семинары проходят в начале второго семестра каждого учебного года – то есть после окончания предварительных этапов: сбора литературы по теме, ее аналитического изучения и систематизации, написания предварительного варианта вводного раздела и сдачи зимнего зачета.

Во время обсуждений, на которых вместе со студентами присутствуют и их научные руководители, уточняются и конкретизируются как содержательные, так и формальные стороны ВКР, определяющие промежуточные и конечные результаты. Особое внимание уделяется тем punctum saliens, которые во многом определяют успех или неуспех последующей работы: это установочный аппарат во введении (его точность и выверенность), логика в описании материала основного раздела, наконец, выводное знание (его роль и место).

Подобные обсуждения всегда проходят в форме свободной дискуссии. Опыт показывает, что такая форма становится еще одним шагом на пути к пониманию исследовательской работы не как суммы разрозненных усилий, а как особого рода системы, внутри которой каждый этап становится значимой частью общего результата. Это особенно важно для студентов-исполнителей, для которых в большинстве случаев ВКР – дебютная научная работа. Важно подвести студентов к пониманию целого ряда причинно-следственных связей, придающих работе целостность и логичность, суметь объяснить взаимную обусловленность ее разделов (почему, например, заключение работы должно коррелировать с введением, что их объединяет и различает и в чем это должно конкретно выразиться).

Немало внимания уделяется вопросу выбора темы ВКР. В большей степени это связано с работой со студентами в рамках дисциплин «Основы научных исследований» и «Преддипломная практика». Как известно, сам по себе удачный выбор темы уже изначально во многом предопределяет успешный результат работы.

Однако, как известно, такой выбор отнюдь не прост. Научным руководителям нередко приходится сталкиваться с немалыми затруднениями, которые встают перед студентами на первоначальном этапе. Одно из них связано с кажущейся легкостью задачи, когда тема воспринимается как описание какого-либо исполняемого произведения. Разумеется, знание музыки и погружённость в произведение – чрезвычайно важная предпосылка. И все же поиск и формулировка темы – совсем другая задача. Необходимо учитывать степень ее разработанности в научно-методической литературе (это влияет на степень новизны работы и ее актуальность), требуется понимание важности границ изучаемого материала.

Вспоминается случай, когда студентка заявила дипломную работу, связанную с анализом фортепианного концерта fis-moll М. Балакирева. Сложности и проблемы не заставили себя долго ждать: в условиях почти полного отсутствия литературы по теме всю аналитическую работу ей пришлось выполнять самостоятельно – от фиксации первоначальных наблюдений, через установление закономерностей до осуществления заключительных выводов. Помогло лишь

одно: при анализе концерта был применен метод сравнительного анализа (как на уровне музыкального языка, так и на уровне исполнительских подходов). Материалом для сравнения послужили фортепианные концерты Ф. Шопена, косвенное влияние которых в балакиревском произведении весьма ощутимо. Подобные примеры учат студентов расширять аналитические подходы, искать закономерности в явлениях, казалось бы, напрямую не связанных с избранной темой.

На предварительном этапе большое внимание уделяется работе, которая связана с осмыслением главной проблемы исследования. Несмотря на небольшой объем создаваемого текста и опору на достаточно скромный установочный аппарат (ограниченный, как правило, только целью и задачами), в удачно выполненных дипломах всегда присутствует область научной новизны.

Работая с учениками, часто приходится повторять, в общем, известную, но неизменно актуальную мысль о том, что лучшие работы всегда несут печать авторской индивидуальности. Индивидуальное начало в работах студентов проявляется в достаточно глубоком погружении в стилевое своеобразие рассматриваемого фортепианного произведения, в тонкости его музыкального языка. Такое погружение предшествует решению собственно пианистических задач, направленных на осмысление и понимание исполнительской интерпретации. Главным образом, это связано с анализами крупных концептуальных опусов, содержащих сложные композиционно-драматургические и музыкально-языковые способы выражения[1].

Погружение в формально-языковую область произведения, изучение его композиционных особенностей, тематизма, гармонии, фактуры не только придает работе необходимую доказательность, но прямо и влияет на исполнительское решение.

Думается, что подобное взаимодействие различных сторон – теоретической и практической – в немалой мере формирует тот необходимый баланс, который выражен в известной формуле «что и как».

---

1 Для подтверждения мысли приведем названия ряда выпускных квалификационных работ, выполненных в последние годы на кафедре педагогики и методики. Это: «Концерт для фортепиано с оркестром (для левой руки) М. Равеля: форма, гармония, интерпретация» (студент Е. Смирнов); «Симфонизация фортепиано в жанре фортепианного концерта» (магистрант Д. Беляк); «Р. Шуман. Фантазия до мажор, ор. 17: претворение «большой формы» в исполнительской интерпретации» (студентка Л. Киреева); «С. Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром №3: вопросы музыкального языка и исполнительской интерпретации» (студентка М. Прошина) и многие другие.

Можно ли считать, что студент-исполнитель, в отличие от студента-музыковеда, не обладает достаточными навыками целостного анализа произведения? Такое мнение иногда приходится слышать во время обсуждения студенческих работ.

Выскажем несколько соображений. На протяжении обучения в вузе все пианисты осваивают теоретические дисциплины на основе стилевого подхода. Помимо «Истории музыки», это относится к таким курсам, как «Гармония», «Полифония», «Музыкальная форма». Изучение музыкального материала в рамках этих дисциплин построено на выявлении типологических особенностей крупных стилевых направлений, а также наиболее ярких индивидуально-авторских стилей.

Успешному освоению курса весьма способствуют письменные работы, которые в рамках курса гармонии начинаются уже на первом курсе. В группах по гармонии, преподаваемой автором статьи, студенты, как правило, выполняют два крупных эссе. В них предполагается историко-теоретическое описание достаточно сложных музыкальных произведений. Это, например, «Crucificsus» из мессы си минор И. С. Баха (I семестр), и «Ария Лии» из лирических сцен «Блудный сын» К. Дебюсси (II семестр). План описания, включая формат выводов, дается заранее.

На каждую работу преподавателем обязательно пишется развернутая рецензия, а на уроке проходит «разбор полетов» в виде дискуссии за роялем с анализом удачных наблюдений и ошибок. В ходе выполнения задания формируются некоторые важные навыки: умение работать с научными источниками, необходимыми для погружения в исторический контекст произведения; опыт скрупулезного анализа, помогающего увидеть любую деталь, значимую для понимания художественной концепции произведения и мастерства композитора.

Значение такого опыта невозможно переоценить. Когда приходит время работы над ВКР, полученные навыки дают о себе знать и в умении работать с литературой, в том числе зарубежной, и в понимании стилистики музыкального языка.

Несколько слов выскажем о защите выпускных квалификационных работ. Регламент Государственного экзамена всегда ограничен жесткими рамками: например, вступительное слово звучит не более 6—7 минут. За это время нужно донести до членов комиссии основные положения своей работы: ее установки, аналитические наблюдения и выводы. Кроме этого, надо показать за инструментом некоторые важные позиции.

Соответственно, вступительное слово обсуждается как специальный научный жанр. Овладение им – своего рода мастерство, в котором сочетается умение сказать главное, не превысив регламент и не допустив лишних высказыва-

ний, способных вызвать недопонимание и нежелательные вопросы. При этом оно должно быть достаточно выразительным – ведь это не письменное слово, а устное, направленное к слушателям…

Таким образом, главное в подготовке ВКР – научить студентов понимать ее правила и закономерности. Перефразируя известные слова Баха, можно сказать, что «в этом, конечно же, нет ничего сложного. Надо только в нужное время пальцами нажимать на нужные клавиши». Думаю, что пианистам особенно близка и понятна эта метафора.

Литература

1. *Гусева А. Х. ВКР как образовательная система: из опыта научного руководства // Балтийский гуманитарный журнал. 2021. Т. 10, № 1(34). С. 89-93. DOI 10.26140/bgz3 -2021-1001 -0021.*
2. *Долгополова М. В. Язык и стиль научного текста: Учебное пособие. – Уфа: ООО «Феникс», 2022. – 56 с.*
3. *Положение о подготовке и защите выпускных квалификационных работ по образовательным программам высшего образования – программам бакалавриата, программам специалитета, федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «России?ская академия музыки имени Гнесиных» [Электронный ресурс]. URL: https://gnesin-academy. ru/wp-content/documents/documents/ed ucation/polozhenie _o%20podgotovke _i_zaschite_VKR. pdf (Дата обращения 18.08.2023).*
4. *Сазонова А.Н. Научно-исследовательская деятельность студентов педагогической магистратуры: особенности организации и взаимодействия: Учебно-методическое пособие. – Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2022. — 98 с.*
5. *Эко У. Как написать дипломную работу. – М.: ООО Издательство АСТ, 2023. – 352 с.*

REFERENSES

1. *Guseva A. H. Baltijskij gumanitarnyj zhurnal, 2021, T. 10, No. 1(34), Pp. 89-93.*
2. *Dolgopolova M. V. YAzyk i stil' nauchnogo teksta (Language and style of scientific text), Uchebnoe posobie, Ufa, OOO Feniks, 2022, 56 p.*
3. *Polozhenie o podgotovke i zashchite vypusknyh kvalifikacionnyh rabot po obrazovatel'nym prog rammam vysshego obrazovaniya – programmam bakalavriata, programmam specialiteta, feder al'nogo gosudarstvennogo byudzhetnogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya vysshego obrazovaniya «Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh» (Regulations on the preparation and protection of final qualifying works), URL: https://gnesin-academy. ru/wp-content/documents/documents/education/polozhenie_o%20podgotovke_i_zaschite_VKR. pdf*
4. *Sazonova A. N. Nauchno-issledovatel'skaya deyatel'nost' studentov pedagogicheskoj magistratu ry: osobennosti organizacii i vzaimodejstviya (Research activity of students of pedagogical magistracy: features of organization and interaction), Uchebno-metodicheskoe posobie, Vladivostok, Dal'nevostochnyj federal'nyj universitet, 2022, 98 p.*
5. *Eko U. Kak napisat' diplomnuyu rabotu (How to write a thesis), Moscow, OOO Izdatel'stvo AST, 2023, 352 p.*

О.В. Грибкова, О.Б. Ушакова

Траектория становления отечественного хорового искусства и образования

Статья посвящена процессу развития хоровой отечественной культуры. Авторы затрагивают период с XV века до начала 80-х годов XX-го столетия. В статье рассмотрены различные аспекты хоровой культуры: становление исполнительской и композиторских школ, затронуты вопросы развития отечественного профессионального хорового образования.

Ключевые слова: хоровая культура, хоровое образование, отечественное хоровое искусство, хоровое исполнительство.

Развитие общества в культурном контексте определяют различные факторы. Изменения жизни социума неизменно обновляют культурные традиции, преобразуя их в новые виды и формы. Музыкальное развитие является неотъемлемой частью любого общества, и как зеркальное отражение отображает новые векторы и глобальные изменения.

Хоровое исполнительство как наиболее демократичный вид искусства ярко воплощает новые тенденции, возникающие в процессе становления общественного сознания, изменения политических взглядов и эстетических вкусов. Проявления подобных процессов становятся заметными как в специфике музыкального исполнения, так и в репертуаре.

Отечественное хоровое искусство — уникальнейшее поликультурное явление. Поклонников по всему миру восхищает совершенное. густое по тембральности и гармоническому наполнению звучание, многофактурность и красочность. Это не только свой стиль звучания, эстетика хорового тембра, но и особая манера вокализации, своя экспрессия и трактовка.

Богатейшие традиции хорового искусства формировались одновременно с историей нашего народа и тесно связаны с различными сферами культурного

развития Российского государства. Траектория развития хоровой культуры представляет собой далеко не прямую линию, а многовекторный, весьма извилистый путь, порой прерывистый, порой напоминающий спираль.

Процесс развития хорового пения, как, впрочем, и любого другого музыкального исполнительства, следует рассматривать как в спонтанном (народное творчество), так и узкоспециализированном (профессиональное хоровое исполнительство) русле. Оба этих направления, развивались параллельно, периодически испытывая взаимовлияние, или, наоборот, разветвлялись в специфические вокально-хоровые направления со своей спецификой музыкального материала и особенностями исполнения. В частности, исследователи отмечают, что ранние формы церковного пения развивались в значительной степени под влиянием народного пения и его многочисленных жанров.

В течение многих столетий хоровая культура в России была неразрывно связана с церковью и богослужениями. Как и большинство православных певческих культур, она испытала сильнейшее влияние византийских традиций, главными критериями которых были аскетичность, сочетающаяся с плотным звучанием голосов, преимущественно, в средней и низкой тесситуре. С точки зрения фактуры изложения хоровое пение также постепенно трансформировалось: одноголосный знаменный распев сменило «демество», постепенно многоголосные формы все более усложнялись.

Со второй половины XV века хоровое пение приобретает так называемую государственную поддержку. К этому времени относятся первые мероприятия, связанные с профессионализацией певческого дела. По указу великого князя московского Ивана III создается первый русский профессиональный хор государевых певчих. Примечательно, что в его функции входит сопровождение не только церковных служб, но и «мирских забав». Как отмечают историки-музыковеды, хор отличался богатством репертуара, разнообразием певческих приемов и стилей.

Наряду с государевыми певчими с конца XVI века существовал хор патриарших певчих дьяков. Этот коллектив стал предшественником Московского Синодального хора.

Первые профессиональные хоры были универсальными в своей исполнительской деятельности: принимали участие в церковных служениях и пели для увеселения царя. При Петре I хор государевых певчих дьяков преобразуется в Придворный хор (позже – Придворная певческая капелла), который также принимает участие как в обслуживании придворной службы в храме, так и развлекает публику на пышных дворцовых празднествах и в оперных постановках.

Дальнейшее развитие отечественного хорового искусства (XVII – XVIII вв.) тесно связано с развитием партесного многоголосия. В этот период хоровая

партитура усложняется разнообразными видами хоровых фактур: от гомофонно-гармонической, хоральной до развитой полифонии. Благодаря появлению произведений выдающихся композиторов В. П. Титова, Н. П. Дилецкого, Д. С. Бортнянского, М. С. Березовского, хоровое исполнительское искусство в России поднимается на очень высокий уровень.

Постепенно начинает развиваться специальное хоровое образование, а хоровое исполнительство приобретает профессиональную основу и становится элитарным искусством. Русский духовный концерт выделяется как отдельный хоровой жанр и достигает самого высокого уровня как в области хорового письма, так и в исполнительском искусстве (правда, в основном, за счет привозных певцов из южных областей российского государства и из-за границы). Светская хоровая музыка еще не приобрела таких ярких произведений, как духовная, однако сквозь призму зарождающегося интереса к народной музыкальной культуре, происходит процесс становления русского музыкального театра, в котором зарождается потребность появления достойных отечественных образцов хоровой музыки. Немаловажную роль в развитии отечественного хорового исполнительства сыграли крепостные театры. Наиболее известными из них являлись театры Шереметьевых, Юсуповых, в которых были свои хоры.

В XIX веке хоровое искусство продолжает развиваться в различных направлениях. В связи с появлением в творчестве отечественных композиторов произведений различных жанров появляется и количественная спецификация хорового исполнения: оперные хоры требовали большого состава исполнителей, а большинство самостоятельных сочинений светского характера могли быть исполнены небольшими хоровыми ансамблями.

В связи с развитием домашнего музицирования наиболее интенсивно развивается не духовное, а светское направление исполнительства. Вокально-хоровая музыка пополняется целой коллекцией самостоятельных авторских произведений М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, Н. Римского – Корсакова, Ц. Кюи, многие из которых объединены в хоровые циклы.

Именно в этот период начинается формироваться любительское хоровое исполнительство, как форма творческой самореализации представителей высшего и среднего слоев русского общества. Благодаря интенсивному процессу демократизации музыкального образования, в котором хоровое пение было одним из основных видов исполнительства, хоровое искусство стало приобретать массовый характер, а уровень исполнительского мастерства многих хоровых коллективов был настолько высоким, что позволял исполнять произведения самой высокой степени сложности. Среди таких коллективов можно назвать Хор Бесплатной музыкальной школы в Санкт-Петербурге, Хор Пречистенских рабочих курсов в Москве. Известно, что именно этому любительскому хору русский

композитор С. И. Танеев посвятил свой знаменитый хоровой цикл 12 хоров a capella на стихи Я. Полонского.

Огромное влияние на развитие хоровой композиторской школы и исполнительской школы оказала работа Московского Синодального училища, где уровень специализированного образования достиг высочайшего уровня результативности. Можно сказать, что вся многовековая история существования сначала Синодального хора, а затем училища способствовала многократному совершенствованию хорового отечественного искусства сразу по двум основным направлениям: создание авторских хоровых композиций и формирование национальной вокально-хоровой исполнительской школы. В разные годы участие в развитии Синодального училища принимали такие крупные музыканты как П. И. Чайковский, В. И. Сафонов, А. С. Аренский, С. И. Танеев, М. М. Ипполитов-Иванов, С. Н. Василенко, Вик. Калинников. Отдельный вклад в качество подготовки певцов внесли выдающиеся регенты В. С. Орлов (регент в 1886—1903) и А. Д. Кастальский (с 1887). В 1886 училище было отделено от Синодального хора и преобразовано в 8-классное среднее учебное заведение. Круг преподававшихся музыкальных предметов был весьма широк и включал даже игру на скрипке.

Подлинный расцвет музыкального образования и исполнительства в истории этого учебного заведения наступил с работой в качестве директора С. В. Смоленского (директор в 1889-1901). Им предпринят ряд мер по углублению учебных программ, введено преподавание народной музыки и музыкальных форм, расширена музыкальная библиотека. В 1895 проведён цикл знаменитых исторических хоровых концертов.

Среди выпускников Московского Синодального училища многие известные дирижёры и композиторы: Н. С. Голованов, Н. М. Данилин, М. Г. Климов, А. В. Никольский, П. Г. Чесноков, К. Н. Шведов.

Таким образом, отечественное хоровое искусство на рубеже XIX–XX веков сформировалась так называемая Московская композиторская школа, в которую входили выдающиеся русские композиторы во главе с С. В. Рахманиновым. Это время ознаменовалось появлением целого ряда выдающихся произведений, ставших подлинными шедеврами мировой музыкальной культуры. Среди них духовные сочинения П. Чеснокова, А. Кастальского, А. Гречанинова, С. Рахманинова.

К сожалению, произошедшие в России революционные события нарушили поступательное движение в развитии отечественного хорового искусства. Резкий надлом в общественном и политическом строе государства сказался и на музыкальной культуре и направлениях ее развития.

Особенным образом развивалась хоровое искусство и образование. Наглядно это проявилось в системе демократического обучения. Если в XVIII–XIX вв. хоровое пение входило в число основных предметов православного воспитания и рассматривалось как основа просвещения, формирования нравственных основ поведения, то в послереволюционные годы, проявляется тенденция идеологизации музыкального воспитания в плане социального переустройства общества. Хоровое пение по-прежнему считалось основой музыкального воспитания, однако вводилось в школу не ради музыки, а для переустройства сознания, в помощь социалистическому государству. Занятия по музыке и пению должны постепенно и последовательно способствовать направлению интересов и деятельности обучающихся в русло общих задач коммунистического воспитания, указывалось в программах по пению 30-х годов XX-го столетия. В связи с этим в репертуаре учебных программ большое место отводилось революционным песням, маршам, гимнам, разучивание которых обеспечивало участие в массовых праздниках, движение в строю, массовых мероприятиях.

В то же время, именно в советскую эпоху произошли серьезные изменения в профессиональном хоровом образовании. В Московской консерватории в 1923 году открылся специальный хоровой подотдел исполнительского отдела, главой которого стал А. Д. Кастальский. С этой даты ведет свое историческое начало кафедра хорового дирижирования. В 1931–1932 годах кафедра стала самостоятельной структурной единицей Московской консерватории. У истоков становления хоровой кафедры стояли такие выдающиеся музыканты и педагоги: Н. М. Данилин (первый заведующий кафедрой), П. Г. Чесноков, А. В. Александров (в 1932–1934 заведующий кафедрой) и А. В. Никольский. Славные традиции отечественной хоровой школы, сохраненные и утвержденные этими корифеями, бережно поддерживаются и передаются в Московской консерватории из поколения в поколение.

Хоровое искусство советских времен – уникальное и совершенно особенное. Большинство произведений той эпохи пронизаны идеологией гражданского патриотизма, синтезом коммунистических идей и гуманистических устремлений. Массовый характер сознания охарактеризовал эту эпоху масштабными хоровыми сочинениями. Наиболее популярные жанры тех времен – массовая песня, кантата, оратория. Хоровое письмо также претерпело существенные изменения: многоголосная, сложная по гармонии фактура сжималась до плотных хоровых унисонов, простых с точки зрения гармонии и фактуры звучаний.

Тем не менее сила традиций хоровой культуры, не угасла в полной мере. Наоборот, на основе новых эстетических идей появились уникальные хоровые сочинения, уровень композиторского мастерства в которых настолько высок и многогранен, что позволяет с гордостью отнести их к подлинным шедеврам ми-

рового уровня. Среди них «10 хоровых поэм на стихи революционных поэтов» Д. Шостаковича, кантата «Александр Невский» и оратория «Иван Грозный» С. Прокофьева.

Позже, в 50-60-е годы, когда гражданская тематика была с лихвой воплощена во множестве хоровых сочинений, постепенно стала развиваться потребность в создании музыки иной эстетической направленности. Так в хоровую музыку возвращается поэзия А. Пушкина, М. Лермонтова, С. Есенина. Хоровое творчество В. Шебалина, М. Коваля, Г. Свиридова, В. Салманова дарит нам множество замечательных лирических и пейзажных композиций, в хоровой музыке появляются романтические, философские образы. Возрождается жанр хорового концерта. Теперь совершенно новый вид «светского» крупного хорового сочинения, с иными принципами построения и формообразования. В большинстве своем это некоторые хоровые циклы, как например, концерт для смешанного хора «Лебедушка» В. Салманова, написанный в 1967 году на народный сюжет. Именно в этот период обозначается новый подъем хорового искусства, подаривший отечественному искусству не только новую вокально-хоровую музыку, но и великолепные хоровые коллективы.

Постепенно, в русскую хоровую культуру возвращается интерес к древним исконным мотивам. Композиторы вновь обращаются к старинным текстам и сюжетам, формам и жанрам доклассической эпохи. Так, например, Г. Свиридов ввел в музыку к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» интонации древнерусских песнопений (стихиры XVII века). Впервые за долгие годы в хоровом искусстве зазвучали жанровые черты знаменного распева, заимствованные тексты из обихода русской православной церкви.

Обращение к жанру старинного русского торжественного канта продемонстрировал Ю. Фалик в произведении «Кант-виват» 1974 года.

Таким образом, стремление композиторов восстановить и переосмыслить связь времен оказало существенное влияние на становление новой эпохи русской хоровой культуры, которая к началу 80-х годов обрела новую мощь и силу в виде целой плеяды великих имен: Г. Свиридов, А. Шнитке, Р. Щедрин, А. Флярковский, В. Кикта, В. Калистратов. Благодаря творчеству этих выдающихся композиторов, отечественная хоровая культура обрела новые музыкальные шедевры, а хоровое искусство нашей страны продолжает уверенно развиваться, занимая ведущее место в мировой музыкальной истории.

Исторические процессы, определяющие развитие отечественной музыкальной культуры и хорового искусства в частности, продолжают свое неумолимое движение, способствуя дальнейшему прогрессу и трансформации в новые формы, жанры, гармонии.

Литература:

1. *Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры, искусства: Т. 2. – М., 1994. – 76 с.*
2. *Грибкова О. В., Квартальнова Е. А. Музыкальное образование как фактор всестороннего развития личности // Искусство и образование. 2021. № 2 (130). С. 99-105.*
3. *Грибкова О. В., Ушакова О. Б. Опыт реализации дистантных технологий обучения в системе дирижёрско-хоровой подготовки // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. С. 233-243.*
4. *Кудринская И. В. Метод обучения как мотиватор активности познавательной деятельности // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2019. № 2. С. 4.*
5. *Лю Ч., Чжан Л., Уколова Л. И. Обзор трудов российских и зарубежных педагогов-музыкантов по развитию вокальных навыков у молодёжи // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. С. 83-91.*
6. *Люй Бо., Чжан Л., Кудринская И. В. Теоретические особенности профессиональной подготовки вокалистов // Искусство и образование. 2020. № 5 (127). С. 142-149.*
7. *Рупакова Л. Н. Русская музыкальная культура: философско-антропологический анализ: дисс.… кандидата философских наук. – СПб., 2000. – 342 с.*
8. *Синичкина М. В. Отображение духовного мира в музыке // Молодой ученый. 2014. № 5 (64). С. 194-196.*
9. *Уколова Л. И., Цзян В., Ли Х., Сокерина И. В. Исторические условия и особенности формирования русских традиций // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 2 (63). С. 65-67.*
10. *Ушакова О. Б., Квартальнова Е. А. Преподавание музыки в школе по стандартам WORLDSKILLS: проблемы подготовки и реализации // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 2. С. 43-51.*
11. *Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. Т. 2. – М.; Л., 1928. С.96-119.*
12. *Щербакова А. И. Постижение музыкального искусства как условие духовно-нравственного обновления общества // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. 2022. № 1 (17). С. 9-16.*

REFERENCES

1. *Berdyaev N. A. Filosofiya tvorchestva, kul'tury, iskusstva (Philosophy of creativity, culture, art), T. 2, Moscow, 1994, 76 p.*
2. *Gribkova O. V., Kvartal'nova E. A. Iskusstvo i obrazovanie, 2021, No. 2 (130), Pp. 99-105.*
3. *Gribkova O. V., Ushakova O. B. Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2021, No. 5, Pp. 233-243.*
4. *Kudrinskaya I. V. Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2019, No. 2, P. 4.*
5. *Lyu Ch., Chzhan L., Ukolova L. I. Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2022, No. 4, Pp. 83-91.*
6. *Lyui Bo., Chzhan L., Kudrinskaya I. V. Iskusstvo i obrazovanie, 2020, No. 5 (127), Pp. 142-149.*
7. *Rupakova L. N. Russkaya muzykal'naya kul'tura: filosofsko-antropologicheskii analiz (Russian Musical Culture: Philosophical and anthropological analysis), dissertatsiya, Saint-Petersburg, 2000, 342 p.*
8. *Sinichkina M. V. Molodoi uchenyi, 2014, No. 5 (64), Pp. 194-196.*
9. *Ukolova L. I., Tszyan V., Li Kh., Sokerina I. V. Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya, 2017, No. 2 (63), Pp. 65-67.*
10. *Ushakova O. B., Kvartal'nova E. A. Antropologicheskaya didaktika i vospitanie, 2021, T. 4, No. 2, Pp. 43-51.*
11. *Findeizen N. F. Ocherki po istorii muzyki v Rossii (Essays on the history of music in Russia), T. 2, Moscow, Leningrad, 1928, Pp. 96-119.*
12. *Shcherbakova A. I. Vestnik MGIM imeni A. G. Shnitke, 2022, No. 1 (17), Pp. 9-16.*

Ю.В. Диденко

Национальные традиции отечественной фортепианной школы как основа формирования исполнительских компетенций студентов-пианистов

Аннотация. Цель исследования – выявление особенностей формирования исполнительских компетенций студентов-пианистов на основе национальных традиций отечественной фортепианной школы. В статье получает теоретическое обоснование понятие «исполнительских компетенций студентов-пианистов», раскрываются национальные традиции отечественной фортепианной школы как основа формирования исполнительских компетенций студентов-пианистов. Новизна исследования заключается в выявлении традиций отечественной фортепианной педагогики, которые являются определяющими в формировании исполнительских компетенций при обучении студентов-пианистов. В результате проведённого исследования сделан вывод, что процесс формирования исполнительских компетенций студентов-пианистов опирается на следующие национальные традиции фортепианной школы: развитие и обучение музыканта-пианиста происходит на основе знания большого количества музыкальных произведений, разных трактовок, что способствует расширению кругозора музыканта-пианиста (знания в области музыки, живописи, литературы, архитектуры, философии); в отечественной фортепианной педагогике уделяется внимание нравственному и духовному воспитанию пианиста; огромное значение имеет работа над технической составляющей исполнения как средства для воплощения художественного замысла произведения.

Ключевые слова: исполнительские компетенции пианиста, студенты-пианисты, традиции отечественной фортепианной школы, русская фортепианная педагогика, обучение студентов в музыкальных вузах.

Содержание профессионального образования пианистов в высших учебных заведениях России в XXI столетии опирается на незыблемые, сложившиеся более века назад традиции отечественной фортепианной школы. Несмотря на современные тенденции культурной глобализации и переориентацию отечественной системы музыкального образования на модель Болонского процесса, следует отметить, что на сегодняшний день отечественной школе фортепиано удалось сохранить свою уникальность и самобытность на основе доминирования национальных традиций фортепианного исполнительства и педагогики.

В современной фортепианной педагогике остро встаёт вопрос о формировании высокопрофессионального артиста-пианиста, обладающего широким кругом профессиональных компетенций. Именно качественное образование студентов-пианистов на высшей ступени обучения будет способствовать преодолению негативных тенденций в современной фортепианной исполнительской практике, среди которых – ориентация на репертуар массовой музыкальной культуры, преобладание элементов шоу в рамках концертных выступлений пианистов, наличие огромного количества пианистов-самоучек, которые практикуют также обучение. Однако, несмотря на перечисленные негативные тенденции, следует отметить, что в настоящее время одним из ярких явлений мирового фортепианного исполнительства по-прежнему является русская фортепианная школа, представители которой взращены на традициях отечественной фортепианной педагогики. Данный факт обусловил распространённую практику организации обучения студентов-пианистов на основе традиций отечественной фортепианной школы. Формирование у студентов исполнительских компетенций выстраивается сегодня на основе незыблемых постулатов отечественной фортепианной педагогики, которые требуют конкретизации и анализа, что обусловливает актуальность разработки темы данного исследования. Отметим, что проблема формирования исполнительских компетенций пианистов в настоящее время востребована в научно-исследовательской литературе, что связано с процессами модернизации и совершенствования учебных планов и программ, уточнения государственных требований.

Фортепианная педагогика занимает одно из важнейших мест в отечественном музыкальном образовании. Являясь важным компонентом профессионального музыкального образования, фортепианная педагогика ставит перед собой цель сформировать целостную личность педагога средствами художественного воздействия фортепианной музыки, развить эмоциональную сферу будущего музыканта путём приобщения к фортепианному искусству, обогатить его духовный и личностный опыт. В современной системе высшего музыкального образования подготовка музыкантов осуществляется на основе единой комплексной

системы, сочетающей различные виды деятельности – учебную, творческую, исполнительскую, коммуникативную и т. д.

Содержание процесса формирования профессиональных компетенций музыканта является его исполнительская практика. Исполнительская деятельность музыканта, выступая в качестве основы музыкально-педагогического процесса, позволяет раскрыть воспитательный, творческий и педагогический потенциал специалиста. Вышесказанное позволяет говорить о том, что показателем профессионального мастерства музыканта являются сформированные у него исполнительские компетенции.

В контексте музыкальной педагогики исполнительские компетенции музыканта непосредственно связаны с актом инструментального исполнительства и игры на инструменте. Так, Е. Л. Кисаханова трактует понятие «музыкально-исполнительские компетенции» как «опыт художественно-интерпретационного анализа музыкального материала и его эмоционально-образного исполнительского воспроизведения» [1]. В то же время, в контексте ещё одного методологического подхода, проблема компетенций музыканта рассматривается с точки зрения двуединства его будущей профессиональной деятельности – педагогической и исполнительской деятельности. Так, И. С. Аврамкова, среди существующей градации компетенций специалистов выделяет в качестве отдельной категории понятие «музыкально-педагогической» компетенции. По мнению автора исследования, специфика деятельности музыканта позволяет выделить дефиницию «музыкально-педагогических компетенций» в качестве самостоятельной разновидности «общепедагогической феноменологии» [2, с. 14]. Вышесказанное позволяет трактовать понятие «исполнительские компетенции пианиста» как комплекс необходимых исполнительских, психологических и личностных качеств музыканта, позволяющих создавать высокохудожественные интерпретации музыкальных произведений на основе осознанного и более глубокого подхода к исполнительскому процессу.

Исполнительские компетенции пианиста можно рассматривать как:

- одно из важнейших профессиональных качеств музыканта;
- средство для реализации исполнительских и художественных задач на высоком профессиональном уровне.

Структура исполнительских компетенций пианиста опирается на такие компонентные составляющие как:

1) Исполнительский компонент, который состоит из исполнительских качеств музыканта и включает в себя все виды техники пианиста, владение правильными игровыми движениями, умение ориентироваться в нотном тексте и читать с листа, умение правильного звукоизвлечения;

2) Психологический компонент, включающий психологические качества музыканта, такие как самоконтроль, самоанализ, саморегуляции; компетенции преодоления стресса перед сценическим выступлением.

3) Личностный компонент, включающий личностные качества музыканта: умение синтезировать, адаптировать и применять имеющиеся знания в исполнительском процессе, владение пианистом знаниями и пониманием роли и значения музыкального искусства в воспитании общества, а также владение механизмом передачи эмоционального и духовно-нравственного содержания посредством исполнительской деятельности.

Вышеперечисленные компоненты исполнительских компетенций студентов-пианистов в практике отечественного музыкального образования формируются на основе традиций и постулатов отечественной фортепианной школы. Уникальность и феноменологичность отечественной фортепианной педагогики заключается, прежде всего в том, что отечественные традиции преподавания формировались на основе синтеза западной и восточной модели исполнительства на инструменте. Говоря о традициях преемственности, исследователь проблемы Хань Мо отмечает, что педагогические постулаты русской фортепианной школы закладывались с учётом традиций западного пианизма, что проявлялось в активном освоении «российского культурного пространства представителями западноевропейской музыкальной школы» [3, с. 12]. В процессе раскрытия сущности и содержания понятия «фортепианная школа» А. П. Бородин отмечает огромное значение в формировании исполнительской школы личности лидера – крупного музыканта, обладающего незаурядными личностными качествами, высоконравственными эстетическими и художественными принципами, профессиональной культурой исполнения [4].

Уже в фортепианной музыке М. И. Глинки (1804—1857) и А. С. Даргомыжского (1813-1869) находят своё воплощение педагогические установки, которые станут характерными для формирования отечественной методики фортепианного исполнительства. В созданном фортепианном наследии М. И. Глинка явился основоположником камерно-лирического фортепианного стиля в русской музыке, акцентировав внимание педагогов на канителенном и лирическом звучании фортепиано. Проблема исполнения кантилены на рояле решалась несколькими поколениями отечественных педагогов, среди которых – А. Рубинштейн, С. Рахманинов, А. Скрябин, К. Игумнов, В. Софроницкий и многие другие.

Итак, первой традицией отечественной фортепианной школы, являющейся основой воспитания исполнительских компетенций студентов-пианистов, является уделение внимания кантиленному и лирическому звучанию инструмента. Данный аспект до настоящего времени выявляет уникальность отечественной фортепианной подготовки и составляет его важную содержательную основу.

Новизне и обновлению основных постулатов отечественной педагогики рубежа XIX-XX столетий способствовало несколько факторов. Прежде всего, это открытие классов фортепиано в новообразованных Московской и Петербургской консерваториях. Помимо этого, в музыкальной культуре России рассматриваемого периода формируется определённый образ пианиста-педагога, ярким воплощением которого стала деятельность братьев Рубинштейнов, А. Есиповой, Т. Лешетицкого, В. Сафонова, Ф. Блуменфельда и других.

Таким образом, ещё одной важной традицией отечественной фортепианной школы является неразрывность концертно-исполнительской и педагогической деятельности пианистов.

В XX столетии развитие фортепианной педагогики России также связано с деятельностью плеяды музыкантов-педагогов и артистов, среди которых К. Игумнов, А. Гольденвейзер, С. Фейнберг, Г. Нейгауз. Перечисленные имена исполнителей, являющихся наследниками московской и петербургской фортепианных школ, воспитали поколение своих последователей – Л. Власенко, С. Рихтера, Э. Гилельса, М. Воскресенского, В. Мержанова, Т. Николаеву, Н. Петрова, В. Горностаеву, С. Доренского, Г. Аксельрода и других.

Таким образом, третьей традицией отечественной фортепианной школы является преемственность педагогических и исполнительских традиций из поколения в поколение.

В работе поколений педагогов первых десятилетий XX столетия выкристаллизовывается ещё одна важная содержательная черта отечественной фортепианной педагогики – внимание к тембру, звуку, акустическим возможностям инструмента. На основе современного репертуара фортепианной педагогики начала XX столетия советские пианисты развили и приумножили принципы канителенного и выразительного звучания фортепиано в русском исполнительстве. О данных особенностях отечественной фортепианной школы неоднократно высказывались педагоги XX столетия. Так, пианистка и педагог Т. П. Николаева (1924 – 1993) одной из характерных особенностей отечественной фортепианной школы называет «. . . отношение к звуку, певучий «тон», мелодичность исполнения, желание как можно глубже постичь содержание исполняемого произведения» [Цит. по: 5, с. 157].

Начиная со 2-й половины XX столетия состояние отечественной фортепианной школы характеризуется тенденцией к глобализации исполнительских и педагогических традиций. Данный факт был обусловлен процессами в области развития общества и культуры. Как отмечает исследователь Л. Г. Сухова, «информационный «бум», характерный для постиндустриального общества, революционные прорывы в области средств массовой коммуникации и информационных технологий, – всё это предельно сократило дистанции между националь-

ными культурными ареалами, ранее почти не соприкасавшимися друг с другом» [6, с. 198].

Формирование и совершенствование традиций отечественной фортепианной школы продолжилось и во 2-й половине XX столетия. Рассматривая уникальность отечественной фортепианной школы в период со 2-й половины XX века до начала 90-х годов, следует отметить роль и значение традиций фортепианной педагогики в качестве вектора развития фортепианного исполнительства в ближайших странах, а именно – в странах, входивших в состав СССР.

Теоретическое обоснование понятия «исполнительских компетенций» представляет собой достаточно сложную проблему фортепианной педагогики. Прежде всего, следует отметить многосоставность и обширность данного понятия, продиктованную сущностью и спецификой исполнительской-творческой деятельности пианиста. Дефиниция «исполнительские компетенции» выходит за рамки таких получивших научное обоснование категорий фортепианной педагогики, как знания, умения и навыки, а представляет собой комплекс профессиональных качеств личности пианиста, позволяющий применять сформированные у него знаний, умения и навыки в решении художественно-творческих и воспитательных задач.

Отечественная фортепианная педагогика на протяжении нескольких столетий выступает в неразрывном единстве с исполнительской практикой и культурными традициями и процесса страны и общества. Её уникальность и неповторимость заключается в том, что в её основе заложен не только субъектно-объектный тип отношений между и преподавателем и учеником, при котором задача первого заключается в формировании исполнительских знаний, умений и навыков пианиста; но и эмоционально-чувственная, созерцательная направленность образовательного и воспитательного процесса музыканта, при котором основной задачей выступает воспитание личности музыканта.

Таким образом, отражение феномена отечественной фортепианной педагогики нашло своё воплощение в следующих традициях:

- уделение внимания кантиленности и лирическому звучанию инструмента;
- акцентирование художественной выразительности и интеллектуальности в исполнении, приоритета содержательного начала над технической и виртуозной составляющей;
- неразрывность концертно-исполнительской и педагогической деятельности;
- преемственность педагогических и исполнительских традиций из поколения в поколение;
- возможность адаптации и органичного сочетания отечественных педагогических традиций с национальным своеобразием иных культур;

- направленность образовательного процесса на создание особой среды, искусства общения со своими воспитанниками, что способствовало бы самовыражению и саморазвитию обучающихся.

Вышеперечисленные традиции отечественной фортепианной педагогики выявили следующие её постулаты:

- развитие и обучение музыканта-пианиста на основе знания большого количества музыкальных произведений, разных трактовок. Тренировка музыкального слуха и навыков слухового анализа;
- направленность на формирование широкого кругозора музыканта-пианиста (знания в области музыки, живописи, литературы, архитектуры, философии);
- нравственное и духовное воспитание ученика;
- работа над технической составляющей исполнения как средства для воплощения художественного замысла произведения.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в разработке форм и методов формирования исполнительских компетенций студентов-пианистов на основе выявленных традиций и постулатов отечественной фортепианной школы.

Литература

1. *Кисаханова Е. Л. Музыкально-исполнительская компетентность в структуре профессиональной культуры учителя музыки. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://pedsovet.su/publ/71-1-0-4035 (Дата обращения: 10.09.2023).*
2. *Аврамкова И. С. Понятие «компетенция» в современной теории и практике преподавания музыки // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. –2010. – № 125. – С. 13–18.*
3. *Хань Мо. Традиции российской фортепианной педагогики в контексте совершенствования профессиональной подготовки китайских учащихся-пианистов: автореферат дисс. … канд. пед. наук. – М., 2019. – 23 с.*
4. *Бородин А. Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования: дис. … канд. пед. наук. – Екатеринбург, 2007. – 162 с.*
5. *Курганская О. А. Александр Борисович Гольденвейзер. Мастер-класс // Наука. Искусство. Культура. – 2016. – № 4 (12). – С. 151–159.*
6. *Сухова Л. Г. Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально–педагогической школы: дисс. … доктора пед. наук. – М., 2005. – 385 с.*

REFERENCES

1. *Kisakhanova E. L. Muzykal'no-ispolnitel'skaya kompetentnost' v strukture professional'noi kul'tury uchitelya muzyki (Musical and performing competence in the structure of the professional culture of a music teacher), https://pedsovet. su/publ/71-1-0-4035*
2. *Avramkova I. S., Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena, 2010, No. 125, pp. 13–18.*
3. *Khan' Mo. Traditsii rossiiskoi fortepiannoi pedagogiki v kontekste sovershenstvovaniya professional'noi podgotovki kitaiskikh uchashchikhsya-pianistov (Traditions of Russian piano peda-*

gogy in the context of improving the professional training of Chinese pianists), avtoreferat dissertatsii, Moscow, 2019, 23 p.
4. *Borodin A. B. Formirovanie ponyatiya «fortepiannaya shkola» u muzykantov-ispolnitelei v protsesse professional'nogo vuzovskogo obrazovaniya (Formation of the concept of «piano school» among musicians-performers in the process of professional higher education), dissertatsiya, Ekaterinburg, 2007, 162 p.*
5. *Kurganskaya O. A., Nauka. Iskusstvo. Kul'tura, 2016, No. 4 (12), pp. 151–159.*
6. *Sukhova L. G. Natsional'nye i internatsional'nye aspekty rossiiskoi muzykal'no–pedagogicheskoi shkoly (National and International Aspects of the Russian Musical Pedagogical School), dissertatsiya, Moscow, 2005, 385 p.*

И.А. Свиридова, А.Г. Труханова

Начальный этап освоения дирижёрских навыков в процессе обучения китайских студентов-бакалавров в российском музыкально-педагогическом вузе

Аннотация. Статья посвящена актуальным для современного образования вопросам работы с иностранными студентами в условиях российского музыкально-педагогического образования. Интерес к изучаемой проблематике обусловлен с одной стороны, увеличением количества студентов Китайской Народной Республики, получающих российское высшее образование, с другой стороны, огромным интересом китайских обучающихся к мировой музыкальной культуре, в частности, хоровой, а также возрастающим с каждым годом в Китае интересом к профессии хорового дирижера. В статье представлены методы начального обучения хоровому дирижированию, способствующие освоению китайскими студентами-бакалаврами не только дирижерских компетенций, профессионального тезауруса, но и развитию коммуникации на русском языке, психологической адаптации, в том числе, к новой специальности. Авторы приходят к выводу, что развитию навыков дирижирования способствует целый комплекс условий построения учебного процесса на основе дидактических принципов обучения.

Ключевые слова: хоровое дирижирование, методы начального обучения хоровому дирижированию, китайские студенты-бакалавры.

В связи с развивающимся в последние десятилетия взаимодействием России и Китая в области международной политики, экономики, образовательной сферы, особой популярностью у китайских студентов, осваивающих различные направления и профили профессиональной подготовки, пользуются российские вузы.

По статистике на 2022—2023 учебный год только на факультете музыкального искусства Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета (МПГУ) обучается более 600 иностранных студентов (бакалавры, магистранты, аспиранты). Студенты Китайской Народной Республики составляют примерно 99 % от общего контингента иностранных обучающихся и 1 % – студенты из ближнего и дальнего зарубежья.

Согласно «Ядру высшего педагогического образования» в обязательную часть учебного плана образовательной программы 44.03.01 Педагогическое образование (уровень бакалавриата) профиль «Музыкальное образование» (для иностранных обучающихся) на факультете музыкального искусства Института изящных искусств МПГУ в 2022 году включен предметно-методический модуль, содержащий целый комплекс теоретических и практических дисциплин профессиональной направленности: «Теория музыкального образования», «Методика музыкального образования», «Музыкальная психология и психология музыкального образования», «История музыкального образования», «Сольфеджио», «Гармония», «Анализ музыкальных произведений», «История зарубежной музыки», «История отечественной музыки», «Музыкально-инструментальное исполнительство», «Вокальное исполнительство», «Хоровое дирижирование», «Хоровое пение и практическая работа с хором», «Национальные образы мира в традиционной культуре».

В блок дисциплин по выбору предметно-методического модуля наряду с другими входят дисциплины специализации: «Музыкально-исполнительское искусство (инструментальное исполнительство)», «Музыкально-исполнительское искусство (вокальное исполнительство)», «Музыкально-исполнительское искусство (хоровое дирижирование).

Дисциплина «Хоровое дирижирование» изучается всеми студентами с 1 по 7 семестры (по 1 часу в неделю) и тесно связана с изучением дисциплины «Хоровое пение и практическая работа с хором», дисциплина специализации «Музыкально-исполнительское искусство (хоровое дирижирование) – изучается студентами-бакалаврами в 7-8 семестрах (по 3 часа в неделю).

По высказыванию китайского исследователя Чжао Ваньюз: «В последние несколько десятилетий китайское дирижерско-хоровое образование сделало заметные успехи… это касается расширения музыкально-учебного репертуара, его жанровой и стилевой диверсификации, значительно улучшилось методическое обеспечение учебного процесса за счёт инновационных исследований китайских музыкантов, педагогов, учёных. Появляется множество хоровых коллективов… Но самое главное – качественно иным стал сам статус профессии руководителя хора. Его положение в современном китайском обществе достаточно авторитетно и почётно» [1, с. 187].

Несмотря на все прогрессивные изменения в дирижерско-хоровом образовании Китая, к сожалению, специальность «Хоровое дирижирование» мало востребована китайскими абитуриентами бакалавриата в российском музыкально-педагогическом вузе, так как сложна и неизвестна (бульший интерес к профессии просматривается у абитуриентов магистратуры – специализация «Дирижерское искусство»), хотя получаемые студентами-бакалаврами компетенции максимально соответствуют квалификации «учитель музыки».

Овладение специальностью «Хоровое дирижирование» способствует формированию и развитие целого комплекса профессиональных компетенций: освоение мануальной техники для работы в школьном классе и для репетиционной работы с хором; освоение методики разучивания школьной (сольной и хоровой) песни и методики вокально-хоровой работы; изучение детского вокального и хорового репертуара; освоение навыка исполнения на фортепиано (озвучивание) хоровой партитуры a cappella, сочинений с сопровождением и аккомпанемента к детской песне, и наконец, получение всесторонней вокальной подготовки (сольное, ансамблевое и хоровое пение).

Одним из важных аспектов обучения китайских студентов-бакалавров становится развитие коммуникативных навыков общения на русском языке, формирование профессионального тезауруса, их психологическая адаптация к российской системе образования и к новой малоизвестной для них специальности «Хоровое дирижирование».

«Залогом успешного обучения китайских студентов, формирования у них необходимых профессиональных компетенций, осуществления нормальной адаптации к новым условиям жизни в России является овладение ими русским языком, что сопряжено с рядом трудностей, связанных с иной социокультурной и языковой средой, разницей в русском и китайском менталитетах, культурных традициях, правилах поведения, в системах обучения» [2, с. 221].

Понимание специфики менталитета китайских студентов становится ключевым фактором для эффективности занятий, созданию поддерживающей среды обучения, созданию доверительной атмосферы на занятиях.

Специалисты выделяют следующие характерные черты жителей Китая: терпение, внушаемость, дисциплинированность, коллективизм, щедрость друг к другу, патриотизм, завышенная самооценка, подавление индивидуалистических черт характера, настойчивость и сплоченность. Большинство из перечисленных черт относятся к положительным (за исключением фанатизма и завышенной самооценки) [3].

Представленные характерные черты китайцев с одной стороны, необходимы для взаимодействия в классе дирижирования (терпение, дисциплинирован-

ность, настойчивость), с другой стороны, могут мешать в работе (подавление индивидуалистических черт характера, завышенная самооценка).

Из опыта работы с китайскими студентами-бакалаврами необходимо отметить несколько основных трудностей начального этапа обучения хоровому дирижированию, с которыми сталкивается педагог и методы их решения:

- Китайские студенты-бакалавры обучаются комплексно по различным специальностям: дирижеры (хоровое дирижирование), вокалисты (академический или эстрадно-джазовый вокал), инструменталисты (фортепиано, струнные инструменты симфонического или эстрадно-джазового оркестра) – это тормозит и несколько дезорганизует учебный процесс, так как студенты других специальностей не понимают зачем им дисциплина «Хоровое дирижирование»? В данном случае педагогу приходится объяснять необходимость и важность изучения этой дисциплины для будущей профессиональной деятельности учителя музыки;
- уровень подготовки у обучающихся не ровный – многие недостаточно музыкально образованы, слабо владеют или вообще не владеют навыками игры на фортепиано, мало эмоциональны, некоммуникабельны, плохо знают русский язык, почти все студенты-бакалавры никогда не пели в хоре.

Эти обстоятельства требует от педагога следующих действий:

1) тщательный подбор репертуара каждому студенту, так как вокалисты и дирижёры имеют достаточно высокий уровень певческих навыков и могут самостоятельно выучить хоровые партии, а у инструменталистов певческие навыки слабые или полностью отсутствуют и наоборот, пианисты могут самостоятельно разобрать и выучить наизусть игру хоровой партитуры, а духовики, ударники и вокалисты не владеют достаточными навыками игры на фортепиано и т. п.;

2) проведение индивидуальных занятий со специалистами (дирижерами), более «продвинутыми» обучающимися других специальностей и мелкогрупповых занятий со «слабыми» группами студентов, т. к. работа в группе устраняет психологический барьер и студенты получают возможность осваивать и отрабатывать в деятельности не только коммуникативные умения и навыки на русском языке (китайские студенты хорошо читают русские тексты, хотя не всегда понимают их смысл), что является наиболее эффективным и безусловно ускоряет процесс понимания поставленных задач, умение пользоваться профессиональной терминологией. В процессе проведения мелкогрупповых занятий конкурируя между собой студенты начинают заниматься более усердно и увлеченно;

- китайским студентам-бакалаврам сложно перестроиться на произношение и интонационное осознание европейского семиступенного звукоряда «до-ре-ми-фа-соль-ля-си-До» («c-d-e-f-g-a-h-C»), так как в Китае ноты обозначаются цифрами «1-2-3-4-5-6-7-1 (с точкой). Многие обучающиеся

1 курса не владеют системой счета, не имеют представления о метроритмических особенностях, в результате чего педагогу приходится затрачивать больше учебного времени не на освоение дирижерских компетенций, а на обучение студентов основам хорового сольфеджио и теории музыки.

На начальном этапе обучения китайские студенты-бакалавры должны традиционно освоить элементарные основы дирижерской техники, совокупность жестов и приёмов, которые И. А. Мусин называет техникой вспомогательной, не обладающей яркой выразительностью, но очень важной, так как «чем совершеннее вспомогательная техника, тем более свободно могут проявляться остальные стороны дирижерского искусства» [4, с. 8].

Среди основных задач начального периода обучения освоения дирижерской техники, а именно техники вспомогательной, авторы российских учебно-методических пособий выделяют следующие: 1) постановка дирижерского аппарата; 2) метрономирование (тактирование); 3) показ схем дирижирования; 4) освоение навыка дирижерского показа ауфтакта; 5) дифференциация рук и т. д. При этом одним из важных факторов успешного овладения дирижерской техникой является психофизическая свобода будущего дирижера, развитие навыков сознательного напряжения и расслабления мускулатуры дирижерского аппарата.

Для достижения координации мануальных движений, мышечной свободы в корпусе, руках, шее, а также пластичности движений рук рекомендуется выполнять комплексы специальных упражнений, направленных на освобождение мускулатуры дирижерского аппарата.

Освоение навыков дирижирования начинается с вопросов постановки дирижерского аппарата, включая постановку рук, головы (лицо, глаза), ног и постановки корпуса (грудь, плечи), что имеет большое значение для будущего дирижера. «Правильная естественная постановка, практически обоснованная и целесообразная, облегчает работу дирижера, обеспечивая полную свободу за пультом, – отмечает Л. М. Андреева, – и наоборот, неверное положение корпуса отрицательно сказывается в практической деятельности и обычно служит тормозом в общении с коллективом» [5, с. 17].

Для сознательного освоения навыков движения рук и осуществления контроля за их постановкой рекомендуется ознакомить студента-бакалавра со строением руки. При этом представляется важной информация о функциях каждой из ее частей: плечо, предплечье, кисть.

Более доступным и быстродействующим приемом достижения естественной постановки положения рук является расположение обучающегося за столом или в кресле с подлокотником, которые будут выполнять роль видимой плоскости. При таком положении все детали постановки будут учтены: плечи свободны, предплечье параллельно полу, пальцы рук «смотрят вниз».

Обучение тактированию рекомендуется начинать с анализа дирижерской доли. Несмотря на то, что движения руки при показе дирижерской схемы достаточно просты, и ознакомиться с ними можно очень быстро, тактирование называют одним из самых существенных и сложных факторов в области дирижирования [6, с. 53].

Китайскому студенту-бакалавру необходимо теоретически и практически освоить такие составляющие дирижерской доли, как 1) точка, которая должна быть четко показана в любом темпе, при любой динамике и характере звучания; 2) внутридолевое движение; 3) дирижерский взмах и уточнение различий двух его видов движений: подготовленное и неподготовленное.

Само метрическое тактирование должно наглядно показывать чередование сильных и слабых долей, где особое внимание уделяется сильному времени. Как отмечает Л. И. Уколова. «Сильная доля является основным организующим моментом тактирования, на нее приходится главная точка опоры движения, всегда направленного сверху вниз (в любом метре) и (за исключением особых случаев фразировки) в схеме должны отличаться от слабых не столько амплитудой движений, сколько внутренней насыщенностью жеста. Правильное выполнение сильных долей, умение чередовать мышечную активность с полной свободой обеспечивает в дальнейшем ясный жест, ту властность руки, которая так необходима дирижеру при его общении с коллективом» [7, с. 16-17].

Изучение дирижерских схем рекомендуется начинать с простых размеров (сначала трехдольного, затем двухдольного и четырехдольного) методом тактирования, так как обучающийся еще не обладает достаточными навыками дирижирования.

В тактировании на три, а в дальнейшем и на четыре при показе третьей доли учащийся овладевает горизонтальным движением в сторону, которое по сравнению с движением вертикальным богаче в смысле выразительных возможностей – характера звуковедения, наполненности кистевого движения, управления громкостной динамикой и т. д.

Для закрепления полученного знания и навыков тактирования можно рекомендовать следующие формы работы:

- начинать процесс изучения графических схем с упражнений, которые способствуют достижению четкого, ясного и выразительного рисунка каллиграфически точной дирижерской схемы (осознанное понимание учащимся местоположения каждой доли в том или ином размере);
- следить за чередованием сильных и слабых долей, и наглядно показывать это чередование в простых (2/4, 3/4), и сложных метрах (4/4,) на начальном этапе обучения, и сложных несимметричных графических схемах на стар-

ших курсах, уделяя особое внимание показу сильной доли, которая является основным организующим моментом в дирижирование;

- закрепить движения тактирования в обозначенном размере изначально в более медленном темпе.

Особое внимание на начальном этапе обучения китайских студентов уделяется освоению навыка дирижерского показа ауфтакта – жеста, который не только предваряет звучание хора или оркестра и определяет темп, характер и динамику произведения, но и по сути, является основополагающим жестом всего процесса дирижирования. Не случайно в педагогической практике существует выражение, что «дирижирование – это система ауфтактов».

«Дирижер, выражая свои требования техническими приемами дирижирования, идя как бы впереди хора должен в жестах этого предшествующего момента выражать содержание последующего исполнения хором, с таким расчетом по времени, чтобы в этом предварительном жесте… исполняющий коллектив смог и успел бы ясно воспринимать все требования дирижера и осуществить их в своем исполнении» [8, с. 35].

Развитию навыка дирижерского показа ауфтакта будет способствовать детальное объяснение понятия «ауфтакт», разбор его видов, функций, исполнительских задач.

В структуре показа ауфтакта выделяют три основных мануальных движений: внимание, дыхание и вступление. Сами ауфтакты делятся на несколько видов:

- «полный» ауфтакт (подготовленный) используется для показа полных долей такта;
- «неполный» ауфтакт (неподготовленный) – употребляется для показа долей, которые начинаются с паузы или с неполной доли;
- «внутридолевой ауфтакт» соединяет доли внутри такта, в результате чего процесс тактирования становится непрерывным.

Прекращение звучания – такой же важный элемент управления хором, для его осуществления необходимо освоение дирижерского жеста «снятие», который содержит три этапа: 1) ауфтакт к снятию (выдерживание, например, заключительного аккорда); 2) подготовка и точное, четкое, ясно видимое снятие в «точке» обозначенной доли; 3) отскок кисти.

К выполнению жеста «снятие» предъявляются те же требования, что и к исполнению ауфтакта, так как эти жесты имеют много общего: их точный и собранный показ осуществляется в характере и темпе исполняемой музыки [9, с. 78].

На начальном этапе обучения рекомендуется освоение наиболее простых приемов снятия, например, снятие на начало доли (на первую долю, затем на последнюю в трехдольной схеме, далее то же в двудольной схеме). При этом требуется воспитывать привычку бережного отношения к авторским указаниям, ис-

ключая ошибки (в увеличении или уменьшении длительностей), искажающих музыкальный текст.

Практика управления исполнительским коллективом показывает, что выразительные возможности дирижерской техники расширяются вследствие разделения функций правой и левой руки, навык, который является одним из наиболее сложных.

Осваивая навык дифференциации рук, учащиеся должны знать основополагающие положения, используемые в исполнительской практике:

- основная функция правой руки – тактирующая, она управляет темпом, метроритмом, агогикой, характером музыкального движения и т. д., остановка правой руки может быть только на фермате, это касается и произведений с сопровождением и сочинений a cappella; при этом правая рука может выполнять и выразительные задачи;
- функция левой руки, которая должна придавать дирижированию большую пластичность, заключается в показе ритмических, динамических особенностей музыки, также может дополнять, а иногда заменять правую руку в выражении динамики, характера звуковедения, показа вступлений основного тематического материала.

Несмотря на то, что функции рук могут меняться в процессе исполнения сочинения в зависимости от тех или иных художественных задач, тактирование всегда остается в правой руке.

В процессе освоения каждого навыка дирижерской техники важен строгий педагогический контроль за действиями учащегося во избежание неточностей и ошибок, что в будущем поможет ему найти полное взаимопонимание с хоровым коллективом.

Подводя итог, необходимо отметить, что развитию навыков дирижирования на начальном этапе обучения китайских студентов-бакалавров способствуют целый комплекс условий построения учебного процесса на основе дидактических принципов обучения. Необходимо учитывать психологические и этнокультурные особенности китайских студентов, для которых усердие и стремление к достижению успеха являются важными составляющими их менталитета. Для сохранения мотивации и заинтересованности китайских студентов в процессе обучения важным становится: 1) создание доброжелательной, творческой атмосферы на занятиях, где овладение мануальной техникой должно проходить одновременно с расширением теоретической базы и понятийного аппарата обучающихся на каждом занятии; 2) учебный репертуар должен быть высокохудожественного уровня и обязательно включать произведения китайских композиторов; 3) эффективным станет сочетание индивидуальных и групповых форм занятий, где здоровая конкуренция будет способствовать активизации освоения

дирижерский навыков. В обучении китайских студентов-бакалавров возрастает роль педагога, владеющего умением поэтапно направить учебную деятельность и творческий поиск обучающегося, осуществлять контроль результата и его оценку, а главное, чтобы исключить барьеры в коммуникационном общении, способным создать на уроке дирижирования доверительную и поддерживающую атмосферу, специальную среду обучения, содержащую образцы творческого поведения.

Литература

1. *Чжао, Ваньюэ. Современное дирижёрско-хоровое образование в Китае: персоналии и научно-педагогические исследования / Чжао Ваньюэ // Человеческий капитал. – 2020. – № 3 (135). – С. 187-191.*
2. *Кашина, Н. И. Освоение китайскими студентами русского языка в процессе вокального ансамблевого исполнительства / Н. И. Кашина, Н. Г. Тагильцева, Л. В. Добровольская, О. А. Овсянникова // Язык и культура. – 2019. – № 45. – С. 220-232.*
3. *Сердюк, Ю. О. Менталитет китайцев / Ю. О. Сердюк. // География. – 2003. – № 8. – URL: http://geo.1september. ru/article. php? ID=200300803 (дата обращения 17.08.2023).*
4. *Мусин, И. А. Техника дирижирования. – Л.: Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1967. – 352 с.*
5. *Андреева, Л. М. Методика преподавания хорового дирижирования. – М: Музыка, 1969. – 120 с.*
6. *Малько, Н. А. Основы техники дирижирования. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2015. – 252 с.*
7. *Уколова, Л. И. Дирижирование: Учебное пособие для среднего профессионального образования. / Л. И. Уколова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2022. – 210 с.*
8. *Птица, К. Б. Очерки по технике дирижирования хором. – М.: Московская консерватория, 2010. – 186 с.*
9. *Дмитриевский, Г. А. Хороведение и управление хором: Элементарный курс / Г. А. Дмитревский. – 2. изд. – М.: Музгиз, 1957. – 106 с.*

REFERENCES

1. *Chzhao Van'yue, Chelovecheskij capital, 2020, No. 3(135), pp. 187-191.*
2. *Kashina N., Yazyk i kul'tura, 2019, No. 45, pp. 220-232.*
3. *Serdyuk Yu., Geografiya, 2003, No. 8, available at: http://geo.1september. ru/article. php? ID=200300803*
4. *Musin I. A. Tekhnika dirizhirovaniya (Conducting technique), Leningrad, Muzyka, 1967, 352 p.*
5. *Andreeva L. M. Metodika prepodavaniya horovogo dirizhirovaniya (Methods of teaching choral conducting), Moscow, Muzyka, 1969, 120 p.*
6. *Mal'ko N. A. Osnovy tekhniki dirizhirovaniya (Fundamentals of conducting technique), Sankt-Peterburg, Kompozitor Sankt-Peterburg, 2015, 252 p.*
7. *Ukolova L. I. Dirizhirovanie (Conducting), Moscow, Yurajt, 2022, 210 p.*
8. *Ptica K. B. Ocherki po tekhnike dirizhirovaniya horom (Essays on the technique of conducting a choir), Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 2010, 186 p.*
9. *Dmitrievskij G. A. Horovedenie i upravlenie horom (Choral studies and choir management), Moscow, Muzgiz, 1957, 106 p.*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

А.Е. Мачугин

Образовательное пространство и концептуальные основы активного обучения

Аннотация. Статья посвящена актуальным вопросам применения инновационных технологий в образовании, основанных на концептуальных основах активного обучения, в рамках новой педагогической парадигмы и социальной политики: интеграционная среда образовательного пространства, процесс коллаборации, как учебно-творческая инициатива художественного образования.

Ключевые слова: формирование личности, активное обучение, инновационные методы, инновационные технологии, инновации, образовательная система, информация, образовательная среда, учебно-творческое пространство, художественное образование, интеграция, коллаборация.

Философские изыскания Д. Дьюи

Концептуальные основы активного обучения были сформулированы философом, психологом и педагогом Джоном Дьюи. Его философские изыскания находятся в русле инструментализма [11], эти неповторимые и столь нужные мысли стали неожиданностью для многих.

Д. Дьюи считал целью образования «формирование человека, который сможет приспособиться к различным жизненным ситуациям». Он отрицал логически-структурированную программу обучения, н говорил, что «педагог должен развивать у ученика критическое мышление, а тот, в свою очередь, должен научиться анализировать, рассуждать и прогнозировать».

Дьюи отстаивал практическую направленность образования, предлагая решать педагогические задачи на основе «спонтанных интересов и личностного опыта обучающегося, с целью углубления его социального содержания»: «можно положительно влиять на жизнь каждого человека, заботясь с детства о его

здоровье, отдыхе, и т. п., воздействовать на него многообразными факторами воспитания: экономическими, научными, культурными, этическими» [4].

Согласно этой концепции, обучение должно проходить через игровую и трудовую деятельность, где каждое действие обучаемого станет «орудием его познания, необходимым для его же собственного открытия» (такая форма познания является наиболее соответствующей природе ребёнка, чем обычное сообщение ему необходимых знаний). Конечным результатом станет «развитие его навыков мышления, что приведёт к способности самообучения; умению решать жизненные задачи, овладению творческими способностями, приобретению опыта, воспитанию вкуса к обучению и личностному совершенствованию» [16].

По мнению Д. Дьюи, образовательное учреждение должно «мгновенно реагировать на изменения в обществе, и само стать, своего рода, обществом в миниатюре»; оно должно предложить обучающемуся наибольшие возможности для «развития социального чувства сотрудничества и навыков взаимопомощи». «Школа – это воспитательно-познавательная среда, которая должна выполнять следующие задачи: упрощать сложные жизненные задачи, передавая их в доступной детям форме; выбирать для исследования самые общие и самые важные явления из человеческого опыта; способствовать выравниванию социальных различий, создавая единство мысли и согласованность действий [5].

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод: содержанием образования является приобретаемый опыт, обогащенный условиями образовательной среды; способ приобретения такого опыта заключается в решении различных проблемных задач, а приобретение необходимых знаний, тесно связано с интересами обучающегося, которые обеспечат его внимание и все последующие его действия.

Образовательное пространство

Какая бы творческая инициатива не преобладала у ребенка в будущем необходимо отметить, что творческость активизирует необходимые качества, такие как: память, рефлексия, воображение, целеустремленность, интуиция, и т. п., а, следовательно, творческая активность должна занимать одно из первых мест среди «совокупности элементов, составляющих сложную систему саморазвития человека» [10]. Вот почему так важно погрузить ребенка с самого раннего детства в такую среду, в такое пространство, где тот сможет в полной мере раскрыть свои таланты и проявить свои творческие способности.

Образовательная среда учреждений дополнительного образования направлена на развитие творческих способностей обучающегося. Детские школы искусств, в основе образовательного процесса которых лежит приобретение навыков, связанных с целостным развитием личности и выявлением его творческого

потенциала, приобщают ребенка к миру культуры и искусства и делают его «активной ячейкой человеческого общества», готовой к постоянной коллаборации с другими личностями» [3]. При этом культура и искусство становятся неотъемлемой частью его жизни и превращаются в значительный потенциал формирования его личности.

Коллаборативное обучение, нестандартный подход к изучению предмета, а также интеграция учебных предметов повышают интерес к образовательной деятельности, что влияет на ее продуктивность, а тесное взаимодействие преподавателя и обучающегося оптимизирует учебный процесс [12].

Образовательное пространство учреждений дополнительного образования имеет свои особые свойства и ярко выраженную специфику, что принципиально отличается от обучения в общеобразовательной школе. Детские школы искусств представляют собой уникальное явление, основным содержанием которого является реализация дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных, а также дополнительных общеразвивающих программ в области искусств [1]. Эти программы разработаны с учетом возрастных и индивидуальных особенностей обучающихся и направлены на развитие у них различных навыков в области искусств. Данные программы способствуют эстетическому воспитанию подрастающего поколения, привлечению детей и молодежи к художественному образованию, а также способствуют выявлению одаренных детей, у которых возможность продолжить обучение в средних и высших учебных заведениях, реализующих основные образовательные программы в области искусств, станет выше [9, 14, 15].

В научно-педагогических трудах термин «образовательная среда» трактуется как: «специально-организованная совокупность социокультурных, а также психолого-педагогических условий, в результате взаимодействия которых формируется целостная личность» [10]; «система воздействий и условий для формирования личности по определенному образцу, и дальнейшей возможности ее развития, содержания в социальной и пространственно-предметной среде» [12]; «педагогически организованная система условий, воздействий и возможностей для удовлетворения комплекса индивидуальных потребностей и превращения этих потребностей в жизненные ценности, обеспечивающая активную позицию обучающихся в образовательном процессе, определяющая их развитие и саморазвитие» [9].

Приведенные выше определения показывают, что образовательное пространство предполагает наличие иных, специально созданных условий, оказывающих педагогическое целенаправленное воздействие на обучающегося «с целью корректировки траектории его личностного развития».

Процесс коллаборации

Если рассматривать художественное образование, как процесс коллаборации преподавателя и обучающегося, то необходимо учитывать эмоциональное влияние всех участников образовательного процесса. Эмоциональное отношение к выполняемому заданию, несомненно, пробуждает творческий интерес к изучаемому предмету; успешное самостоятельное решение творческой задачи позволит обучающемуся получить эмоциональное удовлетворение и подтверждение уверенности в своих силах, а также у него появляется желание повторить «удачно пережитую ситуацию». Поэтому развитие творческого потенциала обучающегося, будет наиболее эффективным на фоне «положительно эмоционального состояния обоих сторон» [8].

Преподаватель детской школы искусств всегда должен быть готов к переменам; он должен уметь приспосабливаться к новым условиям, а также к специфике работы учреждения. Он должен актуализировать все свои компетенции, чтобы понимать, какие знания, навыки и умения необходимы для работы с обучающимися по предпрофессиональным программам, а какие можно применять в общеразвивающих.

Преподаватель, реализующий дополнительные общеобразовательные программы в области искусств, должен постоянно развивать свое профессиональное мастерство, повышать компетенции, чтобы обеспечивать эффективные и благоприятные условия для полноценного художественного развития обучающихся.

Во-первых, он должен знать принципиальную разницу между целями, задачами и содержанием программ, по которым он работает; уметь правильно ставить цели, корректировать содержание и формулировать планируемые результаты [13]. Во-вторых, на занятиях должна быть создана такая психологически комфортная, стимулирующе-активная атмосфера, которая позволит побудить обучающегося понять собственное отношение к той деятельности, которую ведет. Она должна разбудить его эмоциональность и отзывчивость, в процессе обучения, развить его мотивационную сферу и рефлексивные способности, которые смогут помочь ему углубить свои впечатления, сформировать собственное ясное мнение и личностное понимание важнейших и значимых вопросов [2]. В-третьих, преподаватель должен найти индивидуальный подход к обучающемуся, он должен понять и принять ученика, не сравнивая его достижения с достижениями других детей, что сможет помочь ему выстроить свой собственный путь саморазвития. В-четвертых, преподаватель должен сам создать такую ситуацию, чтобы она была успешной для обучающегося [6, 8].

Методологические подходы

Приобщение обучающихся к художественной культуре в детских школах искусств осуществляется не только в теории, но и на практике: через исполнение произведений на уроках музыкальных инструментах или пению, в классе вокала; через постановку танцевальных номеров, на уроке хореографического искусства; через создание образов при написании картин или зарисовок, на уроке изобразительного искусства.

Целенаправленность образовательного процесса в школе искусств также тесно связана с «повышением творческой активности обучающихся и достижением значительного уровня компетентности в избранном виде искусства» [7]. Поэтому задачей дополнительных общеобразовательных программ является приобщение обучающихся к ценностям культуры и возможностям художественной деятельности.

Формы практической деятельности обучающихся детской школы искусств также весьма разнообразны, к ним относятся: коллективное музицирование (работа и выступление в оркестровых и хоровых классах, в танцевальных и театральных коллективах), групповые занятия (репетиции с оркестром и хором, в танцевальных и музыкальных ансамблях), парные уроки (камерное пение и камерно-инструментальное исполнительство, работа в парных танцах, диалоговая практика в театральных постановках), индивидуальные занятия в классе музыкального инструмента и вокала; работа над индивидуальными ролями в театральных постановках и хореографии).

Из вышеизложенного можно сделать вывод, что педагогическая среда детских школ искусств является творческо-активной, интегрирующей коллективные, групповые, парные и индивидуальные формы образовательной деятельности.

В школах искусств, как было сказано выше, обучающиеся осваивают различные виды художественного искусства: музыкальное, изобразительное, хореографическое, театральное, причем нередко в учебном процессе все эти виды интегрируются и создаются новые формы для творческой активности.

Важной особенностью образовательного процесса в школе искусств является публичное представление результатов учебной деятельности обучающимися. Естественным и закономерным итогом обучения является публичное, индивидуальное или коллективное, представление, а также педагогическая оценка результатов творческой активности. Формы таких выступлений различны: академические и отчетные концерты, открытые уроки и мастер-классы, конкурсы и фестивали, творческие художественные выставки, театрализованные представления, и т. п.

В процессе подготовки к этим мероприятиям, как правило, участвуют не только обучающиеся, но и преподаватели, а также родители обучающихся, которые частично осуществляют организационную работу и являются слушателями и зрителями. Кроме того, эти мероприятия, как правило, получают широкое освещение, вызывая интерес со стороны общественности, а также способствуют установлению личностных и профессиональных связей школы с педагогической и социокультурной средой, развивая коллаборацию.

Заключение

Перед каждой детской школой искусств сейчас стоят серьезные задачи: по какому пути развития будет строиться образовательный процесс, какие предпрофессиональные и общеразвивающие программы будет реализовывать школа, в каком объеме и какие предметы должны быть включены в программу вариативного обучения, но какие бы изменения ни происходили в традиционной системе образования, урок так и останется самой главной формой организации учебной деятельности, поменяется только его структура и способ донесения информации.

Подведя итог данным размышлениям, можно утверждать, что учебно-творческое пространство школы искусств существенно отличается от среды общеобразовательной школы, в том числе и тем, что в общеобразовательных школах существует четкое разделение учебной и внеучебной деятельности. В школе же искусств это деление не так выражено, благодаря огромному воспитательному потенциалу искусства, творческому характеру учебной деятельности и публичности представления ее результатов, поэтому учебная и внеучебная сферы деятельности школы искусств выполняют как дидактические, так и воспитательные задачи.

Из вышеизложенного видно, что образовательная среда детских школ искусств предлагает уникальные возможности для реализации образовательного процесса и формирования творческой личности обучающегося, чему также способствует интегративный характер среды.

Литература

1. *Аракелова А. О. О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств // Сборник материалов для детских школ искусств. – М.: Институт развития образования в сфере образования и культуры, 2012. – С. 7.*
2. *Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Классика – XXI, 2008. – 352 с.*
3. *Даринская Л. А. Творческий потенциал учащихся. Методология, теория, практика: монография. – СПб., 2005. – 293 с.*
4. *Дьюи Дж. Демократия и образование. – М.: Педагогика-пресс. – 2000. – 382 с.*
5. *Ерохин А. К. Джон Дьюи о социальной роли образования // Философия образования. – 2006. – № 1. – С. 68—69.*
6. *Зеньковский В. В. Психология детства. – Екатеринбург: Изд. Деловая кн., 1995. – 346 с.*

7. *Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика. – Челябинск, 2006. – 224 с.*
8. *Мухина В. С. Детская психология. – М.: Изд. Апрель Пресс, ЭКСМО Пресс, 2000. – 352 с.*
9. *Панов В. И. Одаренные дети: выявление – обучение – развитие // Педагогика. – 2001. – № 4. – С. 30-43.*
10. *Тарасов С. В. Образовательная среда и развитие школьника. – СПб., 2003. – С. 4.*
11. *Томюк О. Н. Концепции опыта в инструментализме Джона Дьюи // Эпистемы: сборник научных статей. – 2011. – Вып. 6. – С. 28-34.*
12. *Ясвин В. А. Тренинг педагогического взаимодействия в творческой образовательной среде. – М., 1997. – С. 28.*
13. *Дерябина Т. В. Мотивация детей к творческой деятельности – одно из важных направлений современной педагогики искусства. URL: https://razvitum. ru/articles/masters/ 2015-03-19-09-09-14 (Дата обращения: 05.05.2023).*
14. *Концепция художественного образования в Российской Федерации. URL: https://www. consultant. ru/document/cons_doc_LAW_84924/ (Дата обращения: 22.03.2021).*
15. *Путин В. В. Искусство должно помогать подрастающему поколению постигать противоречия жизни. URL: https://tass. ru/kultura/6260235 (Дата обращения: 20.03.2021).*
16. *Dewey J., Democracy and Education, http://www. gutenberg. org/files/852/852-h/852-h. htm*

REFERENCES

1. *Arakelova A. O. O realizatsii dopolnitel'nykh predprofessional'nykh obshcheobrazovatel'nykh prog ramm v oblasti iskusstv (On the implementation of additional pre-professional general education programs in the field of arts), Sbornik materialov dlya detskikh shkol iskusstv, Moscow, 2012, P. 7.*
2. *Bochkarev L. L. Psikhologiya muzykal'noi deyatel'nosti (Psychology of musical activity), Moscow, 2008, 352 p.*
3. *Darinskaya L. A. Tvorcheskii potentsial uchashchikhsya. Metodologiya, teoriya, praktika (The creative potential of students. Methodology, theory, practice), Monografija, Sankt-Petersburg, 2005, 293 p.*
4. *D'yui Dzh. Demokratiya i obrazovanie (Democracy and education), Moscow, Pedagogika-press, 2000, 382 p.*
5. *Erokhin A. K. Filosofiya obrazovaniya, 2006, No. 1, Pp. 68-69.*
6. *Zen'kovskii V. V. Psikhologiya detstva (Psychology of childhood), Ekaterinburg, Delovaya kn., 1995, 346 p.*
7. *Maikapar S. M. Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika (Musical performance and pedagogy), Chelyabinsk, 2006, 224 p.*
8. *Mukhina V. S. Detskaya psikhologiya (Child psychology), Moskow, Aprel' Press, EKSMO Press, 2000, 352 p.*
9. *Panov V. I. Pedagogika, 2001, No. 4, Pp. 30-43.*
10. *Tarasov S. V. Obrazovatel'naya sreda i razvitie shkol'nika (Educational environment and student development), Sankt-Petersburg, 2003, 4 p.*
11. *Tomyuk O. N. Epistemy, Sbornik nauchnykh statei, Ekaterinburg, 2011, Vol. 6, Pp. 28-34.*
12. *Yasvin V. A. Trening pedagogicheskogo vzaimodeistviya v tvorcheskoi obrazovatel'noi srede (Training of pedagogical interaction in a creative educational environment), Moskow, 1997, 28 p.*
13. *Deryabina T. V. Motivatsiya detei k tvorcheskoi deyatel'nosti, https://razvitum. ru/articles/masters/2015-03-19-09-09-14*
14. *Kontseptsiya khudozhestvennogo obrazovaniya v Rossiiskoi Federatsii, https://www. consultant. ru/document/cons_doc_LAW_84924*
15. *Putin V. V. Iskusstvo dolzhno pomogat' podrastajushhemu pokoleniju postigat' protivorechija zhizni, https://tass. ru/kultura/6260235*
16. *Dewey J., Democracy and Education, http://www. gutenberg. org/files/852/852-h/852-h. htm*

О.А. Калимуллина, И.Д. Левина,
С.М. Низамутдинова

Самоактуализация педагога-музыканта: понятие и сущность, содержание и условия реализации

Аннотация. Рассмотрены особенности профессиональной самоактуализация педагога-музыканта. На основе концепции А. Г. Маслоу представлены сущностные различия, и корреляция между понятиями «самоактуализацией» и «самореализацией» и систематизированы пути формирования и развития самоактуализации в профессиональной деятельности педагога музыканта.

Анализ особенностей профессии учителя музыки позволил выявить условия, способствующие процессу его самоактуализации: самоценность; субъектность; равновеликость; доверие к себе; самоуважение; диалогичность; не стереотипность творческого мышления; творческие способности; научно-теоретическая и практическая подготовленность.

Ключевые слова: творческая самоактуализация, педагог-музыкант, формирование самоактуализации, условия реализации, профессиональная деятельность педагога-музыканта.

Термин «самоактуализация» широко используется в терминологическом анализе. К. Роджерс трактовал его как «стремление человека к возможно более полному выявлению и развитию своих личностных возможностей» [9]. Ряд исследователей интерпретируют этот термин через «свободное проявление внутреннего мира и переживаний человека в поведении и деятельности».

Самоактуализироваться с точки А. Маслоу – «значит стать человеком, который способен достичь вершины развития», добиться полного использования своего потенциала [6].

В науке нет чёткой границы между «самоактуализацией» и «самореализацией». Известна позиция, согласно которой «самореализация» содержательно значительно шире, чем «самоактуализации» поскольку включает в себя «самоутверждение» и «саморазвитие».

Самоактуализация для педагога — это неотъемлемая часть его профессиональной деятельности. Существует колоссальное количество различных факторов, влияющих на формирование потребности в самоактуализации в процессе любой деятельности, включая педагогическую. А. Маслоу выделил ряд путей самоактуализации:

Выбор. Человеческая жизнь включает в себя бесконечный
выбор. У человека и общества в целом постоянно имеется выбор: двигаться вперёд или сдаться, бояться или избавиться от страха, рисковать, достигая высот или же предпочесть тихую размеренную жизнь. Каждая минута жизни человека, это «выбор, выбрать развитие пять раз в день, значит приблизиться к самоактуализации на пять шагов. Самоактуализация является процессом непрекращающимся и состоит из многообразных отдельных выборов, например, лгать или быть честным, защищать или быть равнодушным. Самоактуализация всегда формируется через конкретный выбор» [10].

1. Ответственность. «Когда человек не уверен в чём-либо, следует быть честным в первую очередь к самому себе. Мы защищаемся фразой «Я не сомневаюсь». Как показывает практика, чаще всего случается так, что, когда мы не уверены, мы не честны. Обращаясь к самому себе, требуя ответа, – это значит взять на себя ответственность. Это является большим шагом навстречу к самоактуализации» [10]. Выбирая ответственность, человек в определенной мере самоактуализируется.

2. Независимость. Совершая определённые шаги, выбирая то, что конституционально ему подходит, человек неосознанно подталкивает себя к совершению правильных поступков. Он начинает задумываться о своём смысле жизни, а позднее и понимать его. Невозможно сделать правильный жизненный выбор, пока не начнём прислушиваться к себе, не имея собственного мнения. Для того, чтобы его иметь, человек должен быть независимым.

3. Поиск самого себя. «Для того чтобы найти себя, понять, что мы из себя представляем, что для нас благоприятно, а что нет, в чём заключается смысл жизни и какова её цель – всё это сложный процесс, который требует раскрытия собственной психопатологии» [8].

Таким образом, с точки зрения теории самоактуализирующейся личности, задача личности заключается в том, чтобы стать тем, чем возможно – самим собой – в обществе, где условия не способствуют этому. Человек – высшая цен-

ность, и в конечном счёте несёт ответственность только за то, чтобы состояться [8].

Самоактуализация будущих педагогов-музыкантов, требует выполнения ряда условий, которые способствуют достижению эффективности их профессиональной деятельности:

- наличие мотивации к самопродвижению является одним из обязательных и главных условий. Для педагога – музыканта очень важно иметь возможность не только заниматься педагогической деятельностью, но и творчески развиваться. Педагог-музыкант сам должен быть самоактуализирующейся личностью. Педагог, получающий радость и удовольствие от занятия любимым делом, способен передать своему подопечному не только те или иные познания, но и развить в нём желание, интерес, творческий потенциал, укрепить внутреннюю мотивацию;
- необходимость в учёте особенностей личности, творческое самовыражение, её сущность, степень значимости в профессиональном развитии. Профессия педагога-музыканта по своей сущности многообразна и требует творческого подхода, постоянного овладения знаниями, навыками, умениями. Только в процессе беспрерывного творческого развития будущий педагог-музыкант сможет расти и как педагог, что в итоге приведёт к овладению высшим педагогическим мастерством;
- правильная организация обучения будущих педагогов-музыкантов. Для этого следует подготовить такую почву в процессе обучения, чтобы у будущих педагогов-музыкантов была возможность выявить и сформировать в себе следующие качества профессионально-самоактуализирующейся личности, а именно: самоуважение, креативность, гибкость поведения, профессионально-ценностных ориентаций и компетентности во времени, познавательную потребность;
- «научить педагога-музыканта анализировать результаты не только своей деятельности, но и деятельности учащихся. Осуществить такой процесс возможно в различных организационных формах обучения, например выбор способа педагогической деятельности, который на его взгляд будет развивать креативность»;
- познакомиться, изучить и овладеть понятием самоактуализации, применять методы самоактуализации в творческой деятельности в сочетании с педагогическим процессом. Таким образом, мы можем отметить, что самоактуализация личности характеризуется ещё и таким явлением, как стремление к развитию и росту будущих педагогов-музыкантов;
- создать особые отношения с учащимся. Заключаются они в том, чтобы педагог доверял своему воспитаннику, давал ему свободу выбора, был искренен

и демократичен, предоставлял возможность учащемуся выразить свои предпочтения в творческой деятельности и т. д. Педагог, желающий самореализации своих учащихся, уступает дорогу, пропуская их вперёд для проявления себя в искусстве, сам при этом занимает положение самораскрывшейся самоактуализирующейся личности;

- общий эмоциональный фон обучения, поддерживающий радость творчества как такового. Для самоактуализации педагога-музыканта немаловажны и позитивные эмоции: радость, смех, благожелательность, одобрение, понимание, самоирония и т. д. Значимость этих эмоциональных состояний для личностного развития будущих педагогов – музыкантов подтвердили все психологи. Отрицательные же эмоции: конфликты, напряжённость общения, незаинтересованность, безразличие, приводят к истощению энергии и блокируют производительность творческой деятельности будущих педагогов – музыкантов;
- поощрение будущих педагогов-музыкантов в творческих стремлениях, успехах, результатах. Необходимо хвалить за творческие достижения, даже если они не очень велики. Важно дать почувствовать будущему педагогу-музыканту, что его старания не напрасны, что он движется вперёд, что у него все получится. Поощрение выступает в роли мотивации к музыкальной деятельности, поэтому является значимым фактором;
- организация выступлений педагогов-музыкантов. По мере различного рода музыкальных произведений, самоактуализирующейся личности требуются публичные выступления, такие как сольное исполнение, игра в ансамбле или оркестре. Подобный род деятельности придаёт будущему педагогу-музыканту самоуверенность, повышает самооценку, развивает артистизм, воспитывает чувство сцены. После концерта он испытывает так называемое «постконцертное эйфорическое состояние» в такие моменты это чувство желательно закрепить – высказать слова восхищения в адрес ребёнка. Подобные действия также благосклонно скажутся на учащихся для участия в дальнейших концертных мероприятиях.

Каждая профессия индивидуальна и своеобразна, имеет свою специфику и различные подходы. Это приводит к тому, что к каждому специалисту предъявляются определённые требования, в результате чего появляются конкретные цели и задачи.

В таких ситуациях педагогу-музыканту сложно творчески проявлять себя, самоактуализироваться становится сложнее, развитие собственной индивидуальности уходит на второй план. Поскольку самоактуализация есть не что иное, как полное беспрерывное самопроявление, то у будущего педагога-музыканта должно оставаться на данный вид деятельности не только время, но и силы, а

также желание. На развитие своего индивидуального потенциала требуются огромные жизненные ресурсы. Но исследования учёных показывают, что для будущих педагогов-музыкантов, самоактуализация является одним из главных неотъемлемых факторов не только личностной, но и профессиональной зрелости.

В зависимости от того, какую деятельность предполагает та или иная профессия, зависят и особенности самоактуализации личности в процессе её реализации. Для педагога-музыканта главной чертой, которая отличает данную профессиональную деятельность, является ярко выраженное творческое начало. На уроках музыки педагог-музыкант должен уметь правильно построить не только учебную деятельность, но также организовать творческий процесс между учениками, в основе которого должно лежать равноправное сотрудничество с учителем. Благодаря такому творческому подходу педагог-музыкант будет иметь возможность самоактуализироваться сам и побуждать детей к самоактуализации. Поэтому творческая деятельность в педагогическом процессе очень важна для педагога-музыканта.

Анализ, основывающийся на ранее существующем опыте, учет специфики профессии учителя музыки позволил выявить некоторые условия, способствующие активации процесса самоактуализации педагога-музыканта, а именно: самоценность; субъектность; равновеликость; доверие к себе; самоуважение; диалогичность; не стереотипность творческого мышления; общетворческие способности; научно-теоретическая и практическая подготовленность.

Самоценность. Довольно длинный и сложный путь, в результате которого происходит понятие и принятие педагогом-музыкантом самого себя. Осознание собственной значимости, личностной ценности, своих творческих способностей, интересов, потребностей и т. д. Самоценность даёт возможность педагогу-музыканту увидеть и раскрыть себя как личность, лучше узнать и обогатить свой внутренний мир, удовлетворить духовные запросы, увеличить творческий потенциал.

Субъектность. Весьма значимое явление для будущего педагога-музыканта. В основе данного качества заложена осмысление того факта, что педагог-музыкант сам есть главная энергетическая сила, что он сам организует свой творческий педагогический процесс. Следует отметить и то, что ответственность за организацию, качество и результат данной деятельности несёт сам педагог-музыкант. Такие условия организации педагогического процесса направляет педагога-музыканта на поиск, разработку и внедрение наиболее эффективных программ и методов для осуществления профессиональной деятельности. Всё это способствует активному росту педагога-музыканта как творческой личности.

Равновеликость. Под этим понятием подразумевается отношение педагога-музыканта к самому себе и к другим участникам творческого взаимодействия в процессе педагогической деятельности. Важно помнить, что педагог-музыкант имеет право на индивидуальное мнение, само-выражение, личную позицию и собственную оценку. Говоря о том, что педагог-музыкант должен постоянно творчески развиваться и занимаясь самопознанием, не стоит забывать о детях, которых он обучает. Педагогу-музыканту рекомендуется создать такие условия, при которых он будет ощущать себя равновеликим, а именно, неотъемлемой частью творческого коллектива (в рамках обучающего процесса), полноценным соавтором, партнёром, участником сотворчества. Придерживаясь такой позиции, педагог-музыкант приобретёт нужную ему независимость при создании индивидуально-личностной и профессиональной оценки явлений искусства и педагогической действительности.

Доверие к себе. Это условие относится в большей степени к людям, которые не уверены в себе, которые очень зависят от чужого мнения, в результате чего принятие самостоятельных решений происходит крайне редко. Такое отношение к самому себе расценивается как вид психологической защиты на фоне неудовлетворения и недоверия к себе как к профессионалу и творческой личности. Люди такого типа отодвигают своё мнение на задний план, считая, что они недостаточно компетентны в том или ином вопросе, считают, что не интересны как личность, ощущают себя в определённом обществе объектом не значительным и малозаметным. В таком случае самоактуализироваться педагогу-музыканту в разы сложнее, так как практически полностью блокируется их «я». Отсутствие доверия к самому себе, всегда считая чужие достижения и заслуги выше своих собственных, самоактуализация в большей степени станет невозможна. Поэтому очень важна для развития творческой личности независимая и обоснованная самооценка.

Самоуважение. Каждый педагог-музыкант, будущий или уже состоявшийся, обязан воспринимать и уважать себя как личность. Уважающий себя педагог-музыкант, уважает и своё дело, относится к нему со всей серьёзностью и ответственностью, что гарантирует высокое качество и эффективность обучения детей. Только уважающего себя педагога-музыканта будут уважать и его подопечные и, следуя примеру, также будут мотивированы на продуктивную деятельность. Самоуважение – главный источник самоконтроля и саморегулирования.

Диалогичность. Также является одной из главных качеств необходимых педагогу-музыканту, гарантирующее высокую продуктивность творческой самоактуализации. В данном случае общение следует выстраивать на условиях самоактуализации. В эти условия входят высказывание сформированного и обосно-

ванного собственного мнения; умение выслушать, услышать, постараться понять и принять высказывания мнения других участников диалога; предоставление изложения мыслей и чувств другим людям, проявляя терпимость, даже если не разделяете высказанных взглядов. Основой диалогичности выступает демократическое положение в общении. Такая позиция требует гибкости, частично уступчивости в манере поведении при контакте с другими личностями, а также здравомыслия, в случае слишком активных условиях взаимодействия.

Не стереотипность творческого мышления. Творческое мышление педагога-музыканта состоит из музыкального мышления и из педагогического мышления.

Педагог-музыкант должен быть предрасположен к ярко выраженной способности неординарного мышления. Неповторимость, креативность, инициативность, разносторонность, отсутствие банальности и действий по привычке – это важные условия для творческой самоактуализации педагога-музыканта. Также педагог-музыкант должен научиться, а в дальнейшем, уметь организовать свою деятельность таким образом, чтобы педагогическое мышление восполняло музыкальное, а музыкальное двигало на творческие подходы в педагогической деятельности. Чтобы эти два мышления были единым целым для педагога-музыканта в процессе его творческой деятельности, но в то же, при необходимости, чтобы их можно было разделить без нанесения ущерба ранее организованному творческому процессу.

Общетворческие способности. Воображение и фантазия интуиция, художественно-эстетическое отношение к действительности. Способность к эстетически обоснованной оценке.

Научно-теоретическая и практическая подготовленность. Трактуется как совокупность определённых умений и знаний о творческой самоактуализации и возможностью эти технологии применить в случае необходимости. Н. А. Рыбакова отмечает, что одной из «важнейших характеристик полноценной и благоприятной самоактуализации является адекватность. Если быть более конкретным, это означает, что такие качества как психофизиология и профессионализм должны полноправно существовать между собой, в результате чего у педагога-музыканта сложится адекватная самооценка» [5].

Социальная востребованность. Это условие включает в себя востребованность в педагоге-музыканте, внедряющий в педагогическую деятельность творческие подходы через собственный опыт (участие в различных музыкальных проектах: конкурсы, фестивали, концертная деятельность и т. д.). Самостоятельный, саморазвивающийся, творческий педагог-музыкант, преподносящий себя как творческую личность, понимающий искусство, проявляющий любовь к нему, будет всегда социально востребованнее, нежели педагог-музыкант,

безынициативно исполняющий свои непосредственные обязанности и не более [14].

Атмосфера психологического комфорта. За атмосферу психологического комфорта в большей степени отвечает администрация. В школе учебный процесс осуществляет руководство. Для педагога-музыканта очень значимо получение поощрения в самоактуализации. Создание тёплой благоприятной атмосферы на рабочем месте и среди руководства, положительно влияют на самоактуализацию педагога [15].

Методическое и техническое обеспечение. Творческая самоактуализация в целом невозможна без постоянного контакта с искусством. Инициатором такого контакта естественно выступает сам педагог-музыкант, который нуждается в расширении личностного творческого потенциала [13]. Для этого необходимы определённые условия и возможности (фонетика, библиотека, методические кабинеты, материальная и организационная база), которые педагогу-музыканту крайне необходимы в целях своего профессионального роста.

Вывод:

Творческая самоактуализация как неотъемлемая характеристика и функция профессиональной деятельности педагога-музыканта требует наличия таких условий, которые выступают в единстве внутриличностного и внешнего проявления в деятельности. Приоритет по критерию значимости отводится условиям внутреннего плана. Однако, уровень проявления творческой самореализации детерминируется внешними условиями.

Литература

1. *Андреева Ю. В., Лыкова Т. А. Педагогические ресурсы ситуации успеха в развитии творческой самореализации учителя // Искусство и образование. 2021. № 2 (130). С. 200–206.*
2. *Афанасьев В. В., Грибкова О. В., Кудринская И. В., Левина И. Д. Развитие творческого потенциала будущего педагога-музыканта в социокультурной среде вуза: Монография. – М., 2022. – 196 с.*
3. *Афанасьев В. В., Бирич И. А., Бодина Е. А., Буровкина Л. А. Современные тенденции образования в культуре и искусстве (характеристика, структура, развивающий потенциал). Коллективная монография. – М.: УЦ Перспектива, 2021. – 176 с.*
4. *Грибкова О. В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта // Искусствоведение. 2022. № 1. С. 6—15.*
5. *Дягилева Т. Н. Художественно — творческая самоактуализация педагога-музыканта //Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 5-4. С.41-44.*
6. *Маслоу А. Г. Самоактуализированные люди: исследование психологического здоровья // Городское управление. 2011. № 1 (174). С. 93–98.*
7. *Потапов Д. А., Афанасьев И. В. Развитие креативности личности в системе непрерывного образования // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 1. С. 7.*
8. *Проблемы и перспективы развития образования: Материалы междунар. заоч. науч. конф. Т. 1 / Под общ. ред. Г. Д. Ахметовой. – Пермь: Меркурий, 2011. – 222 с.*
9. *Роджерс К. Р. Взгляд на психотерапию. Становление человека. – М.: «Прогресс», «Универс», 1994. – 480 с.*

10. *Тимофеева А. И., Будникова Т. Л. Особенности самоактуализирующейся личности и пути её формирования // Новая наука: современное состояние и пути развития. 2016. № 1-2. С. 99-103.*
11. *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.*
12. *Эсаулов А. Ф. Генезис творчества и закономерности его развития // Вопросы психологии. 1983. № 2. С. 90–95.*
13. *Situation and problems of digitation of university management in Russia and in three Latin-American countries (Argentina, Chile, and Brazil) / M. N. Dudin, V. V. Afanasyev, M. V. Voropaev, V. N. Zasko // Formacion Universitaria. 2020. Vol. 13, No. 6. P. 61-76.*
14. *Capabilities of cloud services and webinars effectiveness of teaching humanities students / A. L. Krivova, S. N. Kurbakova, V. V. Afanasyev, R. G. Rezakov // Utopia y Praxis Latinoamericana. 2020. Vol. 25, No. Extra5. P. 135-146.*
15. *Directions of increasing the effectiveness of career guidance system for students in Russia / V. V. Afanasiev, M. N. Vrazhnova, M. P. Nechaev // Astra Salvensis. 2018. Vol. 6, No. 12. P. 193-209.*

REFERENCES

1. *Andreeva Yu. V., Lykova T. A. Iskusstvo i obrazovanie, 2021, No. 2 (130), Pp. 200–206.*
2. *Afanas'ev V. V., Gribkova O. V., Kudrinskaya I. V., Levina I. D. Razvitie tvorcheskogo potentsiala budushchego pedagoga-muzykanta v sotsiokul'turnoi srede vuza (Development of the creative potential of the future teacher-musician in the socio-cultural environment of the university), Monografiya, Moscow, 2022. – 196 s.*
3. *Afanas'ev V. V., Birich I. A., Bodina E. A., Burovkina L. A. Sovremennye tendentsii obrazovaniya v kul'ture i iskusstve (kharakteristika, struktura, razvivayushchii potentsial) (Modern trends of education in culture and art (characteristics, structure, developing potential)), Kollektivnaya monografiya, Moscow, UTs Perspektiva, 2021, 176 p.*
4. *Gribkova O. V. Iskusstvovedenie, 2022, No. 1, Pp. 6-15.*
5. *Dyagileva T. N. Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk, 2016, No. 5-4, Pp. 41-44.*
6. *Maslou A. G. Gorodskoe upravlenie, 2011, No. 1 (174), Pp. 93–98.*
7. *Potapov D. A., Afanas'ev I. V. Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2020, No. 1, P. 7.*
8. *Problemy i perspektivy razvitiya obrazovaniya (Problems and prospects of education development), Materialy mezhdunar. zaoch. nauch. konf., T. 1, Pod obshch. red. G. D. Akhmetovoi, Perm', Merkurii, 2011, 222 p.*
9. *Rodzhers K. R. Vzglyad na psikhoterapiyu. Stanovlenie cheloveka (A look at psychotherapy. The formation of man), Moscow, Progress, Univers, 1994, 480 p.*
10. *Timofeeva A. I., Budnikova T. L. Novaya nauka: sovremennoe sostoyanie i puti razvitiya, 2016, No. 1-2, Pp. 99-103.*
11. *Ukolova L. I. Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal, 2022, No. 3, Pp. 20-28.*
12. *Esaulov A. F. Voprosy psikhologii, 1983, No. 2, Pp. 90–95.*
13. *Dudin M. N., Afanasyev V. V., Voropaev M. V., Zasko V. N. Formacion Universitaria, 2020, Vol. 13, No. 6, Pp. 61-76.*
14. *Krivova A. L., Kurbakova S. N., Afanasyev V. V., Rezakov R. G. Utopia y Praxis Latinoamericana, 2020, Vol. 25, No. Extra5, Pp. 135-146.*
15. *Afanasiev V. V., Vrazhnova M. N., Nechaev M. P. Astra Salvensis, 2018, Vol. 6, No. 12, Pp. 193-209.*

Е.С. Пушкина

Урок музыки в международной школе: зарубежные и отечественные традиции

В статье рассматривается урок музыки в международной школе. Определены основные виды музыкальной деятельности, такие как инструментальное музицирование, пение, слушание и анализ музыки, освоение музыкальной грамоты. На основании этих видов деятельности приведены основные зарубежные традиции, характерные для урока музыки в международной школе, а также отечественные традиции, которые отражаются на образовательном процессе в силу культурных и иных особенностей российского образования.

Ключевые слова: урок музыки, международная школа, билингвальное образование, восприятие музыки, пение, движение, инструментальное музицирование.

Отечественное образование на протяжении многих веков является областью взаимодействия методик и традиций разных стран. В настоящее время также отмечается усиление взаимодействия российского и международного опыта в области образования. Педагоги активно внедряют в свою деятельность доказавшие свою эффективность методы, приемы и формы, применяемые в других странах.

Взаимосвязи образовательных традиций разных государств способствует открытие международных школ в разных городах России. Международные школы представляют собой образовательные учреждения для дошкольников и школьников, программы которых построены по сходной схеме вне зависимости от страны нахождения, а преподавание осуществляется преимущественно на английском языке, так как этот язык считается общеупотребительным в большом количестве стран. Открытие таких школ обусловлено тем, что в них могут обучаться дети разных национальностей, если их семьи по каким-то причинам

вынуждены переехать из своей страны, а сами дети не могут интегрироваться в традиционные образовательные учреждения [9].

В настоящее время наблюдается большой приток иностранцев (особенно из азиатских стран), заинтересованных в получении образования их детьми в международных школах именно в нашей стране. Российское образование отличается высоким уровнем преподавания, применением лучших мировых образовательных методик, а также обращением к мировой культуре и истории разных стран.

В учебном плане международной школы важное место занимают уроки музыки. Именно музыка – это тот язык, который понимают многие люди, вне зависимости от национальности и возраста. Так, уроки музыки очень помогают наладить контакт с ребенком, который не знает русского и английского языка, но может слушать музыку, танцевать, играть на музыкальных инструментах. На уроках музыки дети знакомятся с музыкальной культурой разных стран и народов, слушают и анализируют шедевры классической и народной музыки, получают элементарные представления о теории музыки, имеют возможность играть на музыкальных инструментах, петь. Традиции преподавания музыки в международной школе можно условно разделить на зарубежные (характерные непосредственно для этой системы) и отечественные (выработанные под влиянием русской культуры).

Зарубежные традиции преподавания музыки связаны в первую очередь с общеизвестными европейскими системами музыкального воспитания детей («Шульверк» К. Орфа [10], эвритмика Э. Жак-Далькроза [4], концепция З. Кодаи [8] и других авторов). В них ведущую роль играет взаимосвязь таких элементов, как музыка, текст, движения, инструментальное и вокальное исполнительство, импровизация и впечатление, в коллективном музицировании. Таким образом, музицирование обнаруживается как самоцель на уроках музыки в международной программе. В ходе музыкальных занятий дети работают с ритмом, используя телесную перкуссию, много играют на музыкальных инструментах, осваивают музыкальную грамоту в минимальном объеме, «активно» слушают музыку, поют и сочиняют музыку самостоятельно, используя акустические музыкальные инструменты и приложения по созданию музыки на планшетах и смартфонах. Рассмотрим подробнее зарубежные традиции в опоре на основные виды музыкальной деятельности.

1. Работа с ритмом играет важнейшую роль в музыкальной системе международной школы. Так, дети начинают осваивать ритмы в достаточно раннем возрасте. В первом классе (5—6 лет) задания по многим темам построены следующим образом: ученики сначала читают ритмизованные тексты на английском, потом к этой деятельности добавляются движения (в первую очередь те-

лесная перкуссия), затем к движениям присоединяется вокальное исполнение, а потом и исполнение на элементарных музыкальных инструментах. Таким образом, к окончанию начальной школы (11-12 лет) ученики должны воспроизводить достаточно сложные ритмические рисунки на музыкальных инструментах и в пении, записывать ритмические рисунки длительностями, составлять и воспроизводить свои собственные ритмические рисунки в разных музыкальных размерах.

2. Инструментальное музицирование связано с освоением детьми партитур классических и популярных произведений и музыкальной импровизацией. В международной практике все ученики, вне зависимости от уровня их музыкального образования, осваивают игру на любительском уровне на перкуссионных (шумовых, народных, барабанах), духовых (блок-флейте), струнных (гитаре и укулеле) и клавишных (фортепиано и синтезатор). Музыкальный класс должен содержать достаточное количество инструментов, чтобы обучающиеся всего класса (примерно 15 человек) имели возможность поиграть индивидуально.

При групповой форме крайне тяжело качественно обучить детей игре на инструменте, это и не является целью. Соответственно, на первом этапе ученикам даются только основы, а именно: общие сведения об инструменте (история инструмента, его части), посадка за инструментом и умение правильно держать его, основные принципы звукоизвлечения, причем многое из этого объясняется в более доступной дошкольникам и младшим школьникам песенной форме.

На втором этапе дети должны научиться играть мелодии по буквенным обозначениям нот или аккордов. Среди музыкального материала, применяемого на данном этапе, есть как классические композиции (например, «Хабанера» Ж. Бизе, фрагмент главной темы из «Зимы» А. Вивальди), так и более современные (к примеру, «We Will Rock You» из репертуара Queen, «Sweet Dreams» из репертуара Eurythmics).

На третьем этапе ученики сами играют на инструментах в ходе выполнения заданий по импровизации. Так, в ходе или в конце изучения некоторых тем детям предоставляется возможность воплотить ее в игре на разных инструментах. Это задание носит индивидуальный и групповой характер.

Говоря об инструментальном музицировании в международной традиции в целом, стоит отметить, что большая доля отводится самостоятельной работе учеников при участии учителя, а также игре в ансамблях во время инструментальных импровизаций.

3. Освоение нотной грамоты непосредственно связано с предыдущим пунктом. В международной школе нет цели освоить нотную грамоту в объеме программы музыкальной школы. Тем не менее, обучающиеся знакомятся со следующими составляющими музыкальной грамоты: ноты (буквенное обозна-

чение, написание на нотном стане), скрипичный и басовый ключи, длительности, динамические оттенки и их обозначение, построение простых трехзвучных аккордов на нотном стане и при игре на фортепиано. Таким образом, освоив программу в полной мере, ученики знают относительно большую часть теории музыки, умеют пользоваться нотной записью при игре на фортепиано и других инструментах, а также при сочинении собственных фрагментов музыки.

4. «Активное» слушание и анализ музыки направлены на формирование у обучающихся целостного представления о музыке в ее многообразии средств художественной выразительности, образности, субъективности смыслов, заложенных в произведении. Аналогом понятия восприятия в международной практике является так называемое «активное» слушание, которое включает в себя слушание музыки и умение рассуждать о ней.

Программа уроков построена так, что к прослушанным фрагментам музыки предложено большое количество различных заданий и вопросов по анализу музыки и пониманию образной сферы музыкального произведения. Анализ музыки осуществляется с позиций изучения средств музыкальной выразительности, таких как мелодия, гармония, ритм, метр, тембр, лад, фактура и т. д. Слуховой анализ имеет большое значение в понимании структуры и формы музыкального произведения, что способствует повышению уровня музыкальной грамотности и помогает в дальнейшем музицировании. Все вопросы по слуховому анализу подводят обучающихся к пониманию образа музыкального произведения. На это же направлены различные творческие задания (рассматривание «звучащих» картин, создание рисунков по мотивам прослушанных произведений и т. д.).

5. Вокально-хоровое пение в международной программе представлено не так широко, сравнительно с инструментальным музицированием. Общеизвестно, что западная образовательная музыкальная традиция более инструментальная, в то время как русская – более вокальная.

В младших классах вокальная деятельность занимает большую часть уроков ввиду ее доступности. Во-первых, организационные моменты урока в младших классах (приветствие, переход на ковер, организация детей в круг, прощание и т. д.) происходят при помощи песен. Во-вторых, все ритмизованные тексты, применяемые на каждом уроке, имеют мелодическую линию (хоть и достаточно примитивную) и исполняются в качестве песен. В-третьих, песни используются в процессе знакомства с музыкальными инструментами (например, песня про части укулеле).

В более старших классах доля вокально-хоровой деятельности на уроках уменьшается. В зависимости от темы в каждом семестре обычно есть 1-3 песни

для коллективного исполнения. Так вокальное исполнительство переходит в инструментальное и в анализ музыки.

6. Рассматривая международные традиции в музыкальном образовании, отдельно выделим применение ИКТ в обучении, как одно из ведущих направлений в международной практике. Электронные образовательные ресурсы применяются на разных этапах уроков по всем предметам. Так, планирование уроков учителем обязательно связано с использованием ЭОР, в практике планирования уроков музыки используются такие электронные учебные пособия, как Music Express, Musical Contexts, Twinkl и других.

В ходе самих уроков большое значение имеют интерактивные задания, презентации, игры, видеоролики, а также приложения по созданию музыки, в которых дети работают сами (например, GarageBand).

Оценка деятельности учеников также осуществляется при помощи ИКТ. Например, для младших школьников наиболее распространенным является приложение ClassDojo, где учитель может выбрать дождика, то есть отметку. Отметка может даваться по разным причинам: за хорошее пение, за активность на уроке, за старание, за отличное выполнение домашнего задания, за помощь одноклассникам и другое. Количество и содержание отметки ограничено только фантазией учителей. Обычно в младших классах отметок содержится меньше, соответственно, по мере взросления детей увеличивается количество поводов для отметки.

На преподавание музыки в международной школе не могут не оказывать влияние традиции страны, в которой существует эта школа. В первую очередь, влияют культурные особенности, язык и традиции этой страны. Среди подобных традиций, характерных для школы в России, назовем расширение репертуара в ходе восприятия музыки, увеличение доли вокально-хоровой работы на уроках и обращение к русской народной культуре в процессе организации национальных праздников. Рассмотрим подробнее эти традиции.

1. Расширение репертуара для «активного» слушания. Музыка для слушания в международной системе, как правило, включает в себя образцы мировой классики, песни народов мира, а также современную музыку. Эти пласты музыки представлены не только музыкой для «активного» слушания, но и видео с исполнением этой музыки в разных вариантах, интересными заданиями к прослушиванию. Разнообразие музыки для восприятия подчас ограничено только пожеланиями учителя музыки и интересами конкретной школы. Следовательно, влияние российской системы будет заключаться в приобщении к русской музыкальной культуре. В первую очередь, можно познакомить детей с образцами русской классической музыки. В традиционной программе международной школы эта область представлена музыкой только некоторых русских композиторов,

например, П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева. Также важно обратить внимание учеников на такие пласты русской музыки, как народная и духовная. Именно эти пласты музыки повлияли и в какой-то степени сформировали русскую классическую музыку, поэтому необходимо объяснить обучающимся их самобытность и важность для русского музыкального мира в целом.

2. Увеличение доли вокально-хоровой работы на уроках и во внеклассной деятельности. Отечественная методика музыкального образования имеет давние певческие традиции. Вокальная традиции русской музыкальной педагогики не может не отразиться на преподавании, пусть и в международной школе. Активная вокально-хоровая деятельность охватывает не только уроки, но и внеурочную деятельность. Так, русский педагог может расширять долю репертуара для пения, а также вовлекать учеников в более активное вокально-хоровое исполнительство в рамках концертов, фестивалей, конкурсов и ассамблей.

3. Обращение к русским народным традициям. Жизнь в России предполагает знакомство с народными праздниками, которые традиционно отмечаются в нашей стране (например, с Масленицей). Иностранцы с большим интересом участвуют в таких праздниках, пытаются петь песни, танцевать, наряду со всеми остальными. Проведение подобных мероприятий, приобщающих к русской народной культуре, благоприятно сказывается на адаптации детей из других стран в России, на повышении уровня интереса к отечественной культуре и музыке, на создании атмосферы дружелюбия и сотрудничества в школе.

Таким образом, в международных школах между собой очень гармонично сочетаются международные и русские традиции, а учителям музыки важно перенимать опыт, методы и традиции преподавания. В каждой из систем есть свои интересные стороны, свои плюсы и минусы. В деятельности педагога в международной школы главное – привить детям любовь к музыке и музицированию, потому что урок музыки – это тот школьный предмет, на котором дети и взрослые могут общаться и понимать друг друга без слов.

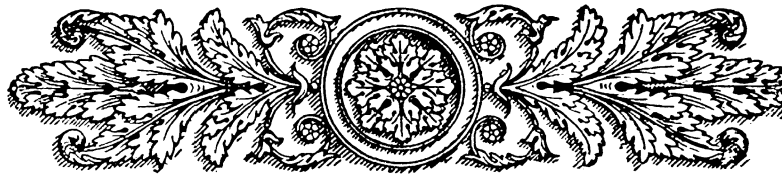
Литература

1. *Грибкова О. В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта // Искусствоведение. 2022. № 1. С. 6-15.*
2. *Грибкова О. В. Формирование готовности современного учителя к инновационной деятельности в музыкально-образовательном пространстве // Педагогический научный журнал. 2022. № 4. С. 61-68.*
3. *Диалог культур в музыкальной педагогике и образовании: Коллективная монография департамента музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ / Л. И. Уколова, О. В. Грибкова, Е. П. Кабкова [и др.]. – М.: ООО «Учебный центр «Перспектива», 2023. — 148 с.*
4. *Жак-Далькроз Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М.: Классика-XXI, 2010. – 248 с.*
5. *Корсакова И. А. Музыкальный фольклор как неотъемлемая часть культурного наследия России // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. 2022. № 3 (19). С. 9-18.*

6. *Низамутдинова С. М. Просветительская миссия интерпретаций шедевров музыкальной классики // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. Т. 5. № 6. С. 124-130.*
7. *Уколова Л. И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды // Искусствоведение. 2022. № 3. С. 17-25.*
8. *Уткин А. С. Принципы музыкального воспитания З. Кодая: взгляд из XXI века // Бюллетень науки и практики. 2016. № 7 (8). С. 315-318.*
9. *Шарипзянова Ф. Н. Институциональные формы международных школ: основные преимущества и направления развития // Крымский научный вестник. 2016. № 2. С. 308-318.*
10. *Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа / Сост. и общ. ред. Л. А. Баренбойма. – М.: Сов. композитор, 1978. — 367 с.*

REFERENCES

1. *Gribkova O. V. Iskusstvovedenie, 2022, No. 1, Pp. 6-15.*
2. *Gribkova O. V. Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal, 2022, No. 4, Pp. 61-68.*
3. *Dialog kul'tur v muzykal'noi pedagogike i obrazovanii (Dialogue of cultures in music pedagogy and education), Kollektivnaya monografiya, L. I. Ukolova, O. V. Gribkova, E. P. Kabkova, Moscow, Uchebnyi tsentr Perspektiva, 2023, 148 p.*
4. *Zhak-Dal'kroz E. Ritm (Rhythm), Moscow, Klassika-XXI, 2010, 248 p.*
5. *Korsakova I. A. Vestnik MGIM imeni A. G. Shnitke, 2022, No. 3 (19), Pp. 9-18.*
6. *Nizamutdinova S. M. Antropologicheskaya didaktika i vospitanie, 2022, T. 5, No. 6, Pp. 124-130.*
7. *Ukolova L. I. Iskusstvovedenie, 2022, No. 3, Pp. 17-25.*
8. *Utkin A. S. Byulleten' nauki i praktiki, 2016, No. 7 (8), Pp. 315-318.*
9. *Sharipzyanova F. N. Krymskii nauchnyi vestnik, 2016, No. 2, Pp. 308-318.*
10. *Elementarnoe muzykal'noe vospitanie po sisteme Karla Orfa (Elementary musical education according to the system of Karl Orff), Sost. i obshch. red. L. A. Barenboima, Moscow, Sov. kompozitor, 1978, 367 p.*



Л.Р. Зарипова, Л.Т. Файзрахманова, Л.Р. Мухаметзянова

Практико — ориентированная подготовка студентов-дизайнеров в процессе компьютерного проектирования шрифтов для татарского алфавита

Аннотация. В статье освещаются отдельные этапы истории возникновения и развития различных видов шрифтов, описывается система их классификации в науке и практике; отмечаются особенности возникновения и применения алфавита в письменной культуре татарского народа. На основе анализа научных публикаций и обобщения материалов практической деятельности показана актуальность и значимость метода проектирования шрифтов для профессиональной подготовки дизайнеров; описаны основные этапы проектирования шрифтов с применением современных компьютерных технологий. В статье представлены примеры авторской гарнитуры татарского шрифта, в процессе разработки которого решались задачи повышения практико-ориентированной подготовки студентов-дизайнеров, нацеленной на последующее применение разработанного ими регионального «продукта» в самых разных областях графического дизайна – от брендинга до визуального оформления печатных изданий на татарском языке.

Ключевые слова: шрифтовой дизайн, акцидентный шрифт, татарский алфавит, каллиграфия, типографика.

Введение

Шрифтовой дизайн является смежной отраслью для науки и искусства, переживающей в настоящее время принципиальные изменения, связанные с глобальной компьютеризацией и повсеместным распространением цифровых технологий. В современных условиях активно развивающейся поликультурной среды шрифт больше не является «незаметным и скромным» средством передачи смысла текста [3, с. 214]. Сегодня шрифт играет важную роль в коммуникации, а выбор и применение его становится неотъемлемой частью дизайна и рекламы. В процессе исследования было выявлено, что шрифт, как один из ключевых элементов визуального образа, оказывает значительное влияние на эстетическую привлекательность рекламных и дизайнерских «продуктов», эмоционально воздействуя на скорость и удобство их восприятия.

Для шрифтового дизайна большое значение имеет типографика, которая является неким мостом между смысловой составляющей текста и его ценностью как композиционного элемента графической системы. Типографика осуществляет визуализацию определенных смыслов, идей, «передает» рекламную информацию с помощью разнообразных шрифтов, для которых важны размер, цвет, стиль начертания буквенных элементов (знаков). Изучение и овладение бакалаврами-дизайнерами различных типов шрифтов является важным разделом их профессиональной подготовки.

Цель исследования. Выявить педагогический потенциал компьютерного проектирования акцидентных шрифтов для татарского алфавита как метода, повышающего уровень практико-ориентированной подготовки студентов-дизайнеров.

Материалы и методы исследования

В процессе исследования изучались следующие группы материалов: 1) труды, в которых уделяется внимание вопросам компьютерной графики в системе педагогического образования (О. В. Арефьева, Г. Ю. Забавникова, П. С. Корчиков и др.); 2) научные исследования и публикации, освещающие проблемы профессиональной подготовка графических дизайнеров (А. Я. Герчук, И. С. Голикова и др.); 3) работы, освещающие вопросы теории и практики проектирования и применения типографских шрифтов (Р. Ч. Барциц, П. С. Горчикова, В. В Древина, О. В. Токарь и др.).

Основными методами являются следующие: изучение государственных стандартов в области дизайна шрифтов; изучение, систематизация и анализ научных публикаций по теме исследования; изучение истории возникновения и

применения шрифтов для татарского алфавита; разработка проектных заданий для студентов, целью которых является практико-ориентированная подготовка будущих дизайнеров в процессе создания акцидентных шрифтов,

Литературный обзор

В процессе исследования было выявлено, что вопросы истории, теории и практики применения шрифтов исследуются в работах И. Ф. Буронова, Ю. М. Гордона, А. И. Кудрявцевой, Дж. Саймонса, В. Э. Стрельникова, Р. Р. Ямановой; особенности проектирования шрифтов раскрываются в трудах П. С. Горчикова, В. В Древина, П. А. Кашевского; технология проектирования декоративных шрифтов как образовательная практика студентов отображена в публикациях М. Н. Долгих, Н. Н. Долгих; обзор классификаций современных полиграфических шрифтов осуществляются в научных трудах Е. А. Прохоровой, О. В. Токарь; тенденции развития современного шрифтового дизайна выявляются в публикациях А. Г. Занимонец, Е. А. Стариковой и Я. Чихольд; различные аспекты истории татарского изобразительного искусства представлены в монографии С. М. Червонной.

Результаты и их обсуждение

В процессе исследования было выявлено, что в соответствии с назначением шрифты условно разделяют на две группы: текстовые и акцидентные. Текстовые шрифты предназначены для набора длинных информационных блоков, например, в книгах, журналах или газетах. Акцидентные шрифты предназначены для набора заголовков или небольших коротких фраз или выражений и используются для акциденции (accidentia лат. — неожиданное, случайное событие) в публикациях или рекламе.

Шрифт относится к набору печатаемых или отображаемых типографических или текстовых символов строго определенного стиля и размера, применяемых как в печатных изданиях, так и в цифровом тексте. История же возникновения шрифтов связана с древней Месопотамией, на территории которой были найдены глиняные сосуды с гравировкой определенных символов, а также с изобретением в XV в. Иоганном Гутенбергом механического печатного станка.

В течении XX-го века стили в книжном дизайне, как и во всех видах изобразительного искусства, становились все более интернациональными. Отличительные черты, характеризующие национальную культуру, все более стираются или заимствуются. Как следствие, становится все труднее различать действительно национальные стили, а еще сложнее выявить в национальном авторский индивидуальный стиль.

Перед дизайнерами шрифтов прошлого стояла задача сделать эскиз шрифта понятным для читателя и одновременно удобным для вырезания форм, которые вставлялись в печатные станки. В основном их работа состояла не в разработке новых индивидуальных шрифтов, а в совершенствовании уже существующих.

В современной практике шрифты делят на множество различных групп, поскольку зачастую один шрифт может нести в себе отпечаток нескольких стилей и видов шрифтов, или же является собирательным образом многих элементов, принадлежащих разным шрифтовым семействам.

В истории западной печати было три основных семейства шрифтов: готический; курсив; антиква. Шрифт антиква, в свою очередь, может быть разделен на три группы: антиква старого стиля, антиква переходного и антиква нового стиля.

Шрифт является неотъемлемой частью типографики, он помогает донести смысл текста правильно и быстро. В типографике используются четыре основных термина, о которых важно иметь четкое представление при разработке шрифта: кегль, интерлиньяж, кернинг и трекинг. Помимо букв и знаков препинания некоторые шрифты содержат специальные символы: капитель, лигатуры, минускульные цифры, математические символы и диакритические знаки. Совокупность различных начертаний той или иной гарнитуры (прямое, курсив, жирное, узкое и т. д.) образует семейство шрифта.

При разработке шрифта для татарского алфавита необходимо учитывать тот факт, что отличительной особенностью данного алфавита является дополнительные шесть букв. Они отражают фонетические особенности татарского языка и включены в алфавит, разработанный на основе кириллицы, являющейся основой для всех языков народов России (Федеральный закон «О языках народов РФ», 2002 г.). Данный алфавит используется и в настоящее время.

Письменность татарского народа связанна с искусством каллиграфии, которое особенно ярко проявляется в шамаилях. Шамаиль – знаковая система, несущая сакральную информацию, исполненная в свойственном арабской графике стиле, и ассоциируется с письменной культурой татар дореволюционного периода. Каллиграфия татар уходит своими корнями во времена распространения ислама среди тюркоязычных племен и народностей, проживавших в Среднем Поволжье. Сегодня каллиграфическая практика может быть определена как «искусство придания формы знакам выразительным, гармоничным и искусным образом» [11, с. 216].

Другим важным источником для разработки шрифтов является орнаментика. Татарские узоры и орнаменты имеют три типа мотивов: геометрический, цветочно-растительный и зооморфный [7, с.15]. Орнаментальные мотивы характерны для художественного решения рукописной книги середины XIX века, где

Рисунок 1. Шрифт Tatkalligraf

собираются шрифты из наборных элементов в соответствии с техническими возможностями действовавших в тот период типографий.

Современные цифровые методы создания шрифта разнообразны, но если применять профессиональный подход, то сначала элементы шрифта необходимо разработать и создать в графическом редакторе, а затем импортировать в специальную компьютерную программу. Для студентов, не имеющих профессиональных графических навыков, наиболее доступным для первого опыта будет модификация в цифре имеющегося наборного шрифта.

Процесс разработки шрифта представляет собой многоступенчатую задачу, требующую от студента — дизайнера внимания к деталям архитектуры шрифта и творческого подхода. В данной публикации представлены основные этапы разработки шрифта для татарского алфавита, которые необходимо освоить в процессе создания уникального и эстетически привлекательного шрифтового набора.

Первый этап направлен на изучение исходных, используемых в практике шрифтов, созданных на основе кириллицы и латиницы, а также первоначального знакомства с образцами арабской графики. На основе проведенного анализа студенту необходимо попытаться разработать собственную идею будущего шрифта (в данном случае для татарского алфавита). Вторым этапом в решении проектной задачи является создание эскизов шрифта. Эскизы разрабатываются в графическом редакторе, инструменты которого позволяют экспериментировать с формами, пропорциями, начертаниями и деталями букв. Третий этап направлен на разработку цифр и знаков. Четвертый этап заключается в цифровизации шрифтового набора. На данном этапе уточняются пропорции и детали каждой буквы, обеспечивающие стилистическое единообразие и высокохудо-

Рисунок 2. Примеры применения шрифта Tatkalligraf

жественное исполнение всего набора шрифта, также особое внимание уделяется взаимодействию букв и символов в различных комбинациях с целью обеспечения читаемости и эстетической гармонии.

Заключительным этапом проектирования шрифта является актуализация шрифтовой гарнитуры в программе FontLab Studio, инструменты которой безусловно «помогают» в процессе создания нового шрифта – от идеи до окончательного результата. Далее осуществляется проверка читаемости и функциональности шрифта в различных контекстах, проводится его доработка, «шлифовка». В состав стандартного пакета кириллического шрифта входит 39 заглавных и 39 прописных букв, 13 символа и 10 цифр.

Далее покажем особенности разработки акцидентных шрифтов, выполненных студентами на основе изучения орнаментального искусства и традиций татарской графики. Как пример, рассмотрим шрифт Tatkalligraf (Рисунок 1). Буквы алфавита представляют собой пластичные вытянутые силуэты с изящными и плавными выносными элементами (засечками). С целью отражения характера фирменного стиля были выбраны нежные пастельные цвета и их оттенки. Описанный шрифт был создан для логотипа бренда ароматических свечей (Рисунок 2). Особенностью бренда явилось использование в названиях свечей татарских женских имен (Азалия, Ландыш, Миляуша и т. д.).

Рассмотрим другой пример – шрифт Sagysh – изящный, удобочитаемый и контрастный; он состоит из плавных штриховых элементов и декоративных засечек, выполненных в национальной стилистике (Рисунок 3). На основе данного шрифта был разработан фирменный стиль для косметической продукции брен-

Рисунок 3. Шрифт Sagysh

да «Кубелек» («Бабочка»). В основу концепции был положен образ легкой, красивой бабочки, изящную пластику движений которой стремится передать автор вновь разработанного шрифта для текстового логотипа названного бренда (Рисунок 4).

Как показало проведенное исследование, процесс разработки шрифта представляет собой последовательность этапов, начиная от исследования и анализа существующих (исходных) шрифтов, дальнейшей разработки собственной идеи шрифта, его тестирования и последующего доведения дизайнерского продукта до уровня рабочего шрифта, применяемого в практической деятельности студентов-дизайнеров.

Вместе с тем проведенный эксперимент выявил, что выполнение студентами заданий по созданию акцидентных шрифтов имеет свою специфику и определенные сложности, которые связаны с необходимостью декоративной стилизации засечек, соединительных штрихов, выносных элементов, своеобразной пластической организации букв, что придает шрифту неповторимый дизайн, а с другой стороны – усложняет графику букв и, следовательно, затрудняет удобочитаемость текста.

Заключение

В статье представлены результаты проведенного исследования: выявлен педагогический потенциал компьютерного проектирования акцидентных шрифтов для татарского алфавита как метода, повышающего уровень практико-ориентированной подготовки студентов-дизайнеров. В процессе эксперименталь-

Рисунок 4. Примеры использования шрифта Sagysh в оформлении продукции бренда «Кубелек»

ной работы будущими дизайнерами-студентами 4-го курса (направление «Графический дизайн» в рамках дисциплины «Компьютерное проектирование») были разработаны и апробированы акцидентные шрифты, отдельные образцы которых представлены в данной статье. Благодаря полученному практическому опыту студенты-дизайнеры в своей дальнейшей профессиональной деятельности смогут учитывать все особенности архитектуры и конструкции шрифтов при создании новых образцов, избегая всевозможных ошибок.

Как показали результаты проведенного исследования, данный метод по созданию цифрового шрифта доступен для освоения студентами –дизайнерами художественных и дизайнерских вузов и может быть рекомендован для внедрения в учебный процесс преподавателям в области графического дизайна.

Литература

1. *Долгих М. Н. Технология проектирования декоративных шрифтов: от идеи до результата // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 30. – С. 43—55.*
2. *Долгих М. Н., Долгих Н. Н. Развитие творческого мышления и креативности студентов в процессе обучения технологии проектирования декоративных шрифтов //? Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 36. – С. 60-77.*
3. *Занимонец А. Г. Современный шрифтовой дизайн: тенденции развития // Материалы III Международной науч. — практ. конференции «Актуальные проблемы дизайна и дизайн-образования». – Минск, 2019. – С. 214-218.*
4. *Кашевский П. А. Шрифтовая графика: учеб. пособие. – Минск: Вышэйшая школа, 2017. – 279 с.*

5. *Каменская А. А. Карагодина М. Е. Основные принципы работы со шрифтами в графическом дизайне // Дизайн и архитектура: синтез теории и практики: сб. науч. тр. – Краснодар, 2018. – С.131-134.*
6. *Корчиков П. С. От теории дизайна к методологии проектирования графического дизайна // Молодой ученый. – 2019. – № 40 (278). – С. 38-41.*
7. *Шрифт и дизайн. Этнокультурные основы типографики: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведении./ Мухаметзянова Л. Р., Кадыйрова Л. Х., Замалетдинов Р. Р., Ахметшина Г. Р., Зарипова Л. Р. – Казань: Вестфалика, 2023. – 108 с.*
8. *Саймонс. Настольная книга дизайнера. Обработка шрифтовой составляющей дизайна. – М.: АСТ, 2019. – 256 с.*
9. *Стрельникова В. Э. Типографика в дизайне // Молодой ученый. – 2020. – № 51 (341). – С. 54-56.*
10. *Токарь О. В. Классификация современных полиграфических шрифтов методами поиска латентных факторов // Молодой ученый. – 2011. – № 12 (35). – С. 58-61.*
11. *Червонная С. М. Искусство Татарии. История изобразительного искусства и архитектуры с древнейших времён до 1917 года. – М.: Искусство, 1987. – 352 с.*
12. *Яманова Р. Р., Хамматова В. В., Слепнева Е. В. Краткая история развития шрифта: учеб. пособие. – Казань: КНИТУ, 2018. – 88 с.*

REFERENCES

1. *Dolgikh M. N. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie, 2018, No. 30, Pp. 43-55.*
2. *Dolgih M. N., Dolgih N. N. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie, 2019, No. 36, Pp. 60-77.*
3. *Zanimonets A. G. Aktual'nye problemy dizajna i dizajn-obrazovaniya (Proceedings of the 3nd International Scientific Conference), Minsk, 2019, Pp. 214-218.*
4. *Kashevsky P. A. SHriftovaya grafika (Font graphics), Minsk, Higher School, 2017, 279 p.*
5. *Kamenskaya A. A., Karagodina M. E. Dizajn i arhitektura: sintez teorii i praktiki (Design and architecture: synthesis of theory and practice), Krasnodar, 2018, Pp. 131-134.*
6. *Korchikov, P. S. Molodoj uchenyj, 2019, No. 40 (278), Pp. 38-41.*
7. *Mukhametzyanova L. R., Kadyrova L. H., Zamaletdinov R. R., Akhmetshina G. R., Zaripova L. R. SHrift i dizajn. Etnokul'turnye osnovy tipografiki (Font and design. Ethnocultural basics of typography), Kazan, Vestfalika, 2023, 108 p.*
8. *J. Simons. Nastol'naya kniga dizajnera. Obrabotka shriftovoj sostavlyayushchej dizajna (Designer's desktop book. Processing of the font component of the design), Moscow, AST, 2019, 256 p.*
9. *Strelnikova V. E. Molodoj uchenyj, 2020, No. 51 (341), Pp. 54-56.*
10. *Tokar O. V. Molodoj uchenyj, 2011, No. 12 (35), Pp. 58-61.*
11. *Chervonnaya S. M. Iskusstvo Tatarii. Istoriya izobrazitel'nogo iskusstva i arhitektury s drevnejshih vremyon do 1917 goda (The Art of Tartary. The history of fine art and architecture from ancient times to 1917), Moscow, Iskusstvo, 1987, 352 p.*
12. *Yamanova R. R., Khammatova V. V., Slepneva E. V. Kratkaya istoriya razvitiya shrifta (A brief history of font development), Kazan, KNITU, 2018, 88 p.*

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке

THEORY AND PRACTICE OF ART

R.G. Shitikova

A.K. Glazunov's sonatas as an example of a lyrical and epic interpretation of the genre

Abstract: The article is devoted to the consideration of A. K. Glazunov's sonatas as a representative of a specific morphological genre unit. The chosen analytical perspective is based on the triad of lyric - drama - epos, tested in mu-sic science, emphasizing the specifics of the emotional tone, figurative content, the nature of drama, the system of expressive means inherent in a certain set of texts. The work focuses on the features of the lyric-epic sonata type, which be-came widespread in the music of the 20th century in the context of the revival of baroque and classicist tendencies. The dominance in the works of A. K. Glazunov of lyrical tone, contemplation, emotional balance, as well as compositional and dramatic ideas inherent in this type, intonation sources of musical and thematic material, ways of working with it is shown. Particular attention is paid to the problem of using polyphonic techniques and forms, a high degree of polyphoni-zation of the musical fabric is noted, and the synthesis of the polyphonic method of thinking and the principles of sonata form is emphasized.

Keywords: genre, sonata, lyrics, drama, epic, neo-trends, polyphony.

T.P. Khristolyubova

"Bathing the Red Horse" by Kuzma Petrov–Vodkin: on the question of the features of figurative interpretations

Abstract: The article is devoted to the study of the work of the outstanding Russian and Soviet artist Kuzma Sergeevich Petrov-Vodkin (1878-1939) on the example of his painting "Bathing the Red Horse" (1912), which gained worldwide fame. The purpose of this article is an attempt to systematize the main statements of critics and art historians about the painting and, on the basis of the available data, to identify new artistic and stylistic features of this work, as well as outline ways for further research on this topic. The article analyzes the reaction of critics to the appearance of this painting, and also provides an analysis of art history studies of this work in the second half of the 20th - the first quarter of the 21st century. The author examines the painting "Bathing the Red Horse" in the context of the theoretical and philosophical views of Kuzma Petrov-Vodkin, religious ideas and traditions of Russian symbolism.

Keywords: Kuzma Sergeevich Petrov-Vodkin (1878-1939), "Bathing the Red Horse" (1912), Russian symbolism, "spherical" perspective, "tricolor" theory, Russian symbolism.

O.V. Begicheva, M.V. Siksimova, Gao Peiyi

Landscape topos of oriental watercolors in the works of Claude Debussy

Abstract: The article examines the musical topos of watercolors in the works of K. Debussy. The purpose of the work is to comprehend oriental watercolors as a special figurative and meaningful area of the French master's creativity.

For the first time in musical science, oriental landscape watercolor has been singled out as an independent figurative and meaningful concept with immanent musical characteristics. In the composer's program compositions, typical landscape images of oriental watercolors are highlighted: "flowers and birds", architectural forms, the uniqueness of oriental landscape watercolors as a socio-cultural phenomenon of China and Japan is shown. The article presents a holistic analysis of the "Pagodas" in the aspect of the embodiment of the topos of oriental watercolor.

The conclusions note that Debussy's landscape thinking corresponded to the principles of Tao (eternal Emptiness, inexhaustibility, inexpressibility); the landscape of his opuses, imbued with deep philosophical meaning, is based on the religious idea of the oriental garden-Temple.

Keywords: oriental watercolor, the work of K. Debussy, landscape topos.

M.V. Vorotnoi, Yang Zongye

Characteristic features of composer schools in the Scandinavian countries in the middle of the XIX – early XX century

Abstract: The article deals with the formation of national musical traditions in the Scandinavian countries in the middle of the XIX - early XX century. The author notes that the period from the middle of the XIX to the beginning of the XX century in the history of music was marked by a heyday for many countries and states of the world. In particular, such a time has come for the Scandinavian countries.

In historical retrospect, there is evidence that the musical culture of the Northern European countries has not been a matter of special pride among the Scandinavians for a long time. It also attracted little attention from creative people from other countries.

This was due to its special originality and the national flavor of most of the works of local composers. Many perceived Scandinavian music as "backward" and "untimely", "contrary to modern European trends". However, from the middle of the XIX century to the very beginning of the XX, the level of musical culture and art of the

Scandinavian countries reached great heights. This was largely facilitated by the creativity of outstanding representatives of the musical art of the Scandinavian countries, in which the composers managed to combine and synthesize Western European features and modern musical language on a national basis.

Keywords: Scandinavian countries, musical culture, composer's creativity, folklore, romanticism, national traditions.

A.A. Evdokimova

Serbian chant in a Russian digital manuscript

Abstract: The article highlights one of the results of the expedition of the Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I.Glinka: in 2021, handwritten notebooks with church hymns recorded in digital notation were found in the St. Nicholas Church in the city of Kasimov. The analysis of manuscripts created in the 1920s and 1930s revealed an extensive repertoire, which testifies to the desire of the singers during the persecution of the church to preserve the rich pre-revolutionary tradition of singing. This was facilitated by digital notation: easy to learn, it allowed the new compositions of the choir, which replaced the repressed singers, to quickly master the repertoire. In a handwritten notebook of 1924, it was found "Worthy to eat" with the indication of "Serbian rospev". The identification showed that this is an accurate list of Serbian chants published in Vienna in 1862 in the collection of Cornelius Stankovich. The article tells about the features of the structure of this chant. The question is raised about the possible ways of its appearance and existence in Russia.

Keywords: church hymn, Serbian chant, "It is worthy to eat", Cornelius Stankovich, digital notation, manuscript, Kasimov city.

Li Hongyu

Specificityes of style and composition in A. Ginastera's piano concerto № 1

Abstract: The music of Alberto Hinastera is little known in Russia. In recent years, the performing repertoire of pianists has gradually included the suites "Argentine Dances" and "Creole Dances", Sonata No. 1. The musicological analysis of the First Piano Concerto by the Argentine composer is very important for understanding the specifics of the his creativity.

The focus is on the peculiarities of the interpretation of the genre, musical forms, the specifics of the musical language, the relationship of the soloist and orchestra, imagery, stylistics and other aspects. It clarifies the place of the Concert in the composer's work, as well as its position in the context of the tradition of European and American piano music. Although the composition is designated by the first number, it is largely summarizing in nature and belongs to the mature, third period of

Ginastera's work. Based on the analysis, the conclusion is made about the individual interpretation of almost all the parameters of the concert by the composer, which shows the close connection of his thinking with both the Argentine multicultural musical tradition and the academic Eastern one.

This article indicates the prospects for the study of other piano compositions by the original Latin American composer, which is undoubtedly important for expanding the horizons of both performers and musicologists, as well as ordinary listeners.

Keywords: piano concerto, style, composition technique, Alberto Ginastera, Argentine music.

Fu Yicheng, E.S. Fomenko

Neo–folklore trends in the music of Chinese composers of the "new wave"

Abstract: The article examines the manifestations of folklorism in the conditions of the renewal of Chinese musical culture during the period of "openness and reforms". During this period, Chinese composers once again turned to the widest European and world compositional experience, but the question of preserving the most valuable and soil-based national traditions was equally acute. The author reveals the ways of implementing folklore elements in the works of a number of composers, the interpretation of themes and images characteristic of the ancient Chinese tradition, the use of modern techniques in combination with archaic material.

Keywords: folklore, folklore, Chinese composers, national traditions, archaism, "new wave".

M.I. Khalitova

Modal basis of harmonization of crimean tatar folk songs in arrangements of G. A. Mushel

Abstract: In the article, for the first time in musicology, an attempt was made to consider the musical modes principles of harmonization of the Crimean Tatar folk songs, made by the prominent composer of Uzbekistan G. A. Mushel. The relevance of the research topic is due to the enduring importance of folk song arrangements for the professional musical culture of the Crimean Tatars.

The article notes the courage, originality of the harmonic thinking of the Uzbek composer in an individual approach to the problem of colorful arrangements, which results in the complexity of the chords, almost continuous movement of triads and seventh chords with inversions in the upper voices. The article also analyzes the author's attempt to use an extremely complex combination of different musical modes.

As a methodological basis for the classification of the considered methods of processing folk music, the works of Russian researchers in the field of harmonization

of folk song material are used, as well as their developments concerning the modal structure of folk music. It also draws attention to the diversity of the chosen samples of folk music as material for processing: these are both lyrical and comic songs, and there are dramatic works. G. A. Mushel was one of the first professional composers who made adaptations of Crimean Tatar songs for a chamber ensemble of performers.

Keywords: harmony, musical mode, folk song, Crimean Tatar musical folklore, composer, melody, arrangement, chord, instrument, theme.

S.A. Mozgot, Chen Xingyu

Contemporary Chinese composers for children

Abstract: The article analyzes the problems faced by modern composers and researchers who develop the field of music for children. Through the analysis of various historical, cultural and social reasons, it is substantiated why the processes of composer creativity in the field of children's music are becoming more complicated. Research methods - historical and stylistic approach, hermeneutics, comparative studies, musicological analysis. It is proved that the semantic and figurative-artistic spheres of children's music are currently only beginning to be explored. This is evidenced by the development in the poetics of musical works for children of the concepts of "hero", "musical character", "heading complex"; as well as the study of signs of "encrypted" meanings in the musical text of children's instrumental works. The comprehension of the problems of the content of a work that awakens the imagination of a child becomes relevant for the work of modern Chinese composers; overcoming the "in-line" production of music in children's animation and movies; the existence of psychological problems in modern society associated with the phenomenon of "high threshold of happiness" and the formation of "true" value orientations.

Keywords: vocal and choral music for children, contemporary works of Chinese composers, figurative and artistic world of children's music, choral world, meanings of a piece of music.

Ji Muhan, N.I. Verba

Jin Telin 's views on Chinese vocal art in the context of the problem of integration national and foreign

Abstract: This article reveals the main issues related to the current state of vocal art in China. As a performing and composing sphere, vocal art in the twentieth century in China also experienced a serious impact of European musical culture, in particular, bel canto, which gained huge popularity. Along with the recognition of the creative achievements of Chinese vocalists in mastering European vocal techniques, the modern musical community in China gradually began to realize the importance of

preserving national singing styles that found themselves in a situation of competition with a powerful bel canto culture. One of the key figures in the reasonable integration of the national and foreign was Jin Tielin, a brilliant performer and teacher who brought up a galaxy of talented singers who successfully perform not only on the Chinese, but also on the world stage.

Jin Tielin's views on vocal art are based on the accentuation of national singing styles. Realizing the obvious problems associated with the lack of professional ideas about breathing and sound studies among novice vocalists, Jin Tielin turns to the principles of bel canto, literally "putting them at the service" of nationally significant issues, in fact, forming a new vocal style. Jin Tielin's students perfectly cope with a diverse repertoire - both European and national, gaining a long life in art.

Keywords: Jin Tielin, Chinese vocal music, bel canto, traditional styles of Chinese vocal art.

L.V. Malatsay

Military secrets of the art of conducting: based on interviews with G.K. Sachenyuk

Abstract: The art of conducting, despite its long-standing emergence, continues to develop. There are more and more new conductors - masters of their craft. The performances of groups that embody certain areas of Russian musical culture and art, under their leadership, gather many thousands of concert halls both in Russia and abroad. At the conductor's stand of the Academic Song and Dance Ensemble of the Russian Army named after A. V. Aleksandrov for almost five years of history, there were legendary personalities who had their own secrets of managing the team.

The publication was compiled on the basis of an interview with the acting head of the Ensemble, G.K. The article reveals the veil of secrets of conductor's management, reveals the secrets of mastery, following the traditions laid down by the founders of the band. We have had the opportunity to attend the Ensemble's concerts more than once. Based on the analysis of the practical activities of the team, questions were drawn up regarding the art of conducting, conducting technique, the essence of the profession of a conductor, interaction with performers in the rehearsal process and at concerts, and the specifics of performing in different acoustic conditions.

The generalizing results of the study will be useful both for novice conductors and for established musicians who have a solid experience of working with creative teams.

Keywords: conductor, art of conducting, Academic Song and Dance Ensemble of the Russian Army named after A. V. Aleksandrov, G. K. Sachenyuk.

S.V. Vdovenko

Juno Upholova – pianist, teacher, public figure

Abstract: The article is dedicated to the 50th anniversary of the concert performance, pedagogical and public education activities of Yu.M. Upholova in the RS (Ya) and the 65th anniversary of her creative activity of the Honored Artist of Yakutia and Russia, professor, laureate of the State Prize named after P.A. Oyunsky, a full member of the Academy of Spirituality of the RS (Ya), winner of the professional award "Maestro", diploma and honorary badge "Golden Chair of Russia", badge of distinction "Civic Valor", member of the International Association of Music Teachers "Art and Education of the 21st Century", member of the "Union of Theatrical Figures of Russia".

Keywords: piano performance, Yakut performing art, Yakut piano art, music pedagogy, musical performance.

ART AND PERSONALITY

V.I. Petrushin

Musical accompaniment of personality development based on the attractions of the Existential Diet

Abstract: The article studies the method of musical accompaniment of personality development based on the models of professional psychologist A. Maslow. Musical accompaniment with great potential power associated with achievements in the field of increasing motivation for the purposes of personal development. The concept of the Existential Diet developed by the author on the basis of the thoroughness of a person, set forth in the pyramid of A. Maslow, affirms the unity of various means and the internal socialization of the younger generation. The existential diet, considered in the unusual / universal / sense of the word as a special kind of nutrition, is a systematic approach, i.e. a set of conditions, both material and non-material - psychological, social and information-spiritual, under which a person's personality develops most fully and comprehensively.

Keywords: Maslow's pyramid, needs socialization, nutrition, energy

T.V. Portnova

"Imageology" – formation of corporate image and style: a special course for art history tour guides

Abstract: The article reveals the role and content of the innovative course "Imageology", designed for public relations specialists and playing an important role for excursion activities, especially historical, cultural and art history. The author analyzes imageology as an actual integrative field of knowledge, the main purpose of

which is to present a person or some object attractive, interesting and significant for others through the presentation of vital, positive personal, professional, business characteristics. The conclusion is made about the significance of the artistic heritage studied in the context of the formation of self-presentation of the tour guide's personality and practical application in practice as a guarantee of progressive and successful development of corporate culture in the tourism industry.

Keywords: imageology, special course, tourist programs, tour guide personality, self-presentation.

E.N. Vasilyeva

Art and legal education

Abstract: Legal education is focused not only on teaching people to protect their rights, but also on the formation of public awareness of the value of the legal system. Art as a method of irrational influence on human emotions can instill in a person a sense of approval for the right. Art can play the role of an intermediary between society, law and the state, thus functioning as an instrument of legal education. The task of art is the spiritual improvement of the individual, and through this in the construction of the rule of law, the development of legal culture, legal consciousness. With the help of art, the impact on society can be not only rational, based on laws, but also irrational, based on the sensuous acceptance of legal norms by society.

Within the framework of this scientific research, the author examines the importance of legal education in modern society and evaluates the role of art as a conductor of legal education. The study also analyzes the problems in modern society associated with a decrease in the state's interest in using culture for law enforcement purposes.

Keywords: law, education, society, culture, art, mass media.

MUSICAL EDUCATION

V.V. Aleev

On final qualifying works of students and undergraduates–performers of music universities (from the experience of working on the piano faculty of the Gnessin Russian Academy of Music)

Abstract: The article is devoted to the issues of preparation and defense of final qualifying works (GQP) by students and undergraduates-performers of the Gnessin Russian Academy of Music. New approaches to graduate work are characterized after the introduction of the disciplines "Undergraduate practice", "Research work" and "Fundamentals of scientific research" into the practice of teaching. Both the or-

ganizational aspects of the research work of students and the key points within the WRC itself are touched upon: the topic of the work, its structure, the range of scientific sources, etc.

Keywords: Graduation thesis (WQR), research work (R&D), fundamentals of scientific research, content and form of the WQR and RW, student research activity algorithm.

O.V. Gribkova, O.B. Ushakova

The trajectory for the formation of Russian choral art and education

Abstract: The article is devoted to the process of development of domestic choral culture. The authors cover the period from the 15th century to the early 80s of the 20th century. The article discusses various aspects of choral culture: the formation of performing and composing schools, touches upon the development of domestic professional choral education.

Keywords: choral culture, choral education, domestic choral art, choral performance.

Y.V. Didenko

National Traditions of the Russian Piano School as a Basis for the Formation of the Performing Competences of Piano Students

Abstract: The purpose of the study is to identify the features of the formation of performing competencies of piano students based on the national traditions of the Russian piano school. In the article, the concept of "performing competencies of piano students" is theoretically explained, the national traditions of the Russian piano school are revealed as the basis for the formation of performing competencies of piano students. The novelty of the research lies in the identification of the traditions of Russian piano pedagogy, which are decisive in the formation of performing competencies when teaching piano students. As a result of the conducted research, it was concluded that the process of formation of performing competencies of piano students is based on the following national traditions of the piano school: the development and training of a pianist musician takes place on the basis of knowledge of a large number of musical works, different interpretations, which contributes to the expansion of a wide horizons of a pianist musician (knowledge in the field of music, painting, literature, architecture, philosophy); in Russian piano pedagogy, attention is paid to the moral and spiritual education of the pianist; of great importance is the work on the technical component of performance as a means to embody the artistic idea of the work.

Keywords: performing competencies of a pianist, piano students, traditions of the Russian piano school, Russian piano pedagogy, training of students in music universities.

I.A. Sviridova, A.G. Trukhanova

The initial stage of mastering conducting skills in the process of teaching chinese bachelor students at the russian music pedagogical university

Abstract: The article is devoted to the issues of work with foreign students relevant to modern education in the conditions of Russian music and pedagogical education. The interest in the studied problems is due, on the one hand, to the increase in the number of students of the People's Republic of China receiving Russian higher education, on the other hand, to the huge interest of Chinese students in world musical culture, in particular, choral, as well as the growing interest in the profession of choral conductor in China every year. The article presents methods of initial training in choral conducting, which contribute to the development of Chinese bachelor students not only conducting competencies, professional thesaurus, but also the development of communication in Russian, psychological adaptation, including to a new specialty. The authors come to the conclusion that the development of conducting skills is facilitated by a whole set of conditions for building the educational process based on didactic principles.

Keywords: choral conducting, methods of initial training in choral conducting, Chinese undergraduate students.

PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES

A.E. Machugin

Educational space and conceptual foundations of active learning

Abstract: The article is devoted to topical issues of the application of innovative technologies in education based on the conceptual foundations of active learning, within the framework of a new pedagogical paradigm and social policy: the integration environment of the educational space, the process of collaboration, as an educational and creative initiative of art education.

Keywords: personality formation, active learning, innovative methods, innovative technologies, innovations, educational system, information, educational environment, educational and creative space, art education, integration, collaboration.

O.A. Kalimullina, I.D. Levina, S.M. Nizamutdinova

Self–actualization of a teacher–musician: concept and essence, content and conditions for implementation

Abstract: The features of professional self-actualization of a teacher-musician are considered. Based on the concept of A.H. Maslow, the essential differences and correlation between the concepts of "self-actualization" and "self-realization" are presented, and the ways of formation and development of self-actualization in the professional activity of a musician teacher are systematized.

An analysis of the features of the profession of a music teacher made it possible to identify conditions that contribute to the process of self-actualization of a teacher-musician: intrinsic value; subjectivity; equal size; self-confidence; self-respect; dialogue; not stereotypical creative thinking; Creative skills; scientific-theoretical and practical preparedness.

Keywords: creative self-actualization, teacher-musician, formation of self-actualization, conditions for realization, professional activity of a teacher-musician.

E.S. Pushkina

Music lessons at international school: foreign and russian traditions

Abstract: The article considers music lessons at an international school. The main types of musical activities such as instrumental music-making, singing, listening to and analyzing music, and learning music basics were defined. Based on these activities, the main foreign traditions specific to music lessons at an international school were defined as well as Russian traditions reflected in the educational process due to the cultural and other features of the Russian educational system.

Keywords: music lessons, international school, bilingual educational system, music perception, singing, movement, instrumental music making.

L.R. Zaripova, L.T. Fayzrakhmanova, L.R. Mukhametzyanova

Practical–oriented training of designer students in the process of computer–based font design for the tatar alphabet

Abstract: The article discusses the various stages in the history of the emergence and development of different types of fonts, describes the classification system of fonts in the scientific and practical fields, and highlights the peculiarities of the emergence and usage of the alphabet in the written culture of the Tatar people. Based on the analysis of scientific publications and the synthesis of practical materials, the relevance and significance of font design methods for the professional training of designer students is demonstrated. The main stages of font design using modern computer technology are described. The article presents examples of self-de-

signed set of Tatar fonts, which aimed at improving practical-oriented training of designer students, with the goal of applying the developed regional product in various fields of graphic design - from branding to visual design of printed publications in Tatar language.

Keywords: font design, accidental font, Tatar alphabet, calligraphy, typography, font design.

Сведения об авторах

Алеев Виталий Владимирович *- кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой педагогики и методики ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»*
E-mail: mailbox@gnesin-academy.ru

Бегичева Ольга Викторовна *- доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»*
E-mail: olilog@yandex.ru

Васильева Евгения Николаевна *- кандидат юридических наук, юрист коллегии адвокатов «Гриднев, Харитонов и Партнеры»*
E-mail: office@lpg.com

Вдовенко Светлана Владимировна *-доцент, проректор по учебной и научной работе ГБОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) им. В.А. Босикова»*
E-mail: pianobest@list.ru

Верба Наталья Ивановна *- доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»*
E-mail: verba.natalia@yandex.ru

Воротной Михаил Вячеславович *- кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»*
E-mail: vorotnoy@mail.ru

Гао Пэйи *- аспирант кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»*
E-mail: 597644556@qq.com

Грибкова Ольга Владимировна *- доктор педагогических наук, профессор департамента музыкального искусства Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»*
E-mail: Groli@mail.ru

Диденко Юрий Валерьевич *- доцент ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского»*
E-mail: yurididenko@yahoo.com

Евдокимова Алла Алексеевна *- доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»*
E-mail: evdokimova_51@mail.ru

Зарипова Лилия Ренатовна *- аспирант, старший преподаватель кафедры татаристики и культуроведения Института филологии и межкультурных коммуникаций ФГБОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»*
E-mail: Lilek1504@mail.ru

Калимуллина Ольга Анатольевна *- доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАО, заведующая кафедрой педагогики и психологии ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова»*
E-mail: olca.1970@mail.ru

Левина Ирина Дмитриевна *- кандидат педагогических наук, доцент, директор Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»*
E-mail: Levina@mgpu.ru

Ли Хунюй *- аспирант кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»*
E-mail: Leekaron@outlook.com

Малацай Людмила Викторовна *- доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой вокально-хорового и музыкально-инструментального искусства ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»*
E-mail: 1441970@mail.ru

Мачугин Алексей Евгеньевич *- заместитель директора ГБУДО г. Москвы «Детская школа искусств им. Франца Шуберта»*
E-mail: amachugin@bk.ru

Мозгот Светлана Анатольевна *- доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»*
E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Мухаметзянова Лилия Ринатовна *- кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой татаристики и культуроведения Института филологии и межкультурных коммуникаций ФГБОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»*
E-mail: aklilya@bk.ru

Низамутдинова Светлана Маратовна *- кандидат педагогических наук, доцент, заместитель директора Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»*
E-mail: s-n8@mail.ru

Петрушин Валентин Иванович *- доктор педагогических наук, профессор Института изящных искусств ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»*
E-mail: valpetr-psy@yandex.ru

Портнова Татьяна Васильевна *- доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «МИРЭА – Российский технологический университет»*
E-mail: tatianaportnova@bk.ru

Пушкина Екатерина Сергеевна *- аспирант департамента музыкального искусства Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»*
E-mail: SogrinaES@mgpu.ru

Свиридова Ирина Александровна *- кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»*
E-mail: irina_swiridova@mail.ru

Сиксимова Марина Васильевна *- кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»*
E-mail: msixvolgograd@yandex.ru

Труханова Александра Геннадиевна *- кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования факультета музыкального искусства ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»*
E-mail: alexandra_t_70@mail.ru

Ушакова Ольга Борисовна *- доцент департамента музыкального искусства Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»*
E-mail: ushakovaob@mgpu.ru

Файзрахманова Ляля Тагировна *- доктор педагогических наук, профессор кафедры татаристики и культуроведения Института филологии и межкультурных коммуникаций ФГБОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»*
E-mail: lafaiz@gmail.com

Фоменко Елена Станиславовна *- кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»*
E-mail: ocev@mail.ru

Фу Ичэн *- аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»*
E-mail: eason360521@gmail.com

Халитова Мерзие Ибрагимовна *- профессор кафедры музыкально-инструментального искусства ГБОУ ВО «Крымский инженерно-педагогический университет им. Февзи Якубова»*
E-mail: merzie_khalitova@mail.ru

Христолюбова Татьяна Павловна *- кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов»*
E-mail: takhristol@gmail.com

Цзи Мухань *- аспирант кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»*
E-mail: 431091526@qq.com

Чэнь Синюй *- аспирант Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»*
E-mail: 023054@cdnu.edu.cn

Шитикова Раиса Григорьевна *– доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»*
E-mail: rshitikova@mail.ru

Ян Цзунье *- аспирант кафедры музыкально-инструментальной подготовки ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»*
E-mail: 297428459@qq.com