

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»
Институт искусств и художественного образования

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ – ФИЛОСОФИЯ ЧЕЛОВЕКА: РОССИЯ – КИТАЙ

Материалы международной научно-практической
конференции

Владимир, 6 декабря 2016 года



Владимир 2017

УДК 78.01:13
ББК 87.821.41+87.52
Ф56

Редакционная коллегия:

А. В. Данилова, кандидат философских наук доцент кафедры МИЭХО ИИХО ВлГУ (*ответственный редактор*)

Л. Н. Ульянова, кандидат философских наук профессор, директор Института искусств и художественного образования ВлГУ (*член редколлегии*)

Р. А. Куренкова, доктор философских наук, профессор зав. кафедрой МИЭХО ИИХО ВлГУ (*член редколлегии*)

Т. А. Филановская, доктор культурологии профессор кафедры МИЭХО ИИХО ВлГУ (*член редколлегии*)

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Философия музыки – философия человека: Россия – Китай :
Ф56 материалы междунар. науч.-практ. конф., Владимир, 6 дек. 2016 г. /
Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, Ин-т искусств и ху-
дожеств. образования. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2017. – 291 с.
ISBN 978-5-9984-0756-7

Сборник посвящён изучению межкультурных взаимодействий в философии, эстетике, художественной практике и художественном образовании России и Китая и опубликован по материалам международной научно-практической конференции «Философия музыки – философия человека: Россия – Китай», состоявшейся на базе Института искусств и художественного образования Владимирского государственного университета 6 декабря 2016 года. Издание включает три раздела, посвящённых проблемам философии и эстетики искусства, искусствоведения и художественной практики, художественного образования и музыкального просветительства в научных исследованиях и современной культуре России и Китая.

Предназначен для преподавателей, аспирантов, студентов, а также специалистов, работающих в указанных областях.

УДК 78.01:13
ББК 87.821.41+87.52

ISBN 978-5-9984-0756-7

Коллектив авторов, 2017
© ВлГУ, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 9

ФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИКА ИСКУССТВА РОССИИ И КИТАЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Ульянова Л. Н.

Философия музыки – философия человека:
пространство межкультурной коммуникации 11

Акбари Ю. Б.

Диалог культур в формате музыкального фестиваля:
к 5-летию Первого фестиваля китайского искусства во Владимире 17

Гендова М. Ю., Васильев И. В.

Специфика научного исследования балетного искусства
на современном этапе с позиции аксиологии 25

Дай Юй

Концепция буддизма и даосизма в новой китайской музыке 30

Куренкова Р. А.

Методолого-эстетические основания профессиональной
образовательной программы подготовки бакалавров и магистров
направления «Педагогическое образование» в области искусства 38

Никитина Д. А.

Идеи герменевтики в музыкальном исполнительстве..... 43

Семенович А. В.

Музыка и Закон. Утраченная гармония 50

Шевляков А. В.

Музыкально-эстетическое развитие личности студента-музыканта
в современных реалиях..... 61

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА В НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ И КИТАЯ

Данилова А. В.

«О чужих странах и людях» – образы Китая в западноевропейском
и русском музыкальном искусстве 67

Базарнова Н. С.

Портреты членов семьи графов Зубовых из собрания
Владими́ро-Суздальского музея-заповедника..... 74

Гурьянов Е. С.

60 лет на страже Владимирской земли 77

Закрайнова А. А.

«Поэтический» пейзаж в творчестве Ефима Ефимовича Волкова 81

Зонов А. Е.

Восстановление душевных и физических сил средствами
рекреационного туризма..... 84

Ки́ринчук И. Г.

Русский религиозный лубок как народное искусство 90

Коленова В. В.

Восточные актёрские техники в режиссуре А. А. Васильева..... 99

Краснопольская А. П.

Современные арт-практики в контексте кризиса идентичности..... 97

Кренделева Ю. И.

Жанр партиты в современном оригинальном репертуаре
для баяна и аккордеона 103

Криворукова Е. А.

«Пять хоров на слова русских поэтов» Г. В. Свиридова:
проблемы интерпретации 108

Лю Ци	
Книги в картинках – исторический обзор.....	114
Манасова Е. М.	
Колокола в России и Китае: общее и различия.....	118
Маныч Л. М.	
Пейзаж и время.....	125
Маруфенко Е. В.	
«Переинтонирование» и рекурсия в творчестве Ф. И. Шаляпина	130
Мокану В. Г.	
Технология создания имиджа эстрадного вокалиста	133
Полисадова О. Н.	
Новые принципы перевоплощения в сценический образ в театральном искусстве первой трети XX века	138
Пронь Л. В.	
Отражение характерных особенностей древней культуры Китая в зеркале поэзии. От языка культуры к языку искусства.....	147
Солдаткина О. В.	
Персонажная специфика Пекинской оперы	154
Такташова Л. Е.	
Благовещенский собор в родовом гнезде Строгановых в древнем Сольвычегодске.....	159
Тюмбеева Г. Э.	
Калмыцкая Одиссея: между Востоком и Западом	163
Цепова Т. С.	
К вопросу о становлении жанра натюрморта в русской живописи 18 в. «Натюрморт с попугаем и нотным листом» Г. Н. Теплова	168
Чудова Е. А.	
Герб в зеркале искусства	172

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ И КИТАЯ

Филановская Т. А.

Межкультурное взаимодействие педагогических систем в истории
художественного образования 175

Ануфриева Е. В.

Развитие творческих способностей учащихся в процессе
создания декоративной композиции 181

Беляева Н. Н.

Работа над фразировкой в классе баяна, аккордеона 185

Дмитрик Т. Д.

Роль взаимовыгодного сотрудничества с учреждениями системы
образования Владимирской области при подготовке специалистов
направления «художественное образование» 188

Ефимова Я. В.

Психолого-педагогические основания процесса развития
творческих способностей младших школьников..... 192

Иглина Н. А.

Методические рекомендации к проведению занятий на тему
«Шрифтовая композиция – каллиграмма» по предмету
«Основы изобразительной грамоты» в ДШИ..... 195

Касьянова О. Н.

Формирование профессионального мышления дирижера
в условиях реализации компетентностного подхода 200

Компанеев В. Ю.

Один взгляд на школу академического вокала 206

Крылова Т. П.

Мелодическая поддержка в аккомпанементе при разучивании
вокализов..... 213

Левахин В. А.	
Методический опыт работы над пейзажем	218
Лобанова Ю. А.	
Знакомство детей старшего дошкольного возраста с родным краем в процессе игрового путешествия по Владимирской земле	220
Мавшов П. В.	
Актуальность преемственности формирования компетенций в структуре образования	224
Малыгина И. В.	
Культурно-антропологический подход к преподаванию истории мировой художественной культуры в школе	228
Михайлова И. Л.	
Творческий путь и особенности преподавания на уроках фортепиано в классе профессора Л. О. Тихоновой	235
Морозова Е. Ю.	
Обзор и анализ некоторых научно-музыкальных и исполнительских интерпретаций сонат Ф. Шопена	239
Пичужкина Ю. А.	
Развитие мотивации к профессии у студентов музыкального отделения в процессе концертной деятельности	246
Садыхова Г. А.	
Учитель в современных условиях (специальность «Учитель музыки»)	250
Самотина Е. В.	
Музыкально-теоретическая подготовка будущего педагога-музыканта (учителя музыки) в контексте практико-ориентированного обучения	253

Степанова О. А.

Триединство концертмейстерского мастерства как залог успеха
солиста-вокалиста 260

Сухарева В. В.

Роль музыкально-слушательской деятельности в развитии
музыкальной культуры школьника 263

Тихомирова Л. Е.

Специфика преподавания эстрадно-джазового сольфеджио 270

Наши авторы 279

Приложение 285

ПРЕДИСЛОВИЕ

Дорогие друзья, уважаемые коллеги!

На международной научно-практической конференции мы прикасаемся к весьма актуальной теме в современном научно-гуманитарном пространстве – диалог культур России и Китая.

Предысторией конференции стал приезд во Владимир заместителя директора музыкального института университета г. Линьи, профессора г-на Чэн Пэна в апреле 2012 года в рамках межкультурного сотрудничества между Китаем и Россией. Ярким примером подобного культурного сотрудничества явилось проведение Первого фестиваля китайского искусства во Владимире в июне того же года.

Сегодня диалог уже существует, культурный синтез возможен, и, хочется верить, мы увидим разные его формы, прежде всего, художественно-творческие, музыкальные. Именно для этого мы сегодня размышляем о музыкально-эстетическом опыте человека как о многоуровневом пространстве взаимоотношений, включающем в себя и диалог культур.

В качестве пролога приведём цитату Ивана Александровича Ильина: «Тот, кто чует духовное и любит его, – тот знает его сверхнациональную, общечеловеческую сущность. Он знает, что великое русское – велико для всех народов; и что гениальное греческое – гениально для всех веков... и то, что глубоко и мудро в культуре китайцев... – глубоко и мудро перед лицом всего человечества...». В современном мире наблюдается тенденция устойчивого роста интереса к своим корням. Это умонастроение – следствие активных межэтнических контактов. Но глубокое межнациональное общение и взаимопостижение невозможно без осознания важности национальных корней. Действительно, гордость за собственную культуру способствует возникновению уважения к другим народам.

Итак, уважение к собственной культуре, уверенность в её ценности – основа для понимания других культур. Вытеснение из структуры самоидентификации личности этнической её части может обернуться потерей не только собственного образа, но и связи с любой культурой в принципе.

В жизни древних народов огромную роль играли религия, философия и искусство. В них – все самые глубокие чувства, представления, идеи

и идеалы. Эти сферы связаны между собой теснейшим образом. Взаимодействуя, они формировали дух народов, ментальность, формы рефлексии, сферы познания и сознания. Во все времена, на протяжении тысячелетий, религия, философия и искусство способствовали совершенствованию, одухотворению всей деятельности человечества.

Вспомним древних греков – Сократ, Платон, Аристотель не случайно уделяли пристальное внимание искусству и художественному творчеству, тому, какую роль они играют в жизни человека, в жизни общества и государства, ведь истинная красота – это оформленная духовность, без которой существование человека и человечества теряет смысл.

Музыка живет в Человеке – вне человеческого опыта нет музыки. Она обретает своё существование и раскрывается как особый мир смыслов, чувств, логических построений и многого другого. Сегодня мы должны находить пути обогащающего диалога культур, сохраняющих свою национальную самобытность. Впереди – глубокое изучение и постижение эстетически-художественных ценностей наших культур, плодотворные творческие контакты.

*Л. Н. Ульянова, кандидат философских наук
профессор, директор Института искусств
и художественного образования ВлГУ*

ФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИКА ИСКУССТВА РОССИИ И КИТАЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Ульянова Л. Н.

Владимирский государственный университет

Философия музыки – философия человека: пространство межкультурной коммуникации

Ключевые слова: философия музыки, диалог культур, музыкально-эстетический опыт

Музыка обретает своё существование и раскрывается как особый мир смыслов, чувств, логических построений и многого другого. На протяжении всей истории человечества остается актуальным вопрос: что находится между первой, конкретно-чувственной ступенью акустического воздействия звуков на человека и состоявшейся реакцией психики человека на отзвучавшее произведение?

«Музыка раскрывает нам таинственный смысл всех вещей... Мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей», – писал А. Шопенгауэр. Действительно, по Шопенгауэру, музыка прямо и непосредственно воплощает сущность мира, а композитор постигает её глубже и непосредственнее других художников, проникая в сущность человека и человечества. «Цель всякого искусства – сделаться подобным музыке», – заключал немецкий мыслитель(1).

Красота как пропорция и гармония определяла как размеры греческих храмов, так и музыкальные интервалы, лады. Согласно пифагорейской традиции, душа и тело человека подвластны тем же законам, что управляют музыкой. И те же самые законы можно обнаружить в космической гармонии, так что микро- и макрокосм связаны едиными математическими и эстетическими правилами.

Идея перехода от арифметической концепции числа к пространственно-геометрической концепции отдельных точек запечатлена в пифагорейском тетрактисе. Если расширять основание треугольника, получают числовые прогрессии, чередующие числа четные (символ бесконечности) и нечетные (конечные, т.к. всегда есть точка, делящая ряд на 2 рав-

ные части). Глаз всегда может связывать эти точки в бесконечную и непрерывную последовательность совершенных треугольников.

Тайны чисел и их законов занимали древних китайцев и древних арабов не меньше, чем Пифагора и его последователей. Но на Западе число получило власть над музыкальной мыслью. «Специфически западная музыкальная проблема – отражение противоречия между «строгой гармонией и совершенной формой» и необходимостью размывать их, между математическими предпосылками музыкального интеллекта и запросами чувственного опыта» (2,122).

Китайская музыка неотделима от философии конфуцианства, даосизма. В них мы также видим космологическую концепцию природы музыки, её огромную роль в воспитании людей и достижении социальной гармонии. Буддистское мировоззрение в музыке видело возможность постижения сути бытия, процесса духовного совершенствования человека.

Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает древняя восточная идея незавершаемости совершенства.

В трактате «Дао дэ цзин» написано: «Великое совершенство похоже на несовершенное... великая полнота похожа на пустоту, но её действие неисчерпаемо». Это принцип бесконечного превращения как признак великого Дао (3). Выражение этой идеи отражено в китайской школе живописи «се – и» - принцип рассеянной перспективы (жанр «горы и воды»). Мерцание, переход из одного в другое, изменчивость, отсутствие устойчивости, мир в изменении, текучести.

Живописец Хуан Юэ во II веке до н.э. сформулировал это так:

«Идея живет впереди твоей кисти,

А таинство – там...вне картины твоей».(4,201).

Таким образом, произведение искусства – это нечто незавершенное, незаканчиваемый процесс.

Другой древнекитайский художник, Су Ши, сказал: «Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать, как оно растет...».

Красота живой, трепещущей жизни есть глубинное свойство культуры и искусства Дальнего Востока, в особенности Китая.

Музыка Востока культивирует незавершенность, текучесть, изменчивость – естественную жизнь Звука, богатую движением и красками. Не истолкование, а созерцание предлагается слушателю музыки Востока. Легендарный китайский мудрец Лао – цзы в IV веке до н.э. проповедуя Дао, Путь Жизни:

Верный Путь – не делать ничего посредством делания;

Верный Путь – делать всё посредством бытия.

Музыка – посредник между миром Человека – относительным, конечным, ограниченным – и миром абсолютным, бесконечным и иначе постижимым.

Культуры, весьма несхожие по своим истокам на Западе и Востоке, каждая по-своему, грезил о Вневременном.

Идеально компетентный слушатель должен сфокусировать внимание на всех элементах музыкальной речи, звуковысотных, интервальных, тембровых элементах, фактуре и многом другом. И после стадии конкретно-чувственного восприятия требуется серьезнейшее напряжение интеллекта, ведь музыкальное мышление – результат длительной специализированной работы, результат накопленного опыта постижения целостных форм. Мы проживаем в произведениях богатство чувственного опыта, осознаем упорядоченные структуры, существующие на разных планах, постигаем целостную форму и, в конце концов, наслаждаемся сиянием Единства и Красоты, потому что активно участвуем в её создании.

Действительно, мы опираемся на свой музыкально-эстетический опыт, сложившийся в границах западной классической музыки – это наш музыкальный мир, в котором мысленная организация структурных единств из огромного многообразия чувственных элементов воссоздает универсальный порядок, опирающийся на универсальные законы математики.

Философия музыки рассматривает музыку в понятиях времени и пространства, восприятия и мышления. В этом контексте музыка связана практически со всеми сферами человеческой деятельности и опыта, её возможно понять через культурно обусловленную типологию самих идей времени и пространства в различных музыкальных культурах. Музыкальная коммуникация возможна лишь в процессе музыкально-эстетического опыта, который, как известно, есть сложнейшая система взаимоотношений человека с внешним миром, с собой и с Музыкой.

Выходя за пределы музыкального мира Запада, большинство из нас понимают, что контекстуальность музыкального опыта требует внимания и к способам восприятия, поведения в той или иной культуре, к верованиям и системе ценностей. В каждой культуре действует своя, скрытая система, позволяющая человеку «переживать» музыку, быть сопричастным к её созданию в своей культурной среде. Сегодня, в связи с интенсивнейшими международными контактами, понимание культурно-специфических

моделей является одним из важнейших условий музыкального общения. Мы всё больше вовлекаемся в жизнь людей во всех уголках мира, наблюдаем, как разрастается огромная сеть коммуникаций, стараемся познать языки и культуры. Однако, мы должны помнить, что есть явная культура, поддающаяся наблюдению и описанию и есть скрытая культура, невидимая даже для опытного наблюдателя.

Согласно исследованию Г. Орлова, культурно-специфические модели поведения подразумевают 3 уровня: 1. Формальный. 2. Неформальный. 3. Технический.

1. Нечто, само собой разумеющееся, безусловное (музыка – элемент среды, её воздействие идёт бесчисленными путями повседневной жизни).

2. Опыт практического общения с музыкой, подражание образцам, ориентация в типах контекстов.

3. Теоретизирование о музыке – процесс прямого обучения – технический уровень передачи культуры.

Конечно же, технические описания не заменят языка культуры, который, как известно, безмолвен. Эдвард Холл пишет: «Нет опыта «вообще», отличного от культуры. Опыт – это то, что человек проецирует на окружающий его мир, приобретая свой опыт в культурно-детерминированной форме...» (цит. по 2,34).

Изучая музыку другой культуры, мы подсознательно (и сознательно) ищем элементы и соотношения, схожие с нашими, в соответствии с собственными аналитическими навыками. Сегодня знания передаются на языках науки, философии, тех или иных видах искусства, опираясь на различные системы, символические смыслы. Образ мира по-разному представлен в социальных группах, обществах, исторических периодах, культурах. Для продуктивного общения нам необходимо учиться языкам культур-партнеров.

Музыка возвращает человека к первичным элементам его опыта в природной среде – времени, пространству, необъятному чувственному разнообразию. Музыка – модель мира, динамический процесс, многомерность которого заключена во внутренних и внешних напряжениях, обеспечивающих равновесие взаимодействующих сил.

Этот многообразный мир разветвляется на конкретные исторические культуры, национальные стили, жанры, школы и индивидуальные сочинения. Музыкальные смыслы обретаются в контекстах, в системе художе-

ственной коммуникации, в культурной среде с её целостностью и многогранностью.

Предположим, опыт существования в поле земного притяжения даёт нам ощущение вертикального измерения звуковых структур в психологическом плане, а опыт существования во времени – в ощущении горизонтальной протяженности (в нашем языке – будущее «перед нами», прошлое «позади» и мн. др.). Но ведь далеко не все культуры придерживаются такого представления. Наше направление письма, в том числе, музыкальная нотация, - условное восприятие времени в западной цивилизации. В Древней Греции меняли направление письма с каждой строкой, китайские иероглифы располагаются столбцами. Не обязательно мыслится время и непрерывной протяженностью... Далеко не все культуры представляют временные процессы в форме линейной последовательности.

Воспринимая Музыку как коммуникацию, мы должны помнить, что слушатель так или иначе воссоздаёт опыт той культуры, к которой он принадлежит. Ведь Музыка даёт Человеку возможность вступить в контакт с теми уровнями существования, которые формируют образ Мира.

Философская антропология XXI века констатирует: «Человек имеет трагическое представление о способах своего существования и в то же время заново в каждом конкретном индивидуе открывает эту истину...» (5, 202).

Мы же обратимся к культуре России, где за всю историю существования на первое место всегда выдвигались не материальные богатства, а духовные ценности - религиозные, философские, художественные. «Человек наиболее живёт именно в то время, когда чего-нибудь ищет и добивается; тогда в нём проявляется наиболее естественное желание всего гармонического, спокойствия, а в красоте есть и гармония, и спокойствие... красота присуща всему здоровому, то есть наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого. Она есть гармония; в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству его идеалы» (6,94).

Русская культура восходит к древнеславянской и византийской культурам. Материальная и духовная культура славян развивались в связи с языческим мироощущением. С принятием христианства, с Крещением связывают пробуждение русского духа и творческим взаимодействием со всем окружающим культурным миром. Характер русской культуры, её содержание определяется огромными пространствами, суровым климатом, при-

родными и социальными условиями. Характер нашего народа – это сила и мощь бытия, страсть и стойкость, терпение и сердечность, мечтательность и созерцательность, любовь к жизни, Красоте, Добру и Истине. Самое главное качество русской души и русской культуры, считал И. Ильин, – «сердечность», «русский человек живет под знаком своего сердца». «Явление русской культуры – уникальный духовный организм... Здесь налицо тысячелетний процесс развития оригинального народного духа – в борьбе, страданиях, молитвах, с самобытной судьбой в прошлом и будущем, со своеобразным созерцанием божественного, особым чувством стиля в жизни и искусстве». (7, 594). Действительно, русский человек ищет в искусстве нечто важное о сути жизни, сущности мира, это живая реальность, призванная светить, потрясать и очищать.

Приведем пример. И. Ильин так раскрывает смысл и значение собора Василия Блаженного. « В нем выражена главная идея России: беречь и сохранять единство, ценить индивидуальность, не подавлять её – дать человеку и народам возможность процветания в свободе и независимости и из каждого отдельно цветущего множества создавать великолепие единства» (там же).

Сегодня мы должны находить пути обогащающего диалога культур, сохраняющих свою национальную самобытность. Наблюдая современный поиск путей к диалогу во всех сферах жизни и деятельности, необходимо осознать, что одной констатации различий недостаточно. Впереди – глубокое изучение и постижение эстетически-художественных ценностей наших культур, плодотворные творческие контакты. И неоценимую помощь в этих процессах окажет постижение глубинных основ метаязыка музыкальных культур, каждая из которых существует в контексте условий существования, ценностей, верований, особенностей восприятия и мышления.

Литература:

1. Шопенгауэр А. « Мир как воля и представление»
2. Орлов Г.А. «Древо музыки».- СПб., 2005.
3. Древнекитайская философия: в 2 т.-М.,1972.Т.1.
4. Алексеев В.М. Китайская литература. - М., 1978.
5. Гуревич П.С. «Философия человека» Ч.2. – М..2001.
6. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т.18., Л., 1976.
7. Ильин И.А. О русской культуре. – М.,1996.

Акбари Ю. Б.

Владимирский государственный университет

**Диалог культур в формате музыкального фестиваля:
к 5-летию Первого фестиваля китайского искусства во Владимире**

Ключевые слова: культурный диалог, научно-образовательное сотрудничество России и Китая

Процессы глобализации, проходящие в современном мире, проникают и охватывают разнообразные области жизни общества: бизнес, туризм, культуру и образование. Открывающиеся границы предоставляют возможность услышать друг друга, участвовать в различных областях жизни – образовательной, исследовательской, исполнительской, постичь разнообразие культурных традиций, предложить новые темы для изучения.



На фото: художественные руководители Первого фестиваля китайского искусства во Владимире Пэн Чэн, Александра Некрасова и Юлия Акбари

Концепция межкультурного обучения и диалога приобрела в настоящее время мировое признание. Организация межкультурного диалога в сфере образования закладывает основу переосмысления своего места в разнообразном мире, развивает чувства терпимости, солидарности и взаимопонимания. Художественное образование имеет важную и определяющую роль в развитии диалога культур, оказывает большое влияние на общество, является сильным и эффективным инструментом познания и понимания друг друга.

Достижения российской системы профессионального музыкального образования общепризнаны в мире. Высокий уровень подготовки музыкантов в российских учебных заведениях – результат развития исторически сложившихся традиций, включающих содержание образования и принцип преемственности различных этапов музыкального образования. Русская фортепианная и скрипичная школа оказала большое влияние на формирование и развитие профессионального музыкального образования в Китае, Японии, США. Этому феномену посвящено много исследовательских работ, а интерес к традициям русской исполнительской школы не угасает до сих пор, что подтверждается востребованностью российских преподавателей-музыкантов и исполнителей в мировом художественно-образовательном пространстве.

Научно-образовательное сотрудничество между Китаем и Россией существует не один десяток лет в различных аспектах взаимодействия. Это – совместная разработка исследовательских программ и программ подготовки специалистов, научные и образовательные мероприятия, взаимоподдержка академической мобильности преподавателей и студентов, научные и образовательные мероприятия, международные конференции и симпозиумы, реализация международных проектов организации учебного процесса и университетского управления, международные конкурсы.

Огромное значение в развитии культурного диалога приобретает элементы народной дипломатии, которые позволяют решать важные задачи в гуманитарной области: организацию образовательных и научных обменов, культурных проектов, совместного обучения специалистов, установление контактов в области культуры и художественного образования. Наиболее востребованными формами взаимодействия между людьми в современной культуре являются фестивали искусств и конкурсы. Мировое

фестивальное движение охватывает обширные пласты культурного пространства.

«Одним из способов поддержания диалога между художником и зрителем является и фестиваль. Это одна из главных особенностей фестиваля, так как диалог – универсальный метод существования культуры. Диалог в культуре есть уникальный способ передачи и освоения личностью форм социального взаимодействия, способов познания мира. В форме диалога закрепляется и передается культурный опыт человечества, традиция, и вместе с тем, обновляется ценностное содержание культуры». (Жиделева К. А., Кириллова Н. Б. Фестиваль искусств как фактор диалога культур // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. VII Междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2012.).

Ярким примером подобного культурного сотрудничества явилось проведение Первого фестиваля китайского искусства во Владимире в июне 2012 года. Предысторией этого события стал приезд во Владимир главы международного координационного центра музыкантов со штаб-квартирой в Пекине, г-на Чэн Пэна в апреле 2012 года в рамках межкультурного сотрудничества между Китаем и Россией. Целью его приезда во Владимир было обсуждение возможности обмена опытом между китайскими и российскими музыкантами, студентами и преподавателями. К этому времени небольшой опыт сотрудничества в области художественного образования между ИИХО ВлГУ и Педагогическим Университетом г. Линьи уже был – три года в Педагогическом Университете г. Линьи, провинция Шандонг, в качестве международного эксперта в области вокального искусства, проработала преподаватель Института искусств ВлГУ Екатерина Владимировна Гусева. Блестящая певица, чуткий и творческий вокальный педагог, она смогла не только поделиться секретами профессии со студентами музыкального факультета г. Линьи, но также пригласила китайских коллег посетить г. Владимир и познакомиться с работой Института Искусств Владимирского государственного университета. Этим приглашением воспользовался г-н Чэн Пэн, который в 2012 году был заместителем декана музыкального факультета педагогического университета в г. Линьи.



На фото: Екатерина Гусева и Пэн Чэн

Г-н Чэн Пэн – профессор, композитор, музыковед, автор исследовательских работ в области музыкального образования и педагогики. Получил образование в России, в РГГУ, защитил докторскую диссертацию в Нижегородской консерватории, является горячим сторонником достижений российского художественного образования и сохранения его традиций и передачи китайским музыкантам. Много лет возглавляет координационный совет китайских музыкантов: студентов и аспирантов, обучающихся по всему миру. Г-н Чэн Пэн активно развивает контакты в области культуры, музыкального и художественного образования Китая и России.

Чэн Пэн побывал на одном из концертов творческой мастерской «Музыкальный город» Института искусств ВлГУ, который проводился в рамках музыкально-просветительских концертов-лекций в общественной организации «Милосердие и порядок» и по достоинству оценил высокий исполнительский уровень студентов и работу их преподавателей. Тогда же был запланирован совместный проект, в котором должны были принять

участие китайские и российские студенты и аспиранты, а также предполагалось, что первые студенты приедут учиться уже осенью 2012 года.

Вслед за этим событием, уже в июне 2012 года был организован и состоялся Первый фестиваль китайского искусства. **Целями** фестиваля стала поддержка и развитие национальных культурных традиций китайского, российского и мирового искусства; укрепление межрегиональных, межнациональных и международных культурных и духовных связей; раскрытие новых талантов, повышение достигнутого мастерства участников фестиваля, обмен опытом и репертуаром.

Обозначились и **задачи** фестиваля – возрождение духовных ценностей, национальных особенностей через образцы культуры, которые прослеживаются в национальных костюмах, музыкальных инструментах, музыке, фотографиях и рисунках; возрождение давно забытых традиций, ремесел, фольклора; знакомство участников и гостей фестиваля с китайской и русской культурой, историей, обычаями, гастрономией; знакомство с историей, национальными особенностями и традициями своей страны. Это была возможность приблизиться к тайнам культуры Китая, обменяться опытом; привлечь внимание общественности к достижениям и современным проблемам национальной культуры и образования. Г-н Чэн Пэн стал одним из художественных руководителей этого фестиваля. С владимирской стороны – Александра Некрасова, руководитель проекта общественной организации «Милосердие и порядок» и автор статьи, Юлия Акбари, доцент Института искусств ВлГУ.

Открытие фестиваля было впечатляющим, эмоционально приподнятым и задало тон всему фестивалю – гордость Института искусств камерный джазовый оркестр исполнил импровизацию на темы оперы Бородина «Князь Игорь». Чудесным подарком китайским артистам было «музыкальное приношение» профессора С. Р. Зубковского, который сыграл на фортепиано свою «Пьесу в китайском стиле». Учащиеся ДШИ №2 им. С. С. Прокофьева Астхик Мароян и Дарья Ануфриева исполнили пьесы для фортепиано, для скрипки и фортепиано Чэн Пэна, которые наполнили зал трогательными и светлыми китайскими мелодиями. Нежным и прекрасным подарком фестиваля стало выступление самой юной участницы, флейтист-

ки Ульяны Лючиной, которая исполнила произведение под живописным названием «Сбор чая».

В свою очередь китайские гости покорили владимирцев мастерством и искренностью исполнения. Музыканты подготовились к встрече с владимирской публикой очень серьезно и с большим вниманием. Ведущая концерта, дипломант международных конкурсов Цюй Ва рассказывала об истории каждого произведения, песни, о музыке и культуре Китая, о том, что она имеет глубокие корни. Она напоявила слова Конфуция, который называл музыку Микрокосмосом, окружающим Вселенную. По его мысли, прекрасная китайская музыка обладает строгой структурой, которую нельзя нарушать, как нельзя преступать закон. Звучала национальная музыка в исполнении китайских певцов. Нежную и проникновенную песню, автором стихов и музыки которой был Чэн Пэн, «Два переплетенных кипариса» подготовила преподаватель ИИХО Юлия Лючина. Она специально для этого события перевела с китайского на русский язык поэтический текст. Мастерство игры на скрипке продемонстрировала преподаватель и аспирантка Нижегородской консерватории Чжоу Цун, которая исполнила произведение под названием «Обильный улов».

«Не скрывая своих эмоций, зрители аплодировали, кричали «браво», а некоторые вытирали слезы, тронутые до глубины души звучанием скрипки и вдохновленные хрустальными голосами китайских вокалистов. Загадочная страна так и осталась для нас загадкой, хоть и стала ближе», - пишет корреспондент газеты «Призыв» Ирина Дубиневич («Призыв» 13 июня 2012 г.).

«Я не ожидал, что получу столь горячий отклик о проведении нашего фестиваля во Владимире, что мероприятие будет настолько быстро и четко организовано», - сказал Чэн Пэн. Он также выразил слова благодарности в адрес сотрудников общественной организации «Милосердие и порядок», которая безвозмездно предоставила свои стены для проведения фестиваля, директору Института Искусств ВлГУ Ульяновой Л.Н. и преподавателям, которые с радостью подхватили идею и подготовили к выступлению своих студентов, а также выступили сами.

Что мы знаем о Китае? Люди старшего поколения всегда знали, что Китай - это Великая Китайская Стена, Мао и коммунизм, много людей и велосипедов. Гораздо позже мы узнали, что Китай - это еще и китайская кухня, драконы, боевые искусства, китайская медицина, забавные игрушки - мишки панды... Сейчас мы имеем представление о китайских товарах и о том, что это стремительно развивающаяся великая держава.

Ирина ДУВИНЕВИЧ
фото автора



РОССИЯ И КИТАЙ - два переплетенных кипариса

На фото: фрагмент статьи в областной газете «Призыв»

Следующим этапом взаимного сотрудничества между Университетом г. Линьи и Институтом искусств ВлГУ стало участие китайских студентов в двух международных конкурсах в г. Владимире, состоявшихся в феврале 2013 года – это «Родная земля» и «Golden Stars Rain». Эти форумы проходили под эгидой Международного фестивального агентства «InterHarmony», дирекция которого пригласила г-на Чэн Пэна к участию в работе жюри конкурса. Благодаря организаторскому таланту Чэн Пэна, вместе с ним приехала делегация учащихся музыкальной школы г. Линьи (Китай), и китайские студенты, обучающиеся в Нижегородской консерватории. Гран-при конкурсов получил прекрасный тенор из Линьи, Чэнь Иминь, остальные призовые места распределились между остальными участниками, их концертмейстерами и преподавателями. Победители этого конкурса приглашаются на всемирно известные фестивали и мастер-классы от лучших музыкантов Европы и Америки, которые устраивает «InterHarmony».

В эти же дни, 18 февраля 2013 г., в нашем Институте искусств ВлГУ проводилась Международная научно-практическая конференция «Китай и Россия - интеграция культур. Вопросы музыкального образования и исполнительства», в которой приняла участие и китайская делегация.

В программе конференции был заслушан доклад и проведена беседа с профессором музыкального факультета государственного педагогического университета г. Линьи, директором координационного центра обучения китайских студентов и аспирантов за рубежом, г-ном Пэн Чэном на тему «Вопросы фортепианного образования в Китае». В составе делегации были учащиеся музыкальных школ и студенты музыкального факультета педагогического университета г. Линьи, а также китайские аспиранты, обучающиеся в нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, выступления которых были яркими и запомнившимися.

Благодаря этим знаменательным событиям, в художественно-образовательном пространстве города Владимира укрепляется и обогащается международное сотрудничество. Внимание и интерес к организованным мероприятиям, тот положительный общественный резонанс, который они вызвали во Владимире, свидетельствуют об успешности процесса культурного обмена между Китаем и Россией. Это прекрасный пример эффективности народной дипломатии, где представители двух стран, России и Китая были объединены идеей гуманитарного сотрудничества и углубления взаимопонимания – фестивали, конкурсы, конференции, как формы совместной просветительско-образовательной деятельности, способствуют укреплению взаимопонимания, профессиональных контактов между мастерами искусств, являются ярким проявлением народной дипломатии, дипломатии искусства.

Литература:

1. *Дубиневич И.* Статья из газеты «Призыв». 2012. №2.С.12.
2. *Жиделева К. А., Кириллова Н. Б.* Фестиваль искусств как фактор диалога культур // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. VII Междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2012.

Гендова М. Ю.,

Васильев И. В.

Академия русского балета имени А. Я. Вагановой

Специфика научного исследования балетного искусства на современном этапе с позиции аксиологии

Ключевые слова: аксиология, балетное искусство, аксиологическое исследование балета

Искусство балета представляет собой грациозный мир оживающих кукол, фей, принцев и принцесс – мир, где за красотой формы скрывается сложная и многогранная система, чей художественно-выразительный язык насыщен духовно-ценностным потенциалом, способным оказать серьезное влияние на личность, соприкасающуюся с ним.

Современный научный подход стремится к созданию универсальной картины мира, где в приоритете оказываются теории, согласно которым многое поддается анализу разума. Положительной стороной этой тенденции становится проникновение научной методологии в мир искусства – сферу, где царят эмоции, стихийность и субъективизм[1]. В силу этого важность научного исследования балета, прежде всего, обусловлена необходимостью объективного выявления аксиологической составляющей балетного искусства, заключенной, по нашему мнению, в феномене духовности. Под последним нами понимается совокупность вечных ценностей человечества, воплощенных в сценическом образе, который раскрывается исполнителем через осмысленную самим артистом лексику танца. Напомним, что при всей воздушности и кажущейся легковесности, балет являет собой сложноустроенную и утонченную сферу духовного, где мысли и чувства, достигают высокой степени абстрагированности и абсолютизма, воплощая невысказанное и многогранное в наш визуальный мир через танец.

Аксиологический компонент, таким образом, становится цементирующим ядром искусства, направленным на воспитание личности. Мир балетного театра помимо эстетического наполнения (созерцания прекрасного, формирования художественного вкуса), является носителем внеэстетического ядра: может рассматриваться как социально-нравственный портрет своего времени и индикатор духовной зрелости общества; может

реконструировать в памяти потомков события истории, становясь «исторической памятью» поколений; также может выступать фактором самоидентификации, т.е. быть основой для ощущения личностью своей национальной принадлежности. Кроме того, для понимания и внимательного изучения аксиологической составляющей в балете необходимо разработать единый и объективный категориальный аппарат в оценке тех или иных процессов в балетном театре. Как видим, внедрение научной методологии в балетное искусство не является искусственно насажденным механизмом или стремлением утяжелить саму систему – балет. Наоборот, выступает естественной потребностью сегодняшнего дня, внутри которой важен цельный взгляд на искусство, исключая субъективизм, основанный на следующих оценочных суждениях: «искусство познать не возможно, поскольку оно – тайна», «это мне нравится, а это нет!», «мастер творит по велению души» и другие (однако напомним, что искусство – сложный продукт сотворчества отдельных членов общества, воплощенный в звучащую музыку, картину, скульптуру, книгу, танец, т.е. в осязаемый, слышимый или видимый нами окружающий мир).

Вышеприведенные характерные высказывания значительно тормозят развитие балетоведческой науки, оставляя ее за «бортом» междисциплинарных масштабных исследований. О порочности донаучности в какой либо сфере рассуждал еще Г. Гегель, отмечая, что познание – это прямой путь к «освобождению от непосредственного существования случайного, несущественного бытия, и той сферы, в которой пребывает образованный человек. Здесь каждый индивид получает возможность подняться к духовности и через нее вернуться к себе на более высоком уровне»[2; 32]. Проблему обособленности балета от мира системного знания первым в середине XIX столетия обозначил исследователь балета М. Борисоглебский, написавший, что «подлинно научные методы работы никогда в хореографии не применялись и эта замечательная область человеческого творчества отдана на волю случайных знаний и способностей того или иного человека»[3; 209]. К сожалению, мы вынуждены констатировать отсутствие каких-либо значительных изменений в этом направлении и по сей день.

Для решения данной проблемы обратим внимание на ряд примеров применения научного инструментария в аксиологическом исследовании балета.

Итак, герменевтический закон соотношения целого и частного заключается в том, что каждый раз приступая к изучению какой-то опреде-

ленной части балета – истории его создания, стилистики, хореографической лексики, – мы через отдельное частное постигаем многогранное целое, открывая через призму балетного театра социокультурную картину мира эпохи и ее духовно-ценностные приоритеты. Таким образом, балет в свете закона герменевтического круга выступает своеобразным проводником в мир культуры той или иной эпохи, реконструируя ее для исследователя. Подтверждением данного утверждения становятся балеты 1930-х годов – «Светлый ручей», «Болт» (все эти постановки являются творчеством Ф. Лопухова) и «Тщетная предосторожность» в ред. Л. Лавровского[4], в которых танцем выражена идеология с четко сконструированной и искусственно насажденной моделью советского гражданина, отличающегося оптимизмом, граничащим с утопией, запредельной тягой к труду и стремлением строить коллективное счастливое будущее.

Изучать мир балетного искусства также можно с помощью диалектического закона Г. Гегеля – единства и борьбы противоположностей. В качестве доказательства обратим внимание на балеты эпохи романтизма – «Сильфида» и «Жизель». В обоих спектаклях главными героинями становятся фантастические существа, казалось бы, одинаковые на первый взгляд, но при внимательном изучении, оказывающиеся абсолютно полярными сценическими образами. И те, и другие в своем танце окружают мужчину. При этом виллисы (балет «Жизель») – злые духи, умерших до свадьбы девушек, стремящиеся затанцевать встречных путников до смерти. Ключевой лексической характеристикой этого, пронизанного драматизмом, образа становится *I arabesques*, руки, скрещенные чуть ниже груди с развернутыми вверх ладонями и постоянная закальцованность их танца, соответствующая музыкальной форме рондо, положенной в основу *Grand pas* виллис. Одеждами виллис служат белоснежные шопеновские пачки, создающие иллюзию подвенечных нарядов. Образ сильфид (балет «Сильфида») наполнен иным смыслом: это добрые, лесные духи, кокетливые и любопытные по своей природе, потому и стремящиеся окружить мечтательного юношу Джеймса. Не смотря на то, что для данной партии также свойственен *I arabesques*, тем не менее, наиболее яркой характеристикой сильфид становится элегичная поза: танцовщица исполняет *I arabesques en plie* с ногой на полу, одна рука ее согнута в локте, а вторая локтем опирается о кисть предыдущей руки, сверху же кисть, поднятой руки, почти соприкасается с подбородком. В этой позе нет ничего трагического, тут присутствует мечтательность и кокетство. Кроме того, шопеновские пачки

сульфид, в отличие от виллис, имеют нежно розовый оттенок, напоминая яблоневоый цвет, олицетворяющий собой юность и жизнненность.

Весомая роль в познании балета отводится системному подходу, который заключается в том, что рассматривает объект изучения целостно с учетом внутренних взаимосвязей и внешнего средового (социального) воздействия, которые способны укрупнить аксиологические акценты всего спектакля. К примеру, партия графа Альберта в балете «Жизель» на протяжении XX века имела множество прочтений. Сдвигались и укрупнялись ценностные аспекты всего балета, вслед за духовно-ценностным развитием образа, который двигался от поверхностной трактовки, где на первый план выходил социально-классовый компонент (антитеза граф и пейзаж; представленный в творчестве К. Сергеева, Н. Фадеечева), до раскрытой в танце трагедии человеческой души – мужчины, понявшем, что он сломал доверившуюся ему жизнь (трактовки С. Кузнецова, М. Лиеры, В. Васильева, Й. Кобборга, В. Лебедева). Так, образ графа Альберта эволюционировал от сознательно развлекающегося молодого человека из привилегированного сословия, лишь после смерти Жизели осознававшего всю глубину подлости своего поступка; до графа, искренне влюбленного в Жизель, для которого не существовало сословной разницы, потому и Батильды (официально назначенной невесты) для него не существовала, именно поэтому после гибели Жизели Альберт шел к могиле с белыми линиями по велению сердца, тоскуя по возлюбленной.

Другим примером, можно назвать углубление образа принца Зигфрида в «Лебедином озере», что способствовало усилению романтической линии всего спектакля и позволило превратить Зигфрида из «трафаретного “голубого” принца <...> в мужественного волевого юношу с реальными мыслями и чувствами, с жаждой счастья и способностью за него бороться. Его роль здесь поднималась по значимости до уровня Одетты-Одиллии. Уже в первом акте Принц не просто меланхоличный скучающий юноша, а молодой человек, смутно томимый жаждой любви. Тема неясной, но неотвратимой любви красной нитью проходила через все действие, завершаясь клятвой в верности. Великолепной режиссерской находкой В. Бурмейстера (*хореографа московской редакции балета в музыкальном театре К. Станиславского и В. Немировича-Данченко – прим. М. Г.*) был финал последнего акта, когда, нарушивший клятву, Принц осознает случившиеся, и это выливается в эмоциональный взрыв огромной художественной силы»[5; 60].

Наиболее перспективным подходом сегодня становится синтетич- ный и все более гуманитаризирующийся системно-синергетический под- ход, призванный исследовать динамически активные социо-культурные системы. Данный подход включает в себя принципы: холизма, преем- ственности, обратной связи, исторической памяти, интеллектуализации, системности, катеологии, акмеологии, аттракции и прочие [6; 7].

К примеру, принцип холизма означает взаимодействие нескольких одинаковых структур, визуальное сложение которых ведет к эффекту уси- ления общего эмоционального воздействия на зрителя, своеобразного *scendo*. Одним из первых этот феномен применил выдающийся балетмей- стер М. Петипа: Так, выход Теней в III акте балета «Баядерка», построен на непрерывном и многократном повторении танцовщицами одной и той же комбинации, состоящей из I arabesque, port de bras и два шага. Эта непрерывно делящаяся и множащаяся в веренице танцовщиц комбинация создает фантастическое ощущение нереальности происходящего и застав- ляющая зрителя отрешиться от суеты, полностью погрузившись в суть ба- лета – тему любви и прощения. Принцип холизма также встречается в творческом наследии Л.Иванова (Лебединые картины в балете «Лебединое озеро» и вальс Снежинок из балета «Щелкунчик»). Принцип холизма ак- тивно использован и Ю. Григоровичем (кордебалет мыслей и страстей Мехменэ Бану в «Легенде о любви», массовые сцены в балете «Спартак» – картины).

Завершая разговор о внедрении научной методологии в постижение аксиологической составляющей балетного театра, зависит от мировоззре- ния профессионального сообщества и его отдельных представителей, по- движности и гибкости их мышления, уровня притязаний и приоритетных задач, которыми они наделяют искусство. При этом, подчеркнем, что при- внесение наукообразности в мир грации и красоты позволит сделать балет менее скучным для огромной зрительской аудитории и для самих адептом искусства – артистов балета, т. к. позволит увидеть в балете глубокие цен- ностные горизонты, близкие каждому.

Литература:

1. Васильев, И.В.; Гендова, М.Ю Особенности применения научной методологии в балетоведческой науке [Текст] / И. В. Васильев, М. Ю. Ген- дова // журнал Евразийского Союза Ученых (ЕСУ). – М. – 2016. – №2 (23). – с.153-156

2. Гегель, Г.В. Философская пропедевтика / Работы разных лет [Текст] : в 2 т. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А. В. Гулыги; АН СССР. Институт философии. - Москва : Мысль, 1972. – Т.2. – 630с.

3. Борисоглебский, М. Материалы по истории русского балета [Текст] : прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища ныне Ленинградского государственного хореографического училища: [В 2 т.] / Сост. М. В. Борисоглебский. – Т. 1 : 1738 – 1888. – Ленинград, 1938. – 380 с.

4. Гендова, М. Ю. Время вперед! Балеты 1930-х годов [Текст] / М. Ю. Гендова // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 2015. – № 4 (39). – 303 с.

5. Лиэпа, М. Вчера и сегодня в балете [Текст] / М. Лиэпа. – М. : Молодая гвардия, 1986. – 190 с.

6. Васильев, И. В.; Гендова, М.Ю. Познание искусства балета через принципы междисциплинарного системно-синергетического подхода (часть II) [Текст] / И. В. Васильев, М. Ю. Гендова // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. – 2014. - № 5(34). – С. 30-34

7. Васильев, И. В.; Гендова, М.Ю. Познание искусства балета через принципы системно-синергетического подхода (часть I) [Текст] / И. В. Васильев, М. Ю. Гендова // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. – 2014. – №1-2 (31). – С.140-148

Дай Юй

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Педагогический университет г. Цюй Фу, Китай

Концепция буддизма и даосизма в новой китайской музыке

***Ключевые слова:** буддизм, Дзэн, сатори, даосизм, движение и покой, просветление, общий дух вдохновения, традиция.*

Немалое влияние оказала на китайскую культуру религия (в основном, буддизм, даосизм). После формирования концептуального комплекса Дзэн большинство китайских «вэньжэнь»¹ говорят о проблемах, смежных с ним, что оказывает сильное влияние и на традиционную китайскую музы-

¹ Так называют широко образованных людей, в своём роде «энциклопедистов».

ку. Она разделяется на народную, придворную, религиозную и музыку вэньжэнь (созданную полностью или частично вэньжэнь разных династий, отличавшихся разносторонними способностями и в области искусства). В процессе развития китайской музыкальной культуры идеи буддизма и даосизма оказывают то положительное, то отрицательное влияние на создание и существование музыки, то развивая, то ограничивая её. В любом случае их присутствие оставляет своеобразный след.

§ 1. Влияние буддизма

Буддизм был введён в Китае во времена династии Хань, с тех пор прошло уже две тысячи лет. Его проникновение в Китай из Индии и формирование собственно китайской буддийской традиции является одним из самых ярких в китайской истории примеров межкультурного взаимодействия. Кроме того, став одной из главных религий в Китае, он оказывает глубокое влияние на области философии, литературы и искусства. Такие идеи, как, например, просветление, внутреннее персональное чувство, общий дух вдохновения особенно глубоко влияют на творческое мышление китайских современных композиторов.

Дзэн – одна из самых распространённых и развитых школ китайского буддизма. Это термин, передаваемый с языков пали и санскрита как Dhyana (дхьяна). В широком смысле дзэн – школа мистического созерцания или учение о просветлении, появившееся на основе буддийского мистицизма. Китайские вэньжэнь всех династий предпочитают вписать дзэн в свои концепции, связать его с искусством. Дзэн является важным источником и опорой для мышления в китайском искусстве. Основа дзэн – это сатори, внутреннее персональное переживание. Оно включает медитативную практику и мистический опыт, отшельничество.

С точки зрения дзэн, путь, подход, процесс и цель отшельничества можно обобщить в четырёх иероглифах «Минсинь цзяньсин» (明心见性)². Уход от суеты и просветление потерянного из-за нечистых помыслов естества – суть буддизма. В сущности, музыка и второй принцип дзэн³ одинаковы: они не опираются «на слова и тексты». Все попытки описать музыку вербальным языком, по мнению вэньжэнь, опирающихся на Дзэн-буддизм, напрасны: её можно понять только мыслями.

² Проникнуть в суть, постичь природу; познавать душу и характер человека.

³ Четыре принципа дзэн: «особая передача вне священных писаний; не опираться на слова и тексты; прямое указание на сознание человека; созерцая свою природу, становиться буддой».

Китайский композитор Чжоу Лун (周龙, 1953) создал ряд религиозных работ на основе концепций буддизма и даосизма. Среди них «Дзэн» (для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, 1989–1990)⁴, его первая композиция. Чжоу Лун говорил, что в течение периода 1987–1994 гг. он создавал музыку «по буддизму», оказавшему на него большое влияние и приблизившему его к просветлению. В пояснительной записке, опубликованной вместе с нотным текстом, Чжоу Лун написал:

«Вдохновение в композиции «Дзэн» создаётся от идеи буддизма «Сывэйсуй» (思维修, отшельничество), – требующей сосредоточить внимание, отбросить разнообразные помыслы, осуществить сатори. Для того, чтобы показать путь от заурядности к покою, и, в конце концов, до очищения, музыкальные структуры меняются от простых к сложным, ритм с быстрого на замедленный, диапазон с узкого на широкий, тембры с красочных на однотонные, звук с переднего плана уходит на задний»⁵.

Произведение выразило представление о конечности и бесконечности реальности. С объективной стороны любое произведение с позиций Дзэн является постепенно изменяющимся процессом, в котором друг друга сменяют «наличие» и «неналичие». Это можно объяснить с точки зрения буддийской мысли: реальное представление тесно связано с предметом, они противоположны и неразделимы. По словам из классической книги буддизма «Синьцзин», все явления природы – шуньята (空, пустота): изображение, стремление, идеи, поведение и сознание – всё пустота. Благодаря тому, что в сердце не существует никаких препятствий, душа спокойна. Это значит, что «ву» (无, неналичие) – наивысший уровень духовного мира, к которому следует стремиться и к которому в результате звучания приводит музыка.

Композитор Цюй Сяосун (瞿小松, 1952), находясь под влиянием буддийских идей Лаоцзы, в своих произведениях передаёт восприятие буддийской культуры, выражает «покой, скромность, изящество, многозначительность». Большинство его произведений подчеркивает действие души на

⁴ Работа заняла первое место в Пятом Международном конкурсе композиций (D'Avray) во Франции в 1991 году. Она была создана китайским композитором Чжоу Лун во время обучения в докторантуре в Колумбийском университете США.

⁵ Эдвард Грин, Пан Лися (переводчик). Влияние идей буддизма на музыку Чжоу Луна: размышления о композиции «Дзэн» [1, с. 63].

внешние объекты, достижение с помощью интуиции и просветления чистого, прозрачного духовного мира. Композитор так описывает свое настроение, когда он создаёт произведения: «Облака собрались и разошлись, звуки донеслись и исчезли, только покой существует вечно» [2].

Произведение «Тишина I: Тихая долина» (для флейты, кларнета, фортепиано, ударных, скрипки, альты и контрабаса) является первой работой в цикле камерных произведений «Тишина» Цюй Сяосуна. Сочинение было написано в 1990 году, когда композитор учился в США. Автор сообщил, что тогда он жил в шумном, «футуристическом» Нью-Йорке, а в душе у него тем не менее было очень спокойно. По его словам, у него было такое чувство, что в работах прошлого, прежних сочинениях, было слишком много звуков [2, с. 211]. Его стремление к тишине вызвано отрицанием себя прежнего. «Тишина» здесь обозначает постоянство, естественность, неуловимость. Буддизм и даосизм стремятся к этому состоянию, считают его фундаментальным свойством духовного мира. Цель творчества Цюй Сяосуна состоит в «намёке на постоянную тишину при помощи звуков» [4, с. 327]. В композиции часто употребляются паузы. По мнению композитора, они имеют психологическое воздействие, что придаёт им особое значение. С понятием тишины соотносима и статика, выраженная в одной из партий долгим повтором одного звука. Отношение между понятиями «движение» и «покой» очень похоже на соотношение между буддистскими «наличием» и «неналичием».

Пример, 91-95 т.:

Это произведение звучит очень просто, но имеет глубокое внутреннее содержание. Создается неуловимая атмосфера покоя и созерцательности. Композитор так описывает свое произведение: «Я впервые почувствовал, что без этого звука невозможно, это не более и не менее, чем просто необходимость. Мне нужно именно это, больше или меньше уже неправильно». В произведении в первых 53 тактах из 139 в основном используется только три звука (d, des или cis, es), применяется минимум средств, но элементы музыкального языка (высота звука, ритм, тембр, динамика) всё время меняются, музыка не становится монотонной. Находясь в процессе смены указанных компонентов, она привносит в слушательское воображение ощущение импульса, заложенного в покое.

Известно, что под воздействием индийского буддизма и идей Дзэн Джон Кейдж в 1940-ом году уже сформировал индивидуальные эстетические взгляды, касающиеся молчания. Его первая книга называется «Тишина» («Silence», 1961). В этой книге собраны некоторые статьи и доклады Кейджа об экспериментальной музыке, в том числе «Доклад о наличии» и «Доклад о неналичии», которые непосредственно выражают авторское понимание мышления на основе Дзэн. Можно считать, что философско-литературный проект Кейджа воплотился в музыке Цюй Сяосуна.

Известен Кейдж и трехчастной композицией «4'33"» 1952 года, во время исполнения которой не играет ни один звук. Содержание композиции заключается в том, чтобы воспринять звуки окружающей среды, слышимые во время исполнения, как музыку, а не просто как четыре минуты и тридцать три секунды тишины. Эта композиция стала одним из самых спорных произведений двадцатого века. В 1988 году, когда американский композитор Уильям Дакворт (Williams Duckworth) взял у Кейджа интервью, он рассказал о творческой концепции своей композиции: «Люди всегда воспринимают «наличие» как основу звука, и именно это осознание привело к непониманию моей работы. Только когда воспримут её в соответствии с понятием «неналичия», перед людьми появится дорога к тому, что всё возможно» [5, с. 107]. Эпатажность кейджевского опуса преодолевается у Цюй Сяосуна уравниванием пауз и звучания.

Под влиянием «Бодхи» буддизма композитор Сюй Мэндун (徐孟东, 1955) создал серию произведений камерной музыки «Бодхи I-IV» для разных инструментов. Бодхи (菩提) – термин, обычно передаваемый с языков пали и санскрита как просветление, освобождение, пробуждение –

состояние ясности, осознанности, понимания практик [6, с. 1754]. В работе «Бодхи I» (для фортепиано, 2007) композитор многократно использует короткие мотивы, звучащие остиннатно с гемиольным преодолением такта, что несёт в себе особенности эстетики минимализма. Музыка в разделе с таким изложением даёт ощущение покоя. Он контрастирует другим разделам с движением и импульсом, в чём и заложены идеи освобождения и пробуждения.

С древних времён в Китае существует особый ансамбль: гуцинь и сяо. Тембр сяо (древнего духового инструмента) мягкий и нежный, а тембр гуцинь - тихий и элегантный, они идеально подходят друг другу. В камерном произведении смешанного состава «Бодхи IV» (для сяо и восьми инструментов, 2005) соединяется сяо (китайский традиционный музыкальный инструмент) с тембром гуцинь, которому подражают виолончели. Такое сочетание звучаний естественно отражает религиозный дух - гармонию между человеком и природой, человеком и обществом, между людьми. К тому же два культурных фактора – музыкальные традиционные инструменты и религиозная концепция - в соединении дают новое прочтение старого.

Как отметил музыковед Тянь Цин (田青, 1948), китайская музыка обращает особое внимание на эстетическую сторону целого, а не на технику выполнения. Можно сказать, что это следствие влияния идеи «просветления» Дзэн. Композиторы, которые получили музыкальное образование на Западе, по его мнению, склонны считать, что только сложная, многоголосная, симфоническая музыка имеет большую выразительную силу [7, с. 50]. Минимализм в музыке появился в США в середине XX века. Композиторами-минималистами считаются американцы La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Philip Glass (1937) и John Adams (1947). Метод композиции на основе простейших звуковысотных и ритмических ячеек – «паттернов» (моделей) изобрел Michael Nyman. В качестве модели для повторения композитор-минималист избирает отдельный звук, интервал, аккорд, мотив (краткую мелодическую фразу) (Grove II : minimalism).

Современные китайские музыканты под влиянием идей Дзэн на основе одноголосной мелодической музыки полностью подчеркивают выразительность «Юнь» (韻, абстрактного классического стиля), обращают особое внимание на музыкальное содержание, а не на технику. При таком подходе минимум нот выражает максимум духовного и художественного содержания.

§ 2. Влияние даосизма

Так называемое «Дао» в Китае в целом включает в себя две части: философский даосизм (Philosophy Taoism) и даосизм религиозный (Religion Taoism). Философский даосизм является направлением традиционной китайской культуры, его влияние на новую китайскую музыку было изложено в первом разделе, а даосизм как традиционная китайская религия тесно связан с жизнью и мышлением китайцев. Писатель Чжоу Цзожэнь (周作人, 1885 - 1967)⁶ так высказался в своей книге «Таньхуцзи: Деревня и идеи даосизма»: «Когда говорят о религии в Китае, необходимо упомянуть конфуцианство, буддизм и даосизм. В самом деле, конфуцианские идеи давно уже рухнули. Что касается идей буддизма, то в народе существуют только сансара и соответствие следствий причинам, которые сходны с верой даосизма. Мышлением общества полностью управляет даосизм» [8, с. 86].

Идеи даосизма и его обряды проникают в современную китайскую музыку после семидесятых годов, дополняя общую картину связей с традицией. Обряд «даочан»⁷ на похоронах бабушки произвел глубокое впечатление на композитора Тан Дуна (谭盾, 1957), в результате он написал симфонию «Даосизм» (On Taoism, 1985)⁸. В ней организация оркестра почти идентична с даосской музыкой: в основном присутствуют традиционные ударные и духовые, струнные же инструменты симфонического оркестра в качестве орнаментальных звуков только подчеркивают атмосферу. Некоторые ударные инструменты, например, китайский гонг, колокол, барабан являются ритуальными музыкальными инструментами и символизируют общение с богами. Кроме того, чтобы создать изначальную мистическую атмосферу даосских обрядов, композитор использовал баскларнет и контрафагот, которые имитируют мрачные звуки ритуальных даосских инструментов – труб куаньцзы. Композитор воссоздал народный обычай проща-

⁶ Чжоу Цзожэнь – известный современный китайский писатель-прозаик, теоретик литературы, критик, поэт, переводчик, мыслитель, первооткрыватель китайской фольклористики, выдающийся представитель «Движения за новую культуру».

⁷ Здесь обозначает место для даосских обрядов, т.е. обряд ритуального жертвоприношения для избавления умершего от мучений в потустороннем мире.

⁸ В самом начале её название было «Интерлюдия оркестра с тремя тембрами: голос, бас-кларнет и фагот», попозже переименована в «Даосизм». В 1989 году симфония заняла первое место в конкурсе по композиции им. Бартока и в 1993 году удостоена звания «классика китайской музыки».

ния с умершими с помощью традиционных и современных средств, приблизив древний религиозный обряд к действительности.

В период музыки «Новой волны» интерес к корням культуры, в том числе и культовым, ставит религиозные элементы в позицию привлекательных, побудительных для творчества факторов. Они вернулись не только в прикладном значении в общественную жизнь Китая, но и в художественно-опосредованном через камерную и симфоническую музыку как часть синтезированного образно-музыкального языка.

Автор считает, что древняя китайская культура отличается философской глубиной и самобытностью, основана на медитативности и стремлении постичь глубины человеческой души, законы бытия. а потому традиционная китайская культура представляет собой своеобразный и неограниченный ресурс, который современные китайские композиторы и композиторы всего мира могут использовать для создания новых музыкальных произведений.

Литература:

1. Петр Нельсон, Эдвард Глен, Лян Лэй. Китай и Запад – рождение музыки в новом виде. Шанхай: Шанхайское консерваторское издательство, 2009.-160 с.
2. Цюй Сяосун. Умэньчжимэнь – отрывки и примечания пробудившего человека. Хайкоу: Хайнаньское издательство, 2010. – 262 с.
3. Чжан Дэцзюнь. Повторное рассмотрение неуловимой музыкальной концепции Цюй Сяосуна в композициях «Тишина I». Пекин: Китайская музыка, 2011. – № 3. – С. 211-213.
4. Чжэн Чанлин. Эстетика китайской музыки XX века. Пекин: Издательство Китайской Федерации литературы и искусства, 2005. – 383 с.
5. Джон Кейдж [США], Уильям Даквос [США], Би Минхуэй (переводчик). Записи о музыке Джона Кейджа. Шанхай. Музыкальное искусство, 2007. – № 2. – С. 102-113.
6. Ся Чжэннун, Чэнь Чжили. Словарь Цыхай (шестое издание). Шанхай: Шанхайское издательство «Цышу», 2009. – 3447 с.
7. Тянь Цин. Дзэн и китайская музыка (1-ч.). Пекин: Китайское музыковедение, 1998. – № 4. – С. 35-54.
8. Ли Вэйдун. Культура даосизма в сознательном опыте Лу Синя. Тяньцзинь: Социальные науки Тяньцзинь, 2000. – № 2. – С. 85-92.

Куренкова Р. А.
Владимирский государственный университет

**Методолого-эстетические основания
профессиональной образовательной программы подготовки
бакалавров и магистров направления «Педагогическое образование»
в области искусства**

Ключевые слова: эстетика, художественное образование, высшее музыкальное образование, бакалавры, магистры, компетенции.

Художественный профиль подготовки студентов в программах педагогического направления является в плане разработки и реализации одним из самых сложных, специфически-сингулярных и профессионально-затратных.

Несмотря на то, что содержание педагогического направления бакалавриата по художественным профилям подготовки студентов определено требованиями ФГОС ВО, приказами Министерства образования и науки, локальными актами учебных заведений, где формулируются цели и задачи, связанные с конкретными видами творчества, с учебной, практической, исследовательской деятельностью, каждый научно-педагогический коллектив выстраивает собственный путь педагогического творчества в области педагогики художественного образования.

История подготовки кадров высшего музыкального образовательного уровня во Владимирской области насчитывает более пятидесяти лет. Она складывалась и развивалась в рамках музыкально-педагогического факультета Владимирского государственного педагогического института, педагогического университета, гуманитарного университета и наконец, сегодня в пространстве кафедры «Музыкального искусства, эстетики и художественного образования» Института искусств и художественного образования Владимирского государственного университета. В самом названии кафедры заложена концептуальная идея единства процесса обучения от овладения исполнительством в области музыкального искусства к постижению его сущностных философско-эстетических основ и от этих оснований к преподаванию и творчеству в сфере широких практик художественно-образовательных процессов.

За полвека на кафедре и учебно-методических секциях сложились настоящие творческие и научные школы. Одна из них – школа научных исследований в области эстетики и художественного образования, возглавляемая заведующей кафедры, профессором, доктором философских наук, членом-корреспондентом МАНПО Р.А. Куренковой. Кафедрой Института искусств и художественного образования она заведует более 35 лет. Все это время она и ее коллеги-ученые, педагоги, аспиранты и студенты разрабатывают ряд комплексных научных тем, где предметом исследования выступают процессы эстетико-художественного воспитания и образования личности. Среди них профессор, к.ф.н. Ульянова Л.Н., доцент, к.ф.н. Данилова А.В., профессор, доктор культурологии Филановская Т.А., доцент, к.п.н. Маруфенко Е.В., доцент, кандидат искусствоведения Маныч Л.М., доцент Дмитрик Т.Д., профессор Семина Л.Р. и многие другие. Коллектив кафедры разрабатывает проблемы содержания, методологии, методов формирования музыкально-эстетической культуры и творчества личности студента и школьника.

Проблематика научных исследований кафедры расширилась в рамках комплексной темы «Горизонты художественно-эстетической культуры личности: методология, содержание, методики». По данной теме кафедра провела ряд международных и региональных конференций, позитивные отзывы на которые нашли отражение в профессиональной учебно-методической прессе. Были опубликованы сборники научных работ, методические разработки, учебные пособия и учебники для вузов с грифом Министерства образования РФ.

Сегодня научный коллектив кафедры насчитывает более сорока преподавателей, сотрудников, аспирантов и соискателей. Важной, современной и приоритетной с точки зрения как фундаментальной, так и прикладной художественной педагогики является разработка проблем феноменологии искусства и образования. Разработка этого нового научного направления осуществляется в содружестве с мировым научным сообществом в рамках Русского Центра феноменологии образования и эстетики Всемирного института феноменологических исследований (США). Директор этого Центра – Р.А. Куренкова и соруководители: Е.А. Плеханов – доктор педагогических наук, кандидат философских наук, Е.Ю. Рогачева – доктор педагогических наук, профессор. Авторитет этого научного центра велик не только в России, но и за рубежом. Так по проблемам феноменологии искусства и феноменологической педагогики владимирские ученые выпу-

стили девять ежегодников «Феноменологические исследования. Обзор философских идей и тенденций» [1], где впервые переведены на русский язык и опубликованы работы авторитетных зарубежных ученых, а так же статьи Владимирской школы эстетиков. Воспитанниками нашей научной школы стали шестнадцать доцентов и кандидатов наук, Заслуженные учителя РФ, Заслуженные работники культуры. В авторитетном зарубежном академическом журнале по феноменологии высоко оценена работа Русского Центра феноменологии образования и эстетики [2,199].

Все сказанное позволяет сделать вывод о глубоких научных корнях и традициях Владимирской школы эстетики и художественного образования, о созданной десятилетиями основательной базе художественно-педагогических исследований, которые позволяют обеспечить международный уровень и качество научно-исследовательской работы будущих студентов-бакалавров и магистров.

Однако, современная эпоха, где главенствует вектор фантастической силы технической человеческой мысли, где культура пост-пост модерна несет в себе одновременно конструктивный прогресс и хаотический регресс жизни, в двойной перспективе искусство и художественное образование не развиваются целостно, а представляют суть культуры нашего времени в тандемах дихотомии. Ризома культуры и искусства порождает тупики и лабиринты художественного образования. Сциентистский дух времени пронизывает логистикой и алгоритмами дух творчества, искусства и художественного образования.

Решением вопросов художественной реализации подготовки кадров художественного направления занимались и занимаются многие отечественные исследователи (Э.Б. Абдуллин, П.В. Анисимов, О.С. Литвиненко, С.Н. Дорошенко и др.). Они отмечают нерешенность многих вопросов в подготовке бакалавров, в том числе в области исполнительско-творческой деятельности, в исследовательской работе, в неумении логически мыслить и излагать материал, в незрелости художественного мышления и интерпретаций произведений искусства.

Очевидно, что в наше время, когда новейшие технологические открытия человеческого гения ослепляют людей до уровня их дезориентации, сомнений, недугов, замешательства, нужно заново изучать законы искусства и пробудить в студенте мыслителя, критика и творца. Владимирская школа художественной педагогики, учитывая потерянность студентов в лабиринте современных незрелых практик и трендов, засилия ложных

техник, звучания, цвета и игры слов, исходит из двух важнейших принципов художественного образования: культуры и гуманизма. Именно они являются основой целостного художественного образования. Возможности реализации таких принципов мы видим в эстетической парадигме художественного образования студентов.

Принято считать, что в современной системе образования присутствуют три ясно выраженные парадигмы: информационная, эстетическая и герменевтическая [3,189].

Информационная парадигма имеет дело со знаниями экспериментального, физико-математического характера, с количественной измеряемостью, повторными ситуациями и текстами. Геометрические фигуры, числа, движения, художественные тексты легли в основу разработки теории информации, теории систем, кибернетики, а так же объяснения субъекта как «интеллектуальной машины», занятой исчислением, вычислением, проверкой, наблюдением и экспериментом. Логические операции и расчет формируют у субъекта образования техницистское мышление, при котором вне поля образованности остается экзистенциально-эстетическая природа личности.

Герменевтическая парадигма образования связана с пониманием и истолкованием прямых фактов, текстов, эстетических отношений и художественного сознания в области искусства. Поиск новых аргументов, идей, конструктивная критика, диалог с субъектом противоположной точки зрения-все это предмет заботы учителя. Именно он развивает в ученике потребность в толковании, т.е. в выражении смысла понятой предметности, вкус к рефлексивной позиции того, что хотят сказать автор или художник, опору на диалог и принятие иной точки зрения, желанием понять чужое.

Эстетическая парадигма образования базируется на воспитании органов чувств, развитии культуры эмоций, переживаний, вкуса. Воспитание и обучение чувства прекрасного в человеке требуют развития зрения, слуха, осязания, обоняния. Художественное образование студентов предполагает не просто развитие нравственно-эмоциональной сферы, а направленности, стремления, интенции и «включения» изучаемого предмета (музыки, живописи, театра) в поиски художественного сознания субъекта. Педагог создает ситуацию, в которой что-то нас поражает, восхищает, вызывает эстетическое удовольствие и рефлекссию. В ней нет утилитарных задач, дидактических и авторитарных методов. Предмет изучения превращается в эстетический объект. Н.А. Петрусева справедливо замечает: «Лишь одна мо-

дель воспитания, традиционно относящаяся к эстетической парадигме, лишена по своему онтологическому статусу момента принуждения. Речь идет об «игровом инстинкте», «инстинкте формы» и создании «игрового пространства». Воображение, фантазия, видимость, порядок, ритм, и их чередование создают игровое поле, очерченное границами правил» [3,191]. Подобно тому, как применительно к искусству нами обоснована эстетическая сверхфункция в художественном образовании, так же «невозможно абстрагироваться от главного «родового признака» искусства – его эстетической природы. Она является стержнем и доминантой всей системы социальной функциональности искусства» [4,213], включая художественно-образовательные процессы. Искусство прекрасно, поскольку ориентация на красоту, её природу выступает как прекрасная ценность, оно дарит людям ощущение прекрасного. Без чувственной экспрессии красок, звуков, форм искусства не возможно наслаждение художественным восприятием и художественным мышлением, которые стремится развить педагог в ученике в процессах художественно-образовательной деятельности. Эстетическое всегда составляло сущность искусства. В восприятии музыкального произведения эстетическое начало так же является основным, главным, сущностным. Именно эстетический модус восприятия музыки, который обоснован нами в понятии «музыкальный эстезис», предопределяет все другие стороны музыкально – художественного опыта личности.

При всей многозначности концепций художественного образования и его структурных парадигм, научно-педагогический коллектив кафедры «Музыкального искусства, эстетики и художественного образования» делает акцент на эстетических основаниях педагогики искусства. Именно они предопределяют «альфу» и «омегу» художественно-образовательных процессов, их сцепление и интерактивность на основе гетерогенности прекрасного. Именно эстетическая парадигма художественного образования способна обеспечить эффективность разумных уровней образовательной системы, снять противоречия в осуществлении педагогического процесса, принять в расчет индивидуально-личностные позиции ученика и учителя и привести к позитивным результатам в сложной, подвижной и изменяемой системе современного художественного образования и воспитания.

Можно предположить, что компетентностный подход, который сегодня распространяется на всё педагогическое сообщество и закреплён в федеральных образовательных стандартах разного уровня, противоречит, например, личностному подходу. Встает вопрос: на сколько, он адекватен

позициям феноменологии образования, особенно в части преподавания художественно-творческих дисциплин?

Очевидно, на эмпирическом уровне, компетенции в обучении искусству с их жестким делением на «знать», «уметь», «владеть» - не совместимы с процессами художественного творчества и художественной педагогики, где момент «интуиции», «индивидуального стиля», «художественной школы» как правило является решающим для поэзии искусства.

Нужно время и опыт для того, чтобы ответить на все сложные вопросы по поводу «насаждения сверху» компетентностного подхода в образовании. На сегодня можно констатировать лишь один образовательный факт: интервал педагогической, академической, университетской свободы в образовании безмерно сужается. Надолго ли? Как говорили древние: «Время покажет».

Литература:

1. Феноменологические исследования. Обзор философских идей и тенденций. №9 Владимир-Hanover, 2008. – 315с.

2. Phenomenological inquiry . A Review of philosophical ideas and Trends vol. 23, October, 1999, Belmont, Massachusetts. – 213 p.

3. Петрусева Н.А. Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа. В 2-х частях. Часть 2: монография. – Пермь: 2016 – 224 с.

4. Куренкова Р.А. Эстетика: учебник для студентов высших учебных заведений. – Я.: Издательство Владимир-Пресс, 2004. – 367 с.

Никитина Д. А.

Научный руководитель – д.ф.н., проф. Куренкова Р. А.
Владимирский государственный университет

ИДЕИ ГЕРМЕНЕВТИКИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Ключевые слова: музыкальная герменевтика, музыкальное произведение, музыкальное исполнительство, музыкант-интерпретатор

Гуманитарные науки, в том числе и музыкальное искусство, постоянно имеют дело с текстами, во втором случае – с нотным текстом как с историческим, так и современным. Поэтому первоочередной задачей лю-

бого исполнителя-интерпретатора будет поиск смысла, либо раскрытие уже существующего смысла в том или ином нотном тексте. Эти действия напрямую ведут к проблемам герменевтики.

Герменевтика возникла от греческого слова "hermeneia" - "понимание", "объяснение". Это слово произошло от имени древнегреческого бога Гермеса. В мифологии он был призван передавать людям послания Олимпийских богов. Объяснение и истолкование этих велений также входило в его функции. Сама герменевтика как философская проблема тоже зародилась в Древней Греции. В Средние века эта наука была применима к переводу текстов Священного писания, так как смысл их был не совсем ясен вследствие давности или недостаточной сохранности источников.

Понятие музыкальной герменевтики, трактующееся как «понимание музыки» возникает в 1902 г. Основателем музыкальной герменевтики является немецкий музыкант-теоретик, композитор Г. Кречмар. Им была создана работа «Путеводитель по концертным залам». Целью ее было сделать доступной исполняемую музыку для широкой аудитории. Из биографии Германа Кречмара известно, что он тщательно углублялся в историю музыки, а особенно его интересовало древнегреческое учение о музыкальном этосе и барочный аффект. В аффекте он видел основу, импульс для создания целостности композиции. Для того, чтобы углубиться, познать смысл того или иного произведения, Кречмар считал необходимым изучить историю его создания, условия, биографические данные о композиторе. При анализе музыки он указывал на звукоизобразительность, выразительность мелодических фигур, качества метроритма. Таким образом, в понятие «музыкальное содержание» Г. Кречмар вкладывает такие свойства музыкального сочинения, как поэтическая идея, художественный образ, чувство, духовность.

Продолжателем концепции Кречмара можно считать Арнольда Шеринга – его ученика. В 1914 г. им была написана статья «К основам музыкальной герменевтики», а в 1936 г. наиболее крупная работа - книга «Бетховен и поэзия». В этой книге Шеринг подбирал соответствующие поэтические сюжеты из сочинений поэтов разных времен к произведениям Бетховена. Выбор А. Шерингом сюжетов основывается на общий эмоциональный характер, на ритмику, на движение мелодии, характер фактуры.

Затрагивая вопрос об образности музыкальных произведений, Сергей Вартанов, создал труд «Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова». Например, очень по-

дробно он интерпретирует Фантазию для фортепиано с-moll Моцарта (делает сравнение с музыкой оперы «Дон Жуан»).

Специфической особенностью герменевтики является, казалось бы, невозможное – сближение личности автора и интерпретатора, хотя их разделяют эпохи, национальность, разница культур и индивидуальные особенности. Одной из важнейших для герменевтики установок является признание того, как писал Э. Гуссерль, что "между сознанием и реальностью поистине зияет пропасть смысла, а реальность обретает существование только после того, как наделяется смыслом, а абсолютная реальность не может существовать в принципе».[6,10 – 11].

Произведения музыкального искусства получают окончательное завершение лишь в творческом акте исполнения. Превращаясь в художественный факт действительности, данные произведения проходят два этапа в своем становлении: создание произведения автором, фиксация его в знаковой системе, процесс декодировки, осуществляемый непосредственно артистом-исполнителем. Музыкальное произведение, созданное композитором, не имеет пространственной локализации и с каждым новым исполнением как бы «собирается» заново. Оно существует моментально и его исполнение может носить различный характер. С одной стороны, исполнитель – послушный орган исполняемого произведения, не имеющий права привносить в исполнение ничего «от себя», чтобы не исказить смысла исполняемого произведения. С другой стороны – творческое исполнение требует дополнения в исполняемое произведение в соответствии с замыслом его создателя.

Исполняя музыкальное произведение, интерпретатор не только познает его, но и воспроизводит свой эмоциональный и интеллектуальный опыт. Художественная интерпретация одновременно стремится и к художественной правде и включает в себя субъективное начало и немислима без него.

В содержании любого произведения всегда имеется две стороны: объективная (предмет искусства) и субъективная (истолкование предмета искусства художником, оценка им явления действительности). Художник, отражая действительность, так или иначе оценивает ее, предлагает свое видение мира. Конечно, в живой практике эти стороны переплетаются, взаимопроникают друг в друга. Все виды искусства – это отражение объектов окружающего мира индивидуальным сознанием творца. Поэтому все виды человеческого восприятия и познания мира всегда субъективны. Но

где границы этой субъективности? В этом состоит вопрос культуры интерпретации, а следовательно и культуры исполнительства. Таким образом задачей музыкантов-исполнителей будет нахождение «золотой середины» между объективностью и субъективностью бытия музыкального произведения.

Исполнитель имеет дело с нотным текстом, в котором закодированы идеи композитора, и эти идеи интерпретатор претворяет в реальность. Ю. Рагс в своем исследовании «Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения» выделяет два пути достижения этого.

Первый – простой: это попытки повторить то, как это произведение исполняли предыдущие музыканты. И это доступно не каждому, так обычно делают вундеркинды. Порой не обладая достаточным слуховым и жизненным опытом, они часто великолепно подражают другим; в этом им помогают их замечательные слуховые способности и прекрасный исполнительский аппарат. Обычно такие музыканты довольно быстро уходят с эстрады, так как подражать становится недостаточным и приходится решать истинно сложные творческие задачи.

Второй путь – сложный, но в отличие от первого – истинный. Здесь Ю. Рагс имеет ввиду следующее: на основе нотного текста нужно создать новую музыку, свою – ту, которая или вообще еще не звучала, так как произведение еще никто не исполнял, или ту, которая исполнялась, но должна зазвучать по-новому. Конечно, без подражания и следования традициям здесь тоже не обойтись, но этого мало. Таким образом, этот путь становится чрезвычайно трудоемким, здесь нужен не только замечательный исполнительский аппарат и прекрасные способности, но и колоссальные знания. Недаром путь музыканта очень долг – начиная с детской музыкальной школы, затем музыкального училища, и заканчивая консерваторией (обучение может проходить по другой сходной схеме).

Таким образом, мы наблюдаем некую связь исполнительской деятельности музыканта-интерпретатора с понятием «герменевтического круга», которое было введено философом и протестантским богословом Фридрихом Шлейермахером. Герменевтический круг – есть бесконечный процесс, принцип понимания текста, основанный на повторном возвращении от целого к части и от частей к целому, меняющий и углубляющий понимание смысла части, подчиняя целое постоянному развитию. В стремлении понять замысел композитора, музыкант, работая над произведением, постоянно находится в диалектическом процессе - повторно возвращается от

целого (охват формы произведения) к части (работа над нюансами – штрихами, динамикой и др.) и от частей к целому. Поэтому, в такой процедуре меняется и углубляется понимание смысла части, подчиненной целому. Таким образом, процесс понимания не может быть завершён, мысль музыканта-интерпретатора будет бесконечно двигаться по расширяющемуся кругу, постоянно развиваясь и углубляясь в замысел автора.

Идеи герменевтического круга так же развивали ученые-философы – Дильтей, Хайдеггер, Гадамер. К примеру, Вильгельм Дильтей углубил это понятие, включив в него философскую концепцию автора, его психологию, а также контекст социально-культурных условий создания произведения. Таким образом, прежде чем исполнять произведение, музыканты-исполнители стремятся проникнуться духом той эпохи, постичь идеи, мировоззрение композитора. Для создания объективной интерпретации музыкального произведения прошлого, необходимо обладать определенными знаниями об историческом контексте, эстетических воззрениях и идеалах.

Г. Гадамер писал: «... понять нечто можно лишь благодаря заранее имеющимся относительно него предположениям, а не когда оно предстоит нам как что-то абсолютно загадочное»[4,15-26]. Аналогично этой цитате, музыкант – исполнитель не должен приступать к интерпретации произведения, не имея представлений о стиле композитора, о его других сочинениях. Вспомним слова выдающегося педагога и профессора Г. Г. Нейгауза: «Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся – будь то ребенок, отрок или взрослый – должен уже духовно владеть какой-то музыкой; так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом. Весь секрет таланта и гения состоит в том, что в его мозгу уже живет полной жизнью музыка раньше, чем он первый раз прикоснется к клавише или проведет смычком по струне; вот почему младенцем Моцарт «сразу» заиграл на фортепиано и на скрипке»[9,11].

М. Хайдеггер также считал, что понимание смысла текста должно предполагать жизненное отношение и предварительную связь интерпретирующего с содержанием текста, то есть входить в исследование с собственным пред-пониманием и пред-суждением. Но как бы ни был интерпретатор близок к тексту, он должен ставить под вопрос свое пред-понимание, поскольку процесс понимания неизбежно включает в себя переосвещение смысла и поиск компромиса.

Понятие «интерпретация» в музыкознании часто рассматривается в различных аспектах: как факт культуры и результат творчества зрителя,

как способ существования художественного произведения, как этап становления, базу любой художественной оценки искусства, как реализацию определенного понимания художественного произведения и его истолкование. Так или иначе, интерпретация позволяет вновь возратить произведение к жизни, заставить его воздействовать на публику. Сохраняя текст, интерпретатор обогащает новым опытом вариативные элементы, не подвергаясь кардинальному изменению, сохраняя свою первоначальную основу, приобретает новое звучание.

Исполнительская интерпретация есть вариантное множество, но исполнение должно находиться в определенных границах, иначе возникнет проблема искажения авторского замысла. Исполнительский акт представляет собой сложную систему, который условно можно разделить на освоение произведения, создание собственной исполнительской концепции, осуществление его в процессе репетиционной работы и в публичном выступлении.

Когда произведение уже создано и готовится к исполнению, первым материальным его проявлением является нотный текст. Конечно, ноты – это еще не музыка и не алгоритм для исполнителя, это только лишь план или модель произведения, своеобразная «инструкция». Однако он никогда не следует слепо этой инструкции, исполнитель подобно композитору творит произведение. Музыкант посредством выстраивания связей между звуками, используя свой главный художественный «инструмент» - исполнительские оттенки создает художественную целостность. Эти исполнительские оттенки вводят нас в сферу музыкального художественного творчества – в мир образов, смыслов музыки, в ее духовную сущность. Композитор, таким образом, задает творческий импульс для исполнителя – он определяет характер исполнения, его звуковысотную и временную организацию, громкостную динамику и тембровые оттенки. Музыкант – исполнитель, следуя за композитором также творит художественную целостность, только не нотную, а акустическую. Используя оттенки музыкальной выразительности, о которых мы говорили выше, исполнитель создает звучащую жизнь музыкального произведения. Преодоление технических сложностей требует от исполнителя большой работы, терпения и усидчивости, больших знаний, а для преодоления художественных трудностей необходимо истинное творчество, подобное творчеству композитора – вдохновение, наитие, озарение в создании своего замысла, подлинное вхождение в замысел композитора в соединении с исполнительской трак-

товкой и, конечно же большой исполнительский и слушательский опыт, великолепный вкус.

Слух человека, особенно человека музыкального, бесконечно богат. Он дает нам возможность не только наслаждаться музыкальными произведениями, но и оценивать и познавать их. Конечно, для оценки и познания музыкального опыта необходим весомый багаж знаний, и здесь главенствующая роль принадлежит педагогу. Педагог в своей деятельности суммирует и обобщает опыт многих мастеров исполнения. Вряд ли кто из педагогов может повторить то, что делает именно данный конкретный или другой музыкант. На занятиях, как правило, им передается личный опыт, опыт той школы, к которой он принадлежит.

Таким образом, мы видим целесообразным использование герменевтического подхода в музыкально-исполнительской и музыкально-педагогической деятельности, так как он является эффективным средством в совершенствовании исполнительской культуры музыканта-интерпретатора. Проблема понимания содержания музыкального произведения является одной из самых важных в музыкальном исполнительстве, поэтому внедрение идей герменевтики в музыкально-интерпретаторскую практику будет способствовать повышению уровня исполнительского мастерства музыкантов.

Литература:

1. Алексеев А. Творчество музыканта – исполнителя. – М., 1991. – 104 с.
2. Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 4, М., 1967. – 372 с.
3. Всемирная энциклопедия: Философия XX в./ главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Совр. Литератор, 2002. – 976 с.
4. Гадамер Г.-Г. Философские основания XX века // Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991. — С. 15-26.
5. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. – Новосибирск, 1985. - 88 с
6. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию. - М.: Академический Проект, 2009. — 489 с.

7. Искусство и действительность. Методологические проблемы эстетического анализа. М. 1979, 214 с
8. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М., 1988. – 236 с.
9. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры – М., 1988. – 239 с.
10. Рагс Ю. Н. Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения – М., 1999. – 248 с.
11. Основные концепции философской герменевтики Х.-Г. Гадамера и лингвистика. www.ruthenia.ru/annalstxt/Germenevt.htm
12. Философская герменевтика Х.-Г. Гадамера. Коткавирта. Ю. www.anthropology.ru/ru/texts/kotkav/kotkav.html
13. Герменевтика. www.ru.wikipedia.org/wiki

Семенович А. В.

Научный руководитель – д.ф.н., проф. Куренкова Р. А.
Владимирский государственный университет

Музыка и Закон. Утраченная гармония

***Ключевые слова:** музыка, закон, гармония, правопорядок, законодательное регулирование сферы музыкального искусства*

Музыка и Закон – два древнейших и важнейших феномена человеческой цивилизации. Может ли быть между ними что-нибудь общее? Существует ли между ними какая-либо связь?

На первый взгляд, кажется, что это совершенно несовместимые, развивающиеся параллельно и независимо друг от друга явления. Движение музыки направлено на чувства, прежде всего на слух, на эмоции человека. Закон регулирует поведение человека, устанавливает пределы допустимых действий. Музыка – эмоциональна, иррациональна, подвижна. Закон – рационален, статичен, конкретен.

Однако, более внимательный анализ сущности этих, казалось бы, таких непохожих феноменов выявляет наличие взаимосвязей между ними.

Рождение и развитие Музыка и Закона своими корнями уходит в далекое прошлое. Когда именно и где именно впервые возник феномен Музыка и феномен Закона – нам не известно. Однако с бесспорностью можно утверждать, что в отсутствие этих феноменов не существовало и не суще-

ствуется ни одной цивилизации на планете Земля. Следовательно, и Музыка, и Закон имеют свою неоспоримую ценность для человека, необходимы для его существования и развития.

И Музыка, и Закон позволяют человеку осознавать и принимать окружающий мир, а также себя и других людей в этом мире.

Как это ни странно, но и в сфере Музыки, и в сфере Закона используются одни и те же ключевые понятия: свобода, мера, гармония, справедливость. Ещё в Древней Греции широко использовался принцип «мера во всем», который определял содержание прекрасного как понятия гармонии. Этим же принципом руководствовались и при определении содержания справедливого во многих нормах древнего права. Например, Пифагор составлял для города Кротон (ок. 532 г. до н.э.) законы, в которых устанавливал пределы царской власти, предписывал определенные нормы поведения, регламентировал порядок пользования собственностью и имущественными правами, устанавливал соразмерность преступлений и наказаний [8; 23].

Принцип меры остается актуальным также и для современного законодательства, и для современной музыки. В законодательстве мера определяет границы прав и свобод, а в музыке - границы совершенства музыкального произведения.

Актуальным является для законодательства и понятие «свободы». Применительно к сфере Закона понятие «свобода», как правило, рассматривается как критерий достижения совершенства и гармонии в регулировании общественных отношений. Применительно же к Музыке под «совершенством» часто понимают степень свободы выражения прекрасного и достижения гармонии.

Другой общей характерной чертой Музыки и Закона является использование образного мышления. Очевидность использования образного мышления при написании, исполнении, восприятии Музыки бесспорна.

Закон, законодательство и законоприменение не принято относить к сфере искусства. Тем не менее, образное мышление находит свое реальное выражение и значение и в сфере Закона. Помимо сугубо формальных предписаний и запретов нормы Закона формируют и определенные образы в сознании человека при их восприятии и применении. Так, при уяснении данного Законом содержания понятия «преступления» перед нами возникают образы преступников: вора, грабителя, убийцы. При уяснении

понятия «наказание» перед нами возникают образы, имеющие непосредственную связь с наказанием: тюрьма, смертная казнь и т. п.

Интересна взаимосвязь между пониманием правопорядка и музыки, наблюдающаяся в мифологии древних греков. Согласно античной мифологии первоначально во всем мире существовал Хаос. Затем Муза астрономии Урапия, привела космос в порядок, и он стал строен, совершенен, подобно гармонично согласованным звукам. Затем подобный порядок был установлен и на Земле, а за порядком среди людей стала следить богиня правопорядка – Фемида (от греческого «фемис» – обычай). Действие одних и тех же законов и на Земле, и в космосе приводило древних греков к мысли о единстве и целостности мира. Поэтому всякое движение тел, полагали они, создает звучание и на земле и в космосе [3; 29].

Ещё больший интерес представляет существовавшие в древних цивилизациях традиции изложения законов в песнях, в стихах, воспроизводимых под музыку.

Например, в Древней Индии существовало великое множество стихов юридического содержания. Такие стихи назывались – смрити (запоминаемое, передаваемое по памяти). Так, Законы Ману состояли из 2685 стихов, Нарада-смрити – из 870 стихов. Стихотворный размер строфы, ритм, музыка усиливали звучание слов и тем самым усиливали воздействие на сознание человека, облегчали процесс запоминания норм Закона, правил поведения[12].

Аналогичная традиция существовала и в Древней Греции. Так, Фалет, живший на острове Крит, был одновременно и поэтом, и законодателем. «Законы свои он облакал в форму песен. Плутарх сообщает, будто бы Фалет своей музыкой помог укрепить законы спартанского царя Ликурга. Слова песен Фалета призывали к послушанию и единомыслию посредством мелодий и ритмов, обладающих умиротворяющим действием»[12].

Элиан в «Пёстрых рассказах» сообщает: «На острове Крите сыновьям свободных граждан полагалось заучивать законы вместе с определенной мелодией, чтобы благодаря музыке легче запоминались слова, и, преступив какой-нибудь запрет, нельзя было отговориться неведением. Кроме этого, им полагалось запоминать гимны богам и, наконец, песни в честь отличившихся доблестью мужей»[14].

М. М. Рассолов отмечает, что в период античности в поэтической форме излагали законы многие известные деятели: Царь Крита Минос, Пифагор, Залевк, Харонд [12].

Таким образом, на ранних стадиях развития цивилизации использование поэзии и музыки являлось обычным и, даже, необходимым элементом законотворческой деятельности. Такая ситуация была связана с характерным для древних цивилизаций пониманием музыки как некоей сакральной священной энергии, использование которой необходимо для выражения божественности и неоспоримости закона.

В наибольшей степени такое понимание музыки было характерно для Древней Греции. Описывая понимание древними греками музыки, Р. А. Куренкова отмечает: «Взгляд греков на музыку был слишком серьезным. От музыки они ожидали духовной пользы в эстетическом, педагогическом, политическом отношении» [7; 18]. Серьезное внимание музыке и ее влиянию на государство и общество уделено в философских системах самых значительных философов античности. «Положение об общественном характере музыки, ее связи с гражданским этосом и катарсическим воздействием определяют главные категории античной философии музыки в системах Платона и Аристотеля» [7; 21].

Понимание общественного характера музыки и ее значения для политической жизни государства находило свое выражение не только в философских системах, но в конкретных законах античных полисов, направленных на прямое регулирование сферы музыки, определяющих порядок исполнения, прослушивания музыки, устанавливающих определенные ограничения для исполнения музыки, регулирующих устройства музыкальных инструментов, предписывающих соблюдение определенных ладо-тональных норм.

Так, Атеней утверждает, что «предки писаными законами и обычаями препятствовали тому, чтобы песни выходили за рамки умеренности» [15]. Плутарх также упоминает о наличии подобного рода законов: «Аргиевляне установили когда-то наказания нарушителям музыкальных законов и наложили штраф на того, кто первым вздумал употреблять более семи струн и удалиться от миксолидийской гаммы» [16; 149].

Специфическое отношение к музыке, признание необходимости участия музыки в законотворческой деятельности позволяет говорить о существовании в период античности своеобразной гармонии между музыкой и законом, предполагающей наличие и у музыки, и у закона единых целей и задач, признаваемых государственно значимыми и общественно необходимыми. Такая гармония между музыкой и законом, по всей видимости, и является одним из существенных факторов, выделяющих цивилизацию

Древней Греции среди всех иных, и заставляющих нас с особым вниманием и трепетом относиться к традициям античности.

Однако, период гармонии между духом музыки и нормой закона длился сравнительно не долго. Усложнение социально-экономических, политических отношений, с одной стороны, и развитие инструментальных форм выражения музыки, с другой стороны, уже на закате периода античности привели к дистанцированию музыки и закона друг от друга. Во многом способствовали этому идеи поздних философов античности, обративших внимание на особенности субъективного восприятия музыкальных произведений, в силу которого одна и та же музыка может совершенно различно воздействовать на разных людей.

Р. А. Куренкова, описывая взгляды поздних античных философов на музыку, отмечает: «Позднее Филодем и Эпикур, развивая субъективно-стоическое понимание ощущения, выделяют в нем алогичные, инстинктивные психологические моменты. Как антитезис по отношению к идеям музыкального этоса звучит положение о том, что музыка содержит лишь этически нейтральное чувственное наслаждение. Филодем считает, что музыка обладает нравственной ценностью не более, чем кулинарное искусство, которое способно лишь побудить вкусовые ощущения... Секст Эмпирик в своих суждениях исповедует не только музыкальный скептицизм, но и открытый нигилизм. Из субъективности музыкального восприятия он делает вывод о том, что музыка вообще не располагает объективным бытием, что в ней каждый слышит лишь самого себя» [7; 22].

Акцент на субъективности музыкального восприятия в последующие эпохи постоянно возрастал, что почти полностью исключило прямое участие музыки в законотворчестве и законоприменении.

Тем не менее, традиция использования музыки для выражения идеи Закона находит свое применение и в наши дни. Очевидным примером тому являются государственные гимны, выражающие суверенность, самостоятельность и исторические особенности каждого государства.

В России Федеральным конституционным законом от 25.12.2000г. №3-ФКЗ «О Государственном гимне Российской Федерации» в качестве мелодии гимна утверждена музыка А. В. Александрова, определены случаи, в которых должен исполняться государственный гимн России, порядок его исполнения, порядок его прослушивания. Этим же законом утверждена официальная нотная запись государственного гимна. Указом Прези-

дента РФ от 30.12.2000г. утверждён текст государственного гимна России, написанный поэтом С. В. Михалковым.

Таким образом, государственный гимн в новейшей истории является законом, реализация которого непосредственно выражается в исполнении определенной музыкальной композиции. Однако, такой пример гармонии между духом музыки и нормой закона в настоящее время является исключением из общей практики современного законотворчества. Сложность и динамика общественных отношений современного государства требуют быстрого и разнонаправленного законодательного регулирования. В связи с этим в современных условиях издание законов в виде музыкальных произведений, как это происходило в период античности, не может быть реализовано.

Кроме того, для мировоззрения современного человека в отличие от мировоззрения древних греков характерен акцент на утилитарности, прагматизме, технологизме. Закон воспринимается человеком нашего времени по большей части не в качестве некой сакральной истины или предписания, а в качестве технологии для решения повседневных проблем. В связи с этим современные государства не заботятся проблемой достижения гармонии между музыкой и законом.

Тем не менее, связь между Музыкой и Законом сохраняется и в настоящее время. Такая связь наиболее явно проявляется в прямом императивном воздействии закона на сферу музыки. Закон нередко используется государством для установления границ допустимого в музыке и допустимости самой музыки.

Традиция законодательного регулирования сферы музыкального искусства существовала в том или ином виде всегда. Как показано выше, такая традиция была обычной и для периода античности. Однако, наиболее характерным законодательное регулирование музыки является для жестких тоталитарных режимов. Например, можно вспомнить существовавшую в СССР практику установления запретов на трансляцию и распространение музыки ряда американских и западно-европейских рок-групп. В то же время, практика установления запретов в отношении исполнения и транслирования определенных музыкальных произведений существует и в таком, казалось бы, демократическом государстве, как Израиль, что касается музыки Рихарда Вагнера. Наличие запретов в отношении музыки этого композитора в Израиле объясняется связью его музыки с идеологией нацизма [13].

Современное законодательное регулирование России также сохранило тенденцию на установление запретов на исполнение и трансляцию определенных музыкальных произведений. С июля 2002 года в России действует Федеральный закон «О противодействии экстремистской деятельности» от 25.07.2002г. №114-ФЗ, которым установлен запрет на распространение, производство и хранение экстремистских материалов.

Законом установлено, что признание определенного материала экстремистским осуществляется судом по месту обнаружения соответствующего материала. Решение суда о признании материала экстремистским является основанием для включения его в Федеральный список экстремистских материалов, который размещен в сети «Интернет» и публикуется в СМИ. За производство, распространение и хранение экстремистских материалов действующим законодательством РФ установлена административная и уголовная ответственность.

По состоянию на октябрь 2016 года в Федеральный список экстремистских материалов включен целый ряд музыкальных произведений, среди которых: музыкальные произведения групп «Циклон Б», «Коловрат», отдельные песни группы «Коррозия Металла», отдельные песни Тимура Муцураева, Александра Харчикова.

Следует заметить, что обоснованность отнесения российскими судами материалов к экстремистским нередко является поводом для дискуссий и споров. Многие специалисты полагают, что термин «экстремистская деятельность» в том виде, в котором он определен в Федеральном законе «О противодействии экстремистской деятельности» №114-ФЗ от 25.07.2002г., является слишком расплывчатым и предполагающим возможность слишком широкого толкования и применения. Обеспокоенность такой неоднозначностью данного закона высказал, в том числе в 2015 году и Комитет по правам человека ООН в своих замечаниях по седьмому периодическому докладу Российской Федерации о соблюдении Международного пакта о гражданских и политических правах.

Помимо практики законодательных запретов в отношении музыки, устанавливаемых в государственных и общественных интересах, необходимо обратить внимание и на наличие в законодательных системах современных стран комплекса норм, обеспечивающих защиту прав и интересов авторов музыкальных произведений. Такой комплекс норм принято называть авторским правом.

В России авторскому праву посвящена часть четвертая Гражданского кодекса РФ. Основные принципы авторского права заключаются в создании механизмов привлечения к ответственности лиц, допустивших исполнение, трансляцию, изменение или искажение музыкальных произведений без согласия на то их авторов. Убытки и компенсация за моральный вред, причиненные автору в результате незаконного использования его музыкального произведения, подлежат взысканию в его пользу с виновного лица по решению суда.

Судебные процессы по защите авторских прав музыкантов периодически возникают в самых разных странах. Громким судебным процессом по защите авторских прав может стать дело по заявленному совсем недавно, в ноябре 2016 года, судебному иску французской музыкальной группы «Srasc» к известному российскому певцу Филиппу Киркорову. Французские музыканты обвиняют Ф. Киркорова в плагиате, в неправомерном заимствовании им в своей песне «Жестокая любовь» оригинального музыкального и тематического материала из композиции, созданной ранее французской группой [1].

Приведенные направления воздействия действующего в настоящее время законодательства на сферу музыки показывают наличие определенной зависимости музыки от закона.

Между тем, было бы ошибкой полагать, что музыка, в свою очередь, не оказывает встречного влияния на закон, на современное законодательство и на законоприменение.

Необходимо учитывать, что музыка является не просто одним из видов искусства, направленным на доставление человеку наслаждения от сочетания звуков. Музыка является еще и специфической уникальной формой бытия, посредством которой происходит осознание и осмысление человеком самого себя и всего окружающего его мира и космоса.

Г. Г. Коломиец отмечает «Музыка есть субстанция и способ ценностного взаимодействия человека с миром» [5; 17]. «В современном мире следует говорить о музыкальном бытии в глобальных масштабах» [6; 147].

Музыка часто, хотя и не явно, скорее, подсознательно, выступает и своеобразным средством оценки явлений окружающего человека мира, а также поступков и действий других людей. Предметом музыкальной оценки может быть и закон. Такая «музыкальная оценка» становится более очевидной в случае сочетания музыки с текстом, что находит свое выражение

в форме песни, описывающей конкретные проблемы, противоречия, не разрешаемые законом.

В отечественной культуре такие музыкальные оценки можно обнаружить в песнях В. Высоцкого, Б. Окуджавы, И. Талькова, в творчестве российских рок-групп: «Гражданская Оборона», «ДДТ», «Телевизор», «Алиса», «Центр», Кино». Музыка и тексты песен названных исполнителей часто имеют явно выраженную социально-политическую направленность, что, в свою очередь, выступает фактором формирования определенного общественного мнения, неофициального (неформального) объединения людей, разделяющих точку зрения, высказанную во взволновавшем их музыкальном произведении. Формирующееся таким образом общественное мнение может стать причиной значительных изменений в политике и в законодательстве государства. Чтобы убедиться в справедливости такого утверждения достаточно вспомнить примеры из недавней истории США и СССР.

Так, одной из причин отказа США от военных действий во Вьетнаме, как известно, стало массовое протестное движение молодежи, основой для консолидации которого выступила рок-музыка и движение хиппи.

Одним из факторов, способствовавших глобальному изменению политико-правовой реальности в нашей стране в начале 1990-х годов (в том числе изменению Конституции, государственного устройства, системы законодательства), стало активное развитие отечественной рок-музыки и консолидация вокруг её эстетики и ценностей значительной части общества, требующей перемен во всех сферах жизни общества.

Приведенная особенность музыки указывает на наличие в ней глубинной метафизической или, как говорил Ф. Ницше, дионисийской энергии. Художественно-символическое осмысление такой метафизическо-дионисийской энергии музыки достаточно убедительно представлено в известном произведении современного отечественного писателя В. О. Пелевина «Нижняя тундра». Писатель приводит историю о злом колдуне Сонхаме, который создал музыку разрушения и распада. Такая музыка исполнялась на перевернутых котлах для варки баранов, по которым колдун бил неким железным идолом. На всем пространстве, где была слышна музыка разрушения и распада, «люди переставали понимать, где верх, а где низ», в сердцах людей поселялись ужас и тоска, что заставляло их оставлять свои дома. В итоге, распространение такой музыки поставило под угрозу существование всей империи [10].

Метафизическая энергия музыки одновременно и очаровывает, и пугает. Движение этой энергии может привести и к высшей степени наслаждения, к катарсису, и к страданию, трагедии, уничтожению.

В связи с этим, представляется очевидной необходимость для современного законодателя проявления внимания к процессам, происходящим внутри современных музыкальных течений, т. к. такие процессы могут дать почву для размышлений о справедливости, гармоничности и совершенстве многих современных законов и практики их применения.

В развитие приведенных мыслей представляется заслуживающей особого интереса высказываемая в настоящее время некоторыми учеными идея о необходимости признания «музыкального» в качестве эстетической категории. На таком подходе, в частности, настаивает Г. Г. Кломиец, Н. С. Пичко [11].

«Музыкальное как эстетическое обусловлено ритмами слышимыми и неслышимыми, судящими и оценивающими. Музыкальное мы воспринимаем в природе и в разных видах искусства, в вибрациях внутренней жизни души и широком культурном пространстве. Оно формирует наш образ жизни. Музыкальное как эстетическое пронизывает наш цивилизационный мир куда более сильно, чем представляется рациональному сознанию, недооценивающему силу эстетического и музыкального» [6; 150]. Исследователи, настаивающие на необходимости утверждения такой эстетической категории, полагают допустимым её распространение не только на сугубо музыкальные произведения, но и на иные виды и результаты человеческой деятельности. В частности, представляется возможным применение категории «музыкальное» к тексту для определения степени его законченности, гармоничности, совершенства, благозвучия.

Закон представляет собой, прежде всего, текст. Соответственно, категория «музыкальности» может быть опосредованно применима и к закону. В таком случае можно говорить о «музыкальности» или «антимузыкальности» закона в зависимости от того, на сколько нормы соответствующего закона являются определенными, выразительными, законченными, самодостаточными, благозвучными, понятными.

В некотором смысле согласие с допустимостью такого подхода к пониманию закона наблюдается и в работе израильского учёного-правоведа А. Барака «Судейское усмотрение»: «Пределом власти судьи служит ясно выраженное намерение законодателя (тексты законов – это те ноты, согласно которым суды исполняют музыку)» [2; 135-136].

Сложившаяся в последние годы практика отечественного законодательства, к сожалению, показывает, что вновь принимаемые законы часто не соответствуют категории «музыкальное», т. к. в их нормах редко присутствует гармоничность, благозвучие, совершенство, законченность. И если тексты наших современных законов – это действительно «ноты, согласно которым суды исполняют музыку», то следует признать, что музыка, исполняемая современными судами, часто является шокирующей, уродливой, безобразной.

С другой стороны, принимая во внимание факт нашего существования в эпоху пост-модерна, для которой характерна эстетизация безобразного, возможно, следует признать, что так называемое «безобразие», присутствующее в современных законах и судебных решениях и есть самая настоящая и самая правдивая музыка нашего времени.

Между тем, мы не ставим в рамках настоящего небольшого исследования своей целью определить степень «музыкальности» современного законодательства и, тем более, не собираемся анализировать и оценивать современные музыкальные течения с точки зрения их соответствия законодательно установленным правилам, ограничениям и запретам. Мы лишь привели некоторое количество позиций, объективно указывающих на наличие существенных взаимосвязей между такими, казалось бы, несопоставимыми феноменами как музыка и закон, а также показали возможность существования гармонии между ними, которая в настоящее время утрачена. Дальнейший же анализ, оценка и выводы представляются личным делом каждого, кто находит для себя в обозначенном соотношении интерес.

Литература:

1. Взгляд. Деловая газета. Группа Spase подала иск к Киркорову по обвинению в плагиате. Электронный ресурс: <http://vz.ru/news/2016/11/1/841275.html>
2. Барак А. Судейское усмотрение. М., 1999г.
3. Герцман Е. В. Музыкальная бозциана. СПб.: «Глаголь». 1995г.
4. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. - СПб., 1995г.
5. Коломиец Г. Г. Ценность музыки: философский аспект. Оренбург: ОГУ. 2006г.
6. Коломиец Г. Г. «Музыкальное» как универсальная эстетическая категория. Вестник ОГУ №7 (156) июль 2013г.

7. Куренкова Р. А. Этюды к феноменологической эстетике музыки. Владимир: Изд-во ВлГУ. 2015г.
8. Лафитский В. И. Поэзия права: страницы правотворчества от древности до наших дней. М. 2003г.
9. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб.: «Азбука». 2000г.
10. Пелевин В. О. Нижняя тундра. Электронный ресурс: http://bookz.ru/authors/viktor-pelevin/nijnaa-t_123/1-nijnaa-t_123.html
11. Пичко Н. С. Философско-эстетические аспекты феномена музыкального в культуре // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2013г. №3 (124).
12. Рассолов М. М. Право и история художественной культуры. Электронный ресурс: <http://distance.rpa-mu.ru/files/books/pihk/umr.html>
13. Электронная еврейская энциклопедия. Вагнер Вильгельм Рихард. Электронный ресурс: <http://www.eleven.co.il/article/10813>
14. Элиан Клавдий. Пестрые рассказы. М. Наука. 1964г.
15. Athenee. Le Banquet des Sophistes (Deipnosophistes) (undated) // L'antiquité Grecque et Latine du Moyen Âge. Электронный ресурс: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.
16. Plutarque. De la musique. Paris. 1900г.

Шевляков А. В.

Владимирский государственный университет

Музыкально-эстетическое развитие личности студента-музыканта в современных реалиях

***Ключевые слова:** музыка, музыкально-эстетическое развитие личности, эстетическое воспитание, музыкальное образование*

Каким образом пробудить у студента эстетическую потребность в стремлении к совершенствованию и развитию музыкального вкуса, заинтересовать его музыкальным искусством, развить потенциал эстетического чувства, применяя музыкально–эстетическое воспитание?

Рассуждая об эволюции музыкально – эстетического вкуса личности, обратимся к мнению В.В. Бычкова. Он определяет это понятие таким

образом: «Художественно-эстетическое воспитание – это целенаправленное развитие эстетического вкуса и творческих способностей и склонностей каждого конкретного человека, начиная с самого раннего возраста. Зачатки эстетического вкуса и интенции к творческой неутилитарной прежде всего деятельности – дар, врождённый практически каждому человеку. Однако у большинства людей они находятся в зачаточном состоянии и требуют активного развития и соответствующей ориентации». [1, с. 126]

Попробуем разобраться, насколько убедительно данное утверждение. Необходимость целенаправленного воспитания подрастающего поколения возникла с образованием государства. Причём разделение общества по классам диктовало его направление: так, в Афинах дети элиты получали достойное гармоничное развитие. Вместе с этим им прививалось презрительное отношение к физическому труду.

При феодализме только в школах, готовивших высшее духовенство, кроме богословия изучались грамматика, диалектика, арифметика, астрономия и музыка.

В наши дни научно-технической революции вопрос всестороннего развития подрастающего поколения стоит не менее остро.

Система эстетического воспитания и образования должна сопровождать человека в течение всей жизни. В детстве воспитанием эстетического чувства занимаются родители и воспитатели детских учреждений с помощью книг, игрушек, мультипликационных фильмов, отвечающих всем требованиям эстетики. Если фундамент этого развития окажется прочным, то в юношеском возрасте подросток сам потянется к эстетическим ценностям, их восприятию и даже созданию.

Большим подспорьем здесь является привлечение детей к системе дополнительного образования, их обучение в музыкальных, художественных школах и школах искусств; при этом эстетическое воспитание перерастает в эстетическое самовоспитание, которое продолжается в течение всей жизни.

В Японии «одной из основных задач системы воспитания является формирование у человека особого, специфического отношения к действительности, при этом, развитию способности ценить и понимать красоту окружающего мира уделяется особое внимание» [2]. Представления японцев о существовании в гармонии с природой имеют особое значение в рамках современных проблем эстетического воспитания как процесса формирования ценностного отношения человека к миру.

Занятия музыкой способствуют развитию навыков пения, слушания, владения чувством ритма. Японских детей учат правильно сидеть и дышать во время пения, понимать основные дирижерские жесты, петь легким, ненапряженным звуком. Особое место занимает обучение хоровому пению, которое формирует навыки ритмического и хорового двухголосия, а также основных певческих навыков. Значительное время на уроках уделяется слушанию музыки.

В общеобразовательных школах дети приобщаются к игре на различных музыкальных инструментах, среди которых: кастаньеты, бубен, металлофон, тарелки, ударные, цитра, бамбуковая флейта, фисгармония, барабан, губная гармоника, гитара и даже фортепиано [2]

Тем не менее, современная цивилизация оказывает мощное воздействие на личность, вынуждая её реализовывать свой творческий потенциал в рыночной деятельности, в достижении успеха любой ценой, в преодолении традиционной культуры, в создании ещё более мощной техники, производящей ещё больше негативных изменений в природе. Нарастает тенденция дегуманизации общества.

В этой ситуации человек делает выбор: двигаться по общеизвестному принципу общества потребления, либо пойти по пути духовного развития. Первое направление общепризнанное, по нему сегодня идут многие. Человек массы живёт в рамках триады инстинктов - самосохранения, материального благополучия, желания оттеснить конкурентов и занять лучшее место под солнцем.

Не допуская мысли о первом пути человека «существующего», а не «живущего», отметим, что первостепенной целью современного эстетического воспитания является создание личности нового социокультурного типа: гуманной, духовной, находящейся в исследовании жизни как процесса, её смысла, выработке индивидуальной жизненной позиции, творческой, стремящейся к преобразующей деятельности, владеющей актуальными технологиями для реализации профессиональных знаний в новой экономической и культурной ситуации.

Безусловно, огромное влияние оказывает на человека среда его обитания: градостроительство, дизайн помещений, посещение музеев, выставок, библиотек, театров и кино. Влияние это может быть как положительным, так и отрицательным, искажающим и притупляющим его эстетический вкус.

Особая роль в эстетическом воспитании отводится условиям, в которых непосредственно осуществляется учебно-трудовая деятельность. Окружающая среда, начиная от интерьера концертного зала и учебных аудиторий, мебели, музыкальных инструментов, должна быть максимально удобной, сценические костюмы однородными и опрятными.

Но в рассуждениях об эстетическом и о его воздействии на личность мы отошли от основной составляющей понятия «Музыкально-эстетическое» в контексте развития сознания студента - музыканта.

Возможности музыкального искусства объясняются его звуковой природой, это – искусство звуков, воспринимаемое слухом. Аристотель говорил: «Мелодия содержит движения, движения эти деятельны; музыка способна оказывать известное воздействие на этическую сторону души, и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи». [3]

Музыка не является только понятийным языком, её языку нужно учиться. Музыкальное образование способствует нравственно-эстетическому формированию личности музыканта, развивает музыкальные способности студента и готовит его к активному участию в музыкальной жизни страны. Решающим фактором успеха для участников, например, оркестра является уровень владения своим инструментом, формирующийся в классе по специальности, ансамблю и квартету. Исходя из этого уровня, определяется роль данного участника в ансамбле, которую он способен сыграть на данный момент.

Таким образом, менее опытные исполнители получают новое эстетическое представление об исполняемом произведении, музицируя совместно с более сильными оркестрантами. Это также способствует творческому росту, самодисциплине, появлению чувства коллективизма и ответственности за общее дело.

В ряду искусств музыка обладает особенно высоким воспитательным потенциалом. Среди её характеристик особо выделяется её коммуникативная функция. В любом творческом коллективе эта функция является одной из важнейших. Взаимодействие всех голосов в оркестре или ансамбле должно происходить, как в хорошо отлаженном механизме.

Другая сторона коммуникативной функции, более глубокая, относится к взаимодействию с публикой. Для музыканта эта задача является первоочередной и самой сложной; решение её прежде всего зависит от

уровня исполнительского мастерства, которое одно лишь даёт возможность вдохновения и творческого порыва.

Воспитательная функция музыки выражает взаимосвязь между музыкальным искусством как продуктом общественного сознания и человеком – субъектом духовного потребления, который воспринимает, оценивает, принимает или отторгает её содержание.

Всеобщее массовое музыкальное образование способствует нравственно-эстетическому формированию личности, развивает музыкальные способности человека и готовит его к активному участию в музыкальной жизни страны. Спецкурс: «История мировой музыкальной культуры» в большей степени берёт на себя эстетизацию образования: - развитие ориентации в мире эстетических ценностей, формирование потребности к творческой деятельности, стремление к креативности, формирование собственных взглядов и убеждений, осмысление ценностей классического наследия. Существенное воздействие оказывают также СМИ, телевидение и видеопродукция.

Современная культура, в том числе музыкальная, активно нацелена на пересмотр классического наследия [4]. В наши дни стали популярны формы, соединяющие фрагменты известных классических произведений с их современной обработкой. Отношение слушателей к этому явлению неоднозначно, но нельзя отрицать факт опосредованного приобщения широких масс к восприятию классической музыки.

Цели музыкально-эстетического воспитания:

- развитие способностей студента;
- способствование нравственно-эстетическому формированию личности;
- подготовка к активному участию в культурной и музыкальной жизни страны,

Задачи музыкально-эстетического воспитания:

- развитие ориентации в мире эстетических ценностей;
- формирование эстетического сознания, стремление к креативности;
- формирование художественных взглядов и убеждений;
- воспитание и развитие эстетического и музыкального вкуса;
- осмысление ценностей классического наследия;
- формирование эстетического поведения;
- включение в творческую деятельность.

Подводя итоги, следует сказать, что эстетическое воспитание является основополагающим элементом эволюции сознания как человека в целом, так и музыканта в частности, той путеводной звездой, призванной раскрыть в современном студенте - музыканте творческий потенциал, расширить горизонты познания мировой культуры. Эстетическое воспитание способствует развитию самосознания, возникновению и формированию социальной позиции, гармонизирует коммуникативную сферу, оптимизирует поведение людей с повышенной чувствительностью, расширяет возможности совместной деятельности.

Литература:

1. Бычков В.В. / Эстетика: учебник. – М. : Кнорус. 2012.
2. Железняк. О.Н. Диссертация «Эстетическое воспитание в Японии» – Автореферат – Москва, 1998.
3. <http://wave.av-ue.ru/?p=214>
4. <http://iop.mgppu.ru/smi/Stati/1.3%20Yakysheva.pdf>

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА В НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ И КИТАЯ

Данилова А. В.

Владимирский государственный университет

«О чужих странах и людях» – образы Китая в западноевропейском и русском музыкальном искусстве

Ключевые слова: диалог музыкальных культур, «музыкальный ориентализм», «музыка о Востоке», стиль «шинуазри»

В настоящей статье мы хотим обратиться к произведениям европейских и русских композиторов с китайской тематикой, которые стали частью общего диалога музыкальных культур Востока и Запада.

Претворение образов Китая в западноевропейском и русском музыкальном искусстве развивалось от условно декоративного стиля «шинуазри», от традиций ориентализма, заложенных композиторами-классиками, обогащённых новаторскими тенденциями в музыке рубежа XIX – XX веков, к формированию новых подходов в решении данной проблемы композиторами XX - начала XXI веков и преодолению дистанции между двумя музыкальными мирами.

Изменения характера взаимодействий музыкальных культур Запада и Востока в отразились в музыковедческой терминологии – от асафьевских терминов «музыкальный ориентализм» и «музыка о Востоке», от понятия «экзотизм» (более характерного для анализа контактов западноевропейской музыки с иными культурами) к терминам «диалог культур», «диалог культур Восток - Запад», «культурная диффузия», в последнее время активно используемым в отечественном искусствознании, включая и музыкознание.

Начиная с эпохи Великих географических открытий и путешествий Марко Поло в Китай в XVII веке, воздействие далёкой культуры имело заметное влияние на духовную жизнь Европы. Восток был темой размышлений учёных, писателей, философов. Как считают исследователи, именно культурная элита Европы создала утопическую картину идеального Китая,

умозрительно противопоставленного Западу как миру утраченной мудрости. Художественно прекрасный Восток был потенциальной возможностью обогащения палитры художников, взывал к фантазии, к интуиции, открывал окно в иной мир, привлекавший не только роскошью, но и мудростью.

Примечательно, что при достаточной осведомленности европейской науки XVIII века о политической, религиозной и художественной жизни восточных стран, европейские художники, писатели, композиторы ни в какой мере не стремились к подлинности изображаемых экзотических предметов и образов. Это отразилось в стиле шинуазри, который сохранял свою популярность со второй половины XVII до конца XVIII века, возникнув на волне захлестнувшего Европу подражания китайскому искусству. «Восток» был представлен в сознании Запада как некий Ориентальный миф, а не как истинный, историко-этнографический феномен. Исследователь Герштейн Э. Г. в работе о французском музыкальном экзотизме определяет Ориентальный миф как «особый художественный феномен, рождённый одной культурой в результате её взаимодействия с другой далёкой (или воспринимаемой как далёкая), и представляющий собой образ, возникающий в сознании художника, в его индивидуально-неповторимом видении и воплощаемый в соответствии с ним» [1, 6]. Рассматривая проблему «Запад-Восток» с точки зрения ориентального мифа, необходимо учитывать условность последнего.

Такой условно-декоративный Восток предстаёт перед нами в произведениях с ориентальной тематикой XVIII - первой половины XIX века. Почти все они являют собой примеры «игры в экзотику», условность которой понимали как композитор, так и слушатели. Восток воплощается в двух ипостасях - псевдоварварской жестокости или феерической роскоши и неги, оттенок комического может быть присущ им обеим. В музыкальных произведениях, которые содержат в качестве экзотического элемента китайские образы или мотивы (Лесаж де Рише комическая опера «Китайская принцесса» (1729, прототип пьесы Карло Гоцци), музыка К.М. Вебера к пьесе Ф. Шиллера «Турандот, принцесса Китая», Маленькая китайская полька Джоаккино Россини (1792–1868), оперы «Китайский идол» (1766) Джованни Паизиелло (1741–1816), «Бронзовый конь» (1835) Даниэля Обера), ориентальный элемент присутствует только в виде сценического фона или программного названия, подобно другим попыткам отобразить образы экзотического Востока («Похищение из Серая» В.А. Моцарта, образы

янычаров в комической опере Андре Гретри «Двое скупых», опера-балет «Галантная Индия» Ж.Ф. Рамо). В самой музыке нет и следов Востока – ни подлинного, ни экзотического. О «намёках на «Янычарский оркестр» можно говорить разве что только по отношению к Турецкому рондо Моцарта.

В XIX веке происходит постепенная локализация «географии» экзотики, переключение внимания в сторону этнографии. В творчестве музыкантов и художников-ориенталистов вырабатываются нормы и методы ориентализма. К ним относятся сюжеты, заимствованные из литературы Востока, использование музыкальных цитат, увлечение декоративностью и орнаментальностью.

Глубокий интерес к этнографически подлинному искусству Востока в силу исторических и географических причин прежде всего проявился в русской классической музыке – интерес, отличающийся от создания образцов условной экзотики в классической и романтической музыке Запада. Однако Дальний Восток, Китай долгие десятилетия оставался *terra incognita* для русского музыкального ориентализма с его чрезвычайно разветвленной традицией, охватывавшей и Среднюю Азию, и Кавказ, и Персию, и многие другие ареалы. В качестве примеров можно назвать лишь «Китайский танец Чай» из балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского и раннюю оперу Ц.А. Кюи «Сын мандарина» (1859 г.). Но «китайские» черты в хореографической миниатюре Чайковского проявляются более в костюмах и стилизованной пластике, нежели в музыке. А фантастический, фарфоровый мир, изображённый в одноактной комической опере Ц.А. Кюи, имеет мало общего с реальным Китаем, музыка по своему колориту сродни «Бронзовому коню» Даниэля Обера или опереттам Ж. Оффенбаха.

Дальневосточный регион — Китай, Япония, Индия, становится зоной особого притяжения в конце XIX – начале XX века и интерес к искусству этих стран не затухает вплоть до Второй мировой войны. Этот период связан, прежде всего, с изменением отношения к экзотике, переосмыслением её эстетики. В круг внимания музыкантов попадают иные страны и иные аспекты экзотики – мистика, эзотерика, что в свою очередь влечёт к заимствованиям более глубокого плана в области формообразования, методов развития материала.

В. Д. Конен в своей статье «Значение внеевропейских культур для музыки XX века» делает важный вывод о том, что на рубеже XIX и XX столетий «выражаясь фигурально, рухнула «китайская стена», отделяющая

культуру европейских и внеевропейских народов. «Европоцентристский» подход к искусству оказался несостоятельным и несовременным» [3, 45].

Композиторы начала XX века по-разному интерпретируют ориентальную тему, в разных музыкальных жанрах, испытывая большой интерес к музыкально-этнографическому богатству Востока (К. Дебюсси), желание обрести опору в философско-мистическом фундаменте восточного мировоззрения, не интересуясь достоверными «приметами Востока» в чисто музыкальном смысле (А.Н. Скрябин), или находя новые творческие импульсы в обращении к открывшемуся им богатству восточной поэзии, оставаясь при этом в рамках европейского мышления (Г. Малер, А. Веберн).

В целом происходит процесс «деевропеизации» западной музыки, особую роль в котором сыграли К. Дебюсси, А. Н. Скрябин, М. Равель, О. Мессиан, К. Орф.

Дань китайской тематике в 1900-1920-е годы отдают такие крупнейшие мастера, как К. Дебюсси и М. Равель, Г. Малер и А. Веберн, Ф. Бузони (в 1917 году в Цюрихе состоялась премьера его оперы «Турандот», близкой по жанру к романтической комедии) и Б. Барток, Дж. Пуччини и И. Стравинский.

Наиболее плодотворно диалог Восток-Запад в первые десятилетия XX века отразился в музыкально-театральном искусстве. Здесь следует особо выделить такие произведения с китайскими сюжетами как оперы «Турандот» Дж. Пуччини, «Соловей» И. Ф. Стравинского и балет «Чудесный мандарин» Б. Бартока.

Опера Д. Пуччини «Турандот» (1924) стала своеобразным итогом развития диалога Восток - Запад и отражения китайских образов в европейском музыкальном театре первой четверти XX века. В этом произведении была осознана паритетность двух культур, что нашло своё выражение и в определенных средствах выразительности (расширенная тональность, элементы модальной гармонии, внимание к колористической трактовке гармонии). Созданная на волне моды на восточную экзотику, свойственной европейской культуре рубежа XIX-XX веков, сегодня, почти сто лет спустя, как пишут китайские исследователи, «Турандот» играет аналогичную роль для Китая, став воплощением «моды на европейское», а вместе с ней - и устремлений к освоению западной культурной традиции. Эта опера принадлежит к числу наиболее любимых в Китае европейских произведений.

Специфичная концепция диалога Восток - Запад представлена в балете Б. Бартока «Чудесный мандарин» (1919, ор. 19). Это - наиболее модернистское, современное по духу произведение, написанное на восточную тему в первой четверти XX века, в период наиболее дерзких экспериментов в творчестве Бартока. «Чудесный мандарин» - своего рода притча о современном композитору западном мире, в символической форме раскрывающая проблемы европейской цивилизации и культуры. Специфика балета состоит в переплетении экспрессионизма и неомифологизма, на пересечении которых рождается и неповторимый облик произведения, и его уникальная концепция диалога Восток - Запад.

Особое место в ряду произведений с дальневосточной тематикой принадлежит опере «Соловей», созданной Игорем Стравинским в 1914 году на основе сюжета датской вариации на тему *chinoiserie* - одноимённой сказки Г.Х. Андерсена. Замысел этой ориентальной оперы зародился на почве русского модерна по соседству с китайской тематикой поэтических миниатюр Н. Гумилева и живописных произведений Н. Гончаровой, с изысканными иллюстрациями Г. И. Нарбута к изданию андерсеновского «Соловья» 1912 года. Ориентальные образы в «Соловье» имеют собирательный характер. Стилевой колорит произведения обусловили многие творческие импульсы: от экзотики садово-парковых ансамблей и дворцов Петербурга, и в первую очередь знаменитого Китайского дворца в Ораниенбауме (городе, в котором родился Стравинский), и «взятых на вооружение» восточных страниц произведений учителя Н.А. Римского-Корсакова, до знакомства с явлениями внеевропейской культуры и творческим претворением их французскими музыкантами (равелевская «Дурнушка, императрица пагод», «Пагоды» из цикла «Эстампы» К. Дебюсси, а также «Воинственная пляска» пиратов из «Дафниса и Хлои» М. Равеля). Стилистика *chinoiserie* в «Соловье» проявилась в двух важнейших параметрах композиции: темброво-фоническом (звонно-ударное начало) и ладовом (пентатоника). Ударные эффекты вместе с ангемитонными мелодическими построениями достигают кульминации в Китайском марше - самом масштабном и красочном инструментальном фрагменте оперы. Пентатоника в мажорном и минорном наклонениях пронизывает практически все разделы Марша. Именно Китайский марш обозначает апогей стилистики *chinoiserie* в опере. В этом кульминационном эпизоде спектакля 1914 года критики увидели «гипертрофированный, азиатски непомерный Китай».

В музыкальной ткани этих произведений Пуччини, Бартока и Стравинского выделяются несколько подходов к восточной мелодике: 1) цитирование подлинных китайских мелодий, источником которого становятся немногочисленные сборники китайской и японской музыки, изданные в начале XX века в европейской нотации; 2) использование дальневосточных ладов и их интонационных особенностей для создания собственных мелодий; 3) обращение к ладовым закономерностям архаических пластов европейского фольклора. В характеристике восточной сферы оркестровыми средствами в данных произведениях намечаются следующие тенденции: 1) использование аутентичных инструментов (китайский гонг в «Турандот») 2) «стилизация» восточного инструментария средствами европейского симфонического оркестра; 3) создание эффекта «восточного» средствами собственного оркестрового стиля композиторов.

Произведения, написанные в первую четверть XX века К. Дебюсси, Дж. Пуччини, М. Равелем, Б. Бартоком, впоследствии стали своего рода образцами в раскрытии диалога Восток - Запад, произведениями, на которые в дальнейшем ориентировались многие европейские композиторы, обращаясь к восточной теме.

Интерес к дальневосточной теме в музыкальном театре Европы после 1925 года возникает лишь эпизодически. Так, к китайской теме обращается австрийский композитор Г. фон Эйнем в балете «Принцесса Турандот» ор. 1 (1943), советский композитор Р.М. Глиэр в балете «Красный мак» (1927 г.), при работе над которым он изучал китайские народные песни, построив на их интонациях одну из лейт-тем главной героини и эпизоды, демонстрирующие быт Китая. Однако драматургия балета Глиэра опиралась на традиции Л. Минкуса и Ц. Пуни, была построена по дивертисментному принципу, не отличалась симфоническим развитием. Поэтому, вместе с рядом других произведений, таких как «Китайская сюита для оркестра» ор. 60 (1928) С. Н. Василенко или Третья «Китайская» симфония Александра Черепнина ор. 83 (1952), с их хрестоматийной пентатоникой эта музыка выглядит некоторым анахронизмом после ярких экспериментов в сфере «музыкальной ориенталистики» начала века.

К середине столетия, на очередном витке спирали, в музыкальном искусстве вновь проявился интерес к культуре, религии и философии Востока. Для многих композиторов стали очевидными недостаточность традиционных художественных концепций, исчерпание возможностей тональной и серийной гармонии, традиционных композиционных средств,

жанров и форм западной музыки, поэтому авангардисты заимствовали художественные принципы неевропейских культур стран Азии, Африки, Латинской Америки и Дальнего Востока.

Многосторонне интерпретирует тему Востока творчество О. Мессиа-ана. В медитативной музыке под названием «Stimmung» К. Штокхаузен обращается к древневосточным заклинательным текстам и символам. Индийский буддизм и идеи Дзэн повлияли на эстетику и музыкальный язык Джона Кейджа, одного из самых радикальных новаторов XX века. В его «Музыке перемен» для фортепиано по древнекитайской «Книге перемен» («Ицзин», 1951) и других произведениях под влиянием китайской философии возникают такие особенности, как созерцательно-медитативное начало; погружение в звучание как таковое, просто звук с одной стороны, в молчание и тишину — с другой; огромное значение тембра (сонорная гармония, введение шумов и электронных звучаний, изобретение новых инструментов); отсутствие направленности в движении музыкальной формы.

Одной из главных черт современной музыки считает органичный синтез культур Запада и Востока в философии и художественном языке София Губайдулина. В плане философских идей это проявилось в её музыке как синтез дуализма Запада и монизма Востока. В плане художественного языка - как синтез западной и восточной звуковысотных систем (западной музыкальной темперации и точечного звука с восточной нетемперированностью и зонным звуком), соединение западных музыкальных жанров и инструментов с восточными, элементов западного авангарда с восточными традициями. Например, в пьесе «Юбилеция» для ударных инструментов название относится к католической литургии, а исполнительский состав обогащается традиционными китайскими барабанами (гангу, тагу, яогу, баньгу).

Сравнивая нынешнее время с предыдущими эпохами, можно отметить, что современная музыка и музыкальная наука трактуют проблему Восток - Запад уже на уровне *мировой музыкальной культуры* — как явления, пронизанного глобальными тенденциями, *общими* для всех континентов. «Национальность» композитора теперь определяется *не этнически*, не по тому, где он живет, а по его принадлежности к той или иной *национальной традиции*. Так, интересные примеры являют собой творчество российского композитора с китайскими этническими корнями Цзо Чжень-Гуаня, работающего сегодня на почве двух культур – российской и китайской или

пронизанная духом Китая музыка бельгийского композитора и пианиста Петера Ритцена, автора «Китайского реквиема» (1990–1994).

XX век разрушил многовековую изоляцию европейского и внеевропейского в музыке. Теперь понятие «мировая музыка» не отождествляется всецело с искусством Европы.

Диалог культур Запада и Востока прошел к XXI веку большой путь. Он начинался как интерес Запада (считавшего себя «высокоцивилизованным») к «отсталым» восточным культурам, бывшим для него всего лишь экзотикой, и пришёл к отказу от мировоззренческих установок «европоцентризма» и осознанию самобытности и самоценности каждой культуры.

Литература:

1. Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: Дис... канд. иск. М., 1995. 147 с.

2. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989. – 302 с. – ISBN 5-7140-0117-6.

3. Конен В. Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1973. С. 32–82.

4. Некрасова Г.А. Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций) // Научный вестник Московской консерватории, 2012, № 4.

Базарнова Н. С.

Научный руководитель – проф. Такташова Л. Е.
Владимирский государственный университет

Портреты членов семьи графов Зубовых из собрания Владими́ро-Суздальского музея-заповедника

Ключевые слова: Владимиро-Суздальский музей-заповедник, портрет, Н. А. Зубова, О. Н. Зубова И. Лампи Старший, А.Ф. Ризенер

В музее Владимира хранятся портреты членов семьи графов Зубовых. Они поступили в фонды музея одновременно в июне 1920 года из имения Фетинино Владимирской губернии.

Мы рассмотрим женские портреты Зубовых, наиболее интересные, с нашей точки зрения, по живописи и содержанию.

Наталья Александровна Зубова была дочерью А.В. Суворова. Слава отца делала Н.А. Суворову желанной невестой многих родовитых семей. Но она была фрейлиной Екатерины II и без её согласия выйти замуж не могла. Екатерина II выбрала ей жениха - брата своего фаворита П.Н. Зубова. В феврале состоялось торжественное обручение, в апреле 1795 года – свадьба [3].

Сохранились два портрета Н.А. Зубовой. Первый помещён в каталоге Русского музея в разделе работ Иоганна Лампи Старшего и датирован 1795 годом.

Иоганн Лампи Старший (1751-1830) учился у многих известных мастеров Австрии и Германии, в Италии у виртуозного живописца Дж. Б. Тьеполо.

Лампи выполнял заказы церкви, расписывал дворцы знати, писал картины на мифологические сюжеты, но более всего прославился как блистательный портретист [7].

Второй портрет хранится во Владимиро-Суздальском музее-заповеднике (далее – ГВСМЗ). В каталоге ГВСМЗ он значится как работа неизвестного художника конца XVIII – начала XIX века. Оба портрета выполнены в технике лессировочной живописи, лёгкими прозрачными мазками, изысканны по цвету. В палитре преобладают цвета, характерные для живописи русского сентиментализма, мягкие и спокойные по тону, они соответствуют облику самой модели - юной, мечтательной девушки-невесты.

Ольга Николаевна Зубова (1803-1882) – младшая дочь графов Зубовых, внучка Александра Васильевича Суворова. С 1824 года она была женой действительного статского советника, камергера, предводителя уездного дворянства А.С. Талызина (1795-1868) [3]. Портрет О. Н. Зубовой, выполненный неизвестным художником, представляет поясное изображение молодой девушки. Её фигура развёрнута в трех четвертном развороте. Причёска, одежда модели соответствуют моде начала XIX века. Тёмные волосы, уложены в косы на затылке с небольшими буклями на висках. Одета О. Н. Зубова в белое декольтированное платье, с тонким поясом по линии талии, платье украшено тонким кружевом.

Руки прикрыты темно красной шалью с орнаментальной каймой. Взгляд девушки прямой, несколько тревожный. На заднем плане художник изобразил тёмное небо, на низкой линии горизонта едва заметный горный

пейзаж. Колорит построен на контрасте светлой фигуры и тёмного фона. Цвета палитры: белый, красный, оттенки охры, серого и розового.

Любовь Николаевна Зубова (1802-1894) также являлась дочерью графов Зубовых и внучкой А.В. Суворова. Её муж И.С. Леонтьев (1781-1824) имел чин генерал-майора [3]. Её портрет по композиции очень близок к портрету сестры. Небольшая разница присутствует в колористическом решении - на плечи Л. Н. Зубовой наброшена синяя шаль, а небо кажется ещё более тревожным из-за красно-коричневых всполохов. Несколько иная характеристика модели, более строгая, даже суровая, возможно, соответствовала характеру генеральской жены.

В музейной документации оба портрета значатся как работы французского художника А.Ф. Ризенера. Анри-Франсуа Ризенер (1767 – 1828) – французский живописец немецкого происхождения, произведения которого в России изучены недостаточно. Мастер парадного светского портрета, характерный представитель классицизма и раннего романтизма, он работал в России в 1810 - 1820 годы XIX века [2].

Портреты, безусловно, относятся к интересным работам в собрании Владимиро-Суздальского музея-заповедника и ещё ждут подробного исследования. Они дают яркую характеристику художественного вкуса русского дворянства и представление об основных направлениях живописи XVIII - начала XIX века - сентиментализме и романтизме. Портреты имеют художественную и историческую ценность и достойны внимательного изучения.

Литература:

1. Балакина Н.М., Богдан В.И., Бородин Т.П. - Автопортрет и портрет художника XVIII - XXI вв. // М.-Лики России. 2009.
2. Государственный Русский музей. Живопись XVIII- начало XX века. Каталог. // Ленинград. Аврора- Искусство, 1980.
3. Голенко Б.В. Семья и потомки Суворова. Биографии Ближайших родственников и потомков полководца.// ГМММ А.В. Санкт- Петербург. Санкт-Петербургский Фонд культуры. Санкт- Петербург. 2002.
4. Калмыкова В., Тёмкин В. - Немецко-австрийская живопись XVIII - XIX века. // М., Белый город, 2014.
5. Л. Маркина. Красоту Боровиковский спас // Наше наследие - 2007. № 81.

6. Меркулова Т.Н.- Живописные и миниатюрные портреты XVIII - начала XX века в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Каталог // Владимир, ГВСМЗ, 2015.

7. Половцов .А. А.. Лампи Иоганн Баптист (отец) . // Русский биографический словарь: в 25 томах.- СПб.- М., 1896—1918. // Т. 10. — С. 506—507.

8. Сомов А.И. Лампи. - «Энциклопедический словарь» Брокгауза и Ефрона (в 86 т. 82 т. и 4 доп.) // СПб., 1890-1907

9. Fournier - Sarloveze (J.R.). Lampi. // Paris, 1900.

Гурьянов Е. С.

Научный руководитель – к.ф.н, доц. Данилова А. В.
Владимирский государственный университет

60 лет на страже Владимирской земли

***Ключевые слова:** военно-музыкальная культура, военный духовой оркестр военно-музыкальная деятельность*

Изучение военной музыкальной культуры является одной из актуальных проблем современного гуманитарного знания. История военной музыки, являясь составной частью отечественной музыкальной культуры, вызывает большой интерес в современном обществе. Военная музыкальная культура напрямую связана с профессиональным военно-музыкальным образованием. А это в свою очередь важнейший элемент специализированного уровня развития военно-музыкальной культуры государства.

Военная музыка России организационно оформилась на Московской земле в 1547 г. и с тех пор всегда была и остается камертоном души российского военнослужащего.

Созданная в армии и для армии военная музыка России стала уникальным явлением в музыкальной культуре страны.

В произведениях, написанных для военных духовых оркестров, нашли яркое отражение героическая история нашего народа и высокие достижения в области художественной культуры.

В пропаганде историко-культурного наследия военной музыки России важную роль играет культурно-просветительская деятельность военных оркестров, в репертуаре которых почетное место занимают произведе-

дения отечественных композиторов, в которых воспеваются высокое чувство любви к Родине, прославляются немеркнущие подвиги героев, отдавших жизнь за победу над врагом, за торжество прогрессивных идей.

О возросшем в последнее время интересе к духовой музыке свидетельствует множество примеров участия больших и малых духовых оркестров в культурно-досуговых, просветительских мероприятиях: фестивалях, конкурсах, праздниках духовой музыки, концертных выступлениях и масштабных зрелищно-тематических программах.

Приобщение военных музыкантов к традициям военно-музыкальной культуры связано с изучением истории становления военно-музыкальной отечественной культуры.

Основные виды и формы военно-музыкальной деятельности имеют общие и особенные черты в мирных и в боевых условиях существования общества.

Военно-музыкальная культура России, как универсальное и многогранное явление, воздействует на массовое сознание общества. Формирование и развитие военно-музыкальной культуры было обусловлено следующими причинами: - изменениями во внешней и внутренней политике государства, выразившимися в военных реформах; - развитием отечественной музыкальной культуры, как материальной, так и духовной; - деятельностью правительства и видных военачальников; - активной общественно-музыкальной деятельностью передовых русских музыкантов;

- развитием полиграфической промышленности и нотного издательства; - функционированием самих вооруженных сил.

Военно-музыкальная культура выполняла в обществе ряд функций, благодаря которым реализовывались ее действенный характер и относительная самостоятельность. К числу таких функций относятся:

- ритуально-организационная - использование музыки в различных видах профессиональной служебно-строевой деятельности (сопровождение воинских ритуалов, церемоний и т.д.);

- организационно-мобилизующая - использование музыкальных средств для подачи сигналов управления войсками и повышения боевого духа военнослужащих в период военных действий;

- парадно-демонстративная - музыкальное сопровождение повседневной деятельности войск в мирное время (во время походов, в военных лагерях и т.д.);

- национально-патриотическая - формирование духовного мира военнослужащих, воспитание их в духе преданности Отечеству, пропаганда существующего строя;

- образовательно-просветительская - привитие знаний культурологического, искусствоведческого и исторического характера;

- концертно-театральная - организация отдыха и досуга.

Некоторые функции (национально-патриотическая, образовательно-просветительская, концертно-театральная) были характерны для всей музыкальной культуры, а некоторые (ритуально-организационная, организационно-мобилизующая, парадно-демонстративная) имели сугубо военно-профессиональный характер. Это наглядно подтверждает, что военно-музыкальная культура есть органическая часть музыкальной культуры общества и в то же время обладает относительной самостоятельностью.

Существенными свойствами военно-музыкальной культуры являются: массовость, преемственность, способность сильного эмоционального воздействия.

26 октября 2016 года военная войсковая часть 6523 г. Владимира отметила юбилей - 60 лет. Вместе со всеми военнослужащими эту юбилейную дату отмечал и военный оркестр. В мае 1963 года в отряде был введен оркестр численностью 18 человек: 1 офицер и 17 сверхсрочников. Первым военным дирижером оркестра стал майор Алексеев Иван Сергеевич. Под его управлением оркестр принимал участие в съемках знаменитого фильма «Женитьба Бальзамина» в г. Суздале.

В 1968 года военным дирижером назначен капитан Филиппов Николай Васильевич. С 2014года и по настоящее время руководит оркестром старший лейтенант Бакшеев Алексей Сергеевич. Численность оркестра за это время варьировала от 15 до 18 человек.

Оркестр войсковой части неоднократно принимал участие в общественно-политической жизни губернии, таких как встреча делегации из Венесуэлы, Великобритании, открытие памятного камня владимирским воинам в честь 625-летия Куликовской битвы (Тульская обл., Куликово поле), праздничный концерт и встреча делегации из Белоруссии.

Что такое военный оркестр в современной армии? В частях существует ежедневный утренний ритуал: подъем государственного флага под звуки гимна. Выглядит это очень державно. Оркестр в данном случае не

только сопровождение, но еще и символ страны, символ армии – сильной, сплоченной. Безусловно, без участия музыкантов не обходятся и другие ритуалы – парады, построения с выносом боевого знамени. Еще важны выступления перед военнослужащими и их семьями. Ежегодно проводится праздник – День присяги.

Общеполковой развод, развод караулов, музыкальное оформление строевого смотра, ритуал отдания воинских почестей при погребении. В любое время года, в любую погоду музыканты оркестра играют утренний сбор солдатам, участвуют в церемонии присяги солдат.

Ежегодно оркестр обеспечивает музыкальное оформление парада 9 Мая и ритуала возложения венков к Монументу с Вечным огнем в честь владимирцев, погибших в годы гражданской и Великой Отечественной войн (23 февраля, 22 июня).

Быть музыкантом – колоссальный труд. Духовик, как спортсмен, должен заниматься каждый день. Все его мастерство держится на мышцах губного аппарата, если что-то случится с зубами или губами – все, конец карьеры. Армейские оркестры – хранители традиций духовой музыки. К тому же, военно-музыкальный ансамбль во многом отличается от обычного. К примеру, только военные оркестранты играют на ходу, к тому же способны работать при температуре до 15 градусов мороза.

Оркестр не только способен обеспечить музыкальное оформление воинских ритуалов, но и концертная деятельность его очень разнообразна: ежемесячно проводятся концерты для личного состава части, посвященные дню защитников Отечества, 8 Марта, дню воинской части, к Новому году.

С помощью плац-концерта оркестр помогает красочно оформить праздничные мероприятия в городе Владимире. Оркестр неоднократно принимал участие в смотрах штатных военных оркестров г. Москва. 2001,2002годы - лауреат 11 степени; 2003,2005. 2007, 2009, 2010, 2011годы- лауреат 1 степени; 21.09.2015год - 1 тур конкурса Внутренних войск МВД России. В международном конкурсе « Звездный дождь»- « Golden stars rain» 5 февраля 2016 года стал лауреатом 1 степени.

Это заслуженная награда за труд и профессионализм. Я горжусь своим вкладом в успешную деятельность нашего Владимирского военного оркестра.

Закрайнова А. А.

Научный руководитель – проф. Такташова Л. Е.

Владимирский государственный университет

«Поэтический» пейзаж в творчестве Ефима Ефимовича Волкова

Ключевые слова: русское искусство, пейзажная живопись, Е. Е. Волков

Каждый человек с малых лет одарён чувством прекрасного, но оно, как и любое другое, испытывает нужду в постоянном развитии, чтобы люди могли ценить красоту, созданную другими, и, вдохновлённые, этими произведениями, создавать что-то новое, способное выразить их собственный взгляд на мир. Нас окружают вещи, созданные не нами, не человеком, их жизнь и строение отличны от нашего: это деревья, цветы, травы - мир природы нас окружающий. Веками он пробуждал в нас любопытство и благоговение, был объектом восхищения. Человеку всегда было свойственно всматриваться в окружающий его мир. Произведения искусства, в частности живописные произведения, позволяют увидеть мир глазами людей, как настоящего, так и минувших времён. Пейзажная живопись отражает этапы нашего понимания природы. Её возникновение и развитие - это одна из попыток человеческого духа достичь гармонии с окружающим миром.

Пейзаж - традиционный жанр станковой живописи и графики; жанр изобразительного искусства, предметом которого является изображение природы, вида местности, ландшафта. Сегодня понятие «пейзаж» прилагается ко всякому виду местности, изображённому художником. Но представления о пейзаже, как особом живописном жанре, появилось всего несколько столетий тому назад, а непосредственно русский пейзаж, как отдельная изучаемая область искусства, сформировался лишь к концу XVIII века.

Становление пейзажной живописи как жанра изобразительного искусства отражает интерес художников к природе и способам её изображения. Возникнув не так давно, пейзаж прочно занял место одного из ведущих жанров живописи. Его язык, подобно поэзии, стал способом проявления высоких чувств человека, художника, областью искусства, в которой выражаются глубокие и серьёзные истины о жизни и судьбах человечества.

Взаимоотношения человека с окружающей его природой издревле были в сфере внимания художника и по-разному интерпретировались в различные эпохи в разных видах и жанрах искусства. Проблема художественного воплощения связи человека и окружающего его мира не потеряла актуальности и в наши дни.

Ефим Ефимович Волков (1844-1920) – русский художник-пейзажист и рисовальщик. При жизни Волков имел огромную популярность. На его счету бесконечное количество этюдов, множество рисунков и более пяти-сот пейзажей. Современники называли Ефима Волкова «поэтом русской осени и русских туманов». Это звание ему присвоили не случайно. Художник, изображая природу, не только стремился точно воспроизвести выбранный пейзажный мотив, но и выражал своё отношение к природе, одухотворял её, создавал художественный образ, обладающий эмоциональной выразительностью и идейной содержательностью. «Задумчивые» пейзажи Волкова любили и коллекционировали современники. Ценителями его картин были достаточно знатные люди. К сожалению, после революционных событий в начале XX века многие картины из частных коллекций попали в запасники музеев по всей огромной стране, где долгие годы просто пылились, а имя Ефима Волкова, как и имена многих других художников того времени, оказалось забытым.

Творчество Волкова протекало в одну из сложных эпох - эпоху, отмеченную в истории переломными явлениями в жизни и искусстве. Конец XIX столетия – это время подведения итогов закончившегося большого этапа в развитии русского искусства и начала нового, не менее значительного периода русской культуры. Это время поисков и экспериментов в области живописи, время сосуществования и борьбы разных стилей и направлений в искусстве. В жанре пейзажа такое качественное своеобразие выразилось в глубоком психологизме изображения природы, в передаче средствами живописи философских размышлений о связи человека с природой. Искусство пейзажа становится более чем когда-либо прежде зеркалом человеческой души, способом выражения человеческих переживаний.

Волков Е.Е. для своих будущих работ выбирал неброские, скромные уголки природы России и в них старался подчеркнуть присущие им поэзию и очарование. Он писал только то, что глубоко волновало его чувства, захватывало внимание, вызывало трепет. Ефима Волкова всегда манила природа тихих деревенок. Он изображал ту среду, где человек и природа

находятся в гармонии, или же, напротив, природа выступает в доминантной роли. В сельском пейзаже художника привлекала умиротворённость, своеобразная поэзия сельского быта, гармония с природой. Он тонко чувствовал поэзию серебристо-жемчужных туманов, лирику весеннего состояния природы, осеннюю грусть увядания и умел задушевно и убедительно передать всё это в своих картинах.

Одними из главных выразительных средств для передачи чувств и содержания картины являются цвет, детализированность определённых участков и контраст; также важнейшей задачей считается раскрытие красоты описываемой местности, донесение её исторического и культурного значения до зрителя. Именно этими средствами и пользуется художник, чтобы как можно чувственнее передать общую атмосферу картины, чтобы зритель проникся её содержанием, чтобы увидел продолжение пейзажа извне.

Все пейзажи Волкова передают какое-то настроение. Будто художник стремится найти в различных состояниях природы соответствие человеческим переживаниям и настроениям, что придаёт пейзажам лирическую окраску. Чувство тоски, безнадёжности или тихой радости находят своё отражение в пейзаже настроения, в пейзажах Волкова. Жизненный поток, что блистает на полотнах художника, заставляет вникнуть во всю красоту природы. Поэтому невольно можно связать все холсты пейзажиста с поэтическим творчеством. Зритель может наслаждаться мнимой гармоничной музыкой, что исходит от полотен мастера.

Изучение природы и рост профессионального живописного мастерства - это два неразрывно связанных процесса в формировании личности художника-пейзажиста. Творческий подход к изображению пейзажа основывается на тех зрительных образах и впечатлениях, которые живописец получает при работе с натуры. Вдохновение может появиться только в результате общения художника с природой, тогда же созревает и замысел пейзажных композиций. Пейзаж по своей природе – искусство, в котором наиболее непосредственно выражаются эмоции. Цветовые оттенки красочной палитры передают в картине гамму чувств, даже без ясно обозначенного литературного сюжета. Поэтому в пейзаже особенно важна поэтичность восприятия и трактовка природы. Пейзаж несёт в себе чувственное выражение мысли – в этом его сила и действенность.

Литература:

1. Васильева Н., Истомин С. Ефим Волков. Белый город, 2007. 48 с. (Мастера живописи). ISBN 987-5-7793-1346-9
2. Кларк К. Пейзаж в искусстве / Пер с англ. Н.Н. Тихонова. СПб.: Азбука-классика, 2004. 304 с.: ил. ISBN 5-352-00566-6
3. Суздальев П. О жанрах живописи. Журнал «Творчество», 1964, №2, 3

Зонов А. Е.

Научный руководитель – проф. Филановская Т. А.
Владимирский государственный университет

Восстановление душевных и физических сил средствами рекреационного туризма

Ключевые слова: рекреационный туризм, экологический туризм, Историко-ландшафтный комплекс «Боголюбовский луг – церковь Покрова на Нерли»

Жизнь современного человека, в том числе и молодежи, носит весьма напряженный характер. Информационная перегруженность, плотный график работы, неполноценный сон, ежедневные большие и мелкие неурядицы, – этот список можно продолжать до бесконечности. Все это подрывает адаптационные возможности организма, способствует развитию разнообразных нарушений и заболеваний: от неврастения и хронической усталости до инфаркта. Немаловажную роль в профилактике последствий «цивилизованного» образа жизни играют различные восстановительные мероприятия, к числу которых смело можно отнести рекреационный туризм.

Рассматривая туризм как вид рекреационной деятельности необходимо уточнить такие понятия как «отдых» и «рекреация».

В обыденном смысле понятие «отдых» применяется в двух значениях: как состояние покоя (процесс отдыха) и как свободное от работы время, необходимое для восстановления сил (физических, психических, интеллектуальных и прочих функций организма).

Рекреация представляет собой часть свободного времени, направленную на восстановление сил в специализированных комплексах. Таким образом, основное отличие «отдыха» от «рекреации», заключается в том,

что рекреационная деятельность осуществляется на специализированных территориях, ориентированных именно на восстановительные мероприятия, в основном за пределами постоянного проживания. [1, с.18 – 20]

В словаре иностранных слов можно прочесть следующее определение: рекреация – (лат. recreatio – буквально восстановление) – развлечение, отдых, восстановление сил после труда. [4, с.301]

Таким образом, мы будем рассматривать понятие рекреация как восстановление сил человека, израсходованных в процессе труда.

Рекреационный туризм – это одна из трех основных подсистем туристской деятельности. Туристские мероприятия, составляющие содержание данной подсистемы туризма, направлены на расширенное восстановление физических, интеллектуальных и эмоциональных сил человека. Упрощенно цель рекреационного туризма можно сформулировать как полноценный отдых и оздоровление человека средствами туризма. Задачи оздоровления участников туристских рекреационных мероприятий фактически неотделимы от задач их полноценного отдыха (решаются совместно). Поэтому, не боясь сделать ошибку, можно называть рекреационный туризм одновременно и оздоровительным туризмом. При этом если в туристских мероприятиях специально применяют ту или иную технологию оздоровления (выбирается метод, средства оздоровления, планируются соответствующие мероприятия), то мы, подчеркивая данную их направленность, будем называть их рекреационно-оздоровительными. В прочих случаях, следует понимать, что любое рекреационное туристское мероприятие имеет так же и оздоровительную направленность (оздоровительный мотив), а процесс оздоровления проходит «сам по себе» в контексте пассивного или активного отдыха.

Рекреационный туризм, особенно его активные формы, позволяют устранить или ослабить воздействие на человека неблагоприятных факторов повседневной действительности (нервно-эмоциональной перегрузки, гипокинезии, избыточного нерационального питания и т.д.). Эффективному отдыху и оздоровлению участников рекреационно-туристской деятельности способствует, во-первых, обеспечение достаточной мышечной активности, устранение неблагоприятных последствий «мышечного голода» с тренировкой основных функциональных систем, обеспечивающих работоспособность организма: сердечно-сосудистой, дыхательной, опорно-двигательной, нервно-эндокринной и пр.

Во-вторых, кроме физической нагрузки умеренного объема и интенсивности оздоровительным эффектом обладает сама по себе смена обстановки и положительный эмоциональный фон от общения с природой и приятной компанией. «Выход» человека из повседневных, однообразных условий, обеспечивает переключение нервно-эмоциональной сферы на новые объекты. Туристские походы переносят горожанина в новую ландшафтно-климатическую среду, обеспечивают «тесный контакт» с природой, учат наблюдать ее и наслаждаться ею; развивают бережное отношение к ней и облагораживают человека духовно. Именно на таком положительном эмоциональном фоне предлагаемые физические нагрузки не воспринимаются как утомительные, однообразные. Напротив, они легко переносятся и в целом обеспечивают отдых и оздоровление участников. Оздоровлению участников похода способствуют, в-третьих, сами рекреационные природные ресурсы. Не стоит даже доказывать благотворный результат на здоровье таких природных факторов, как умеренное пребывание на солнце, чистый воздух и вода, воздействие фитонцидов в сосновом бору и пр. Очевидно и закаливающее воздействие водно-воздушных процедур в походных условиях. В природной рекреационной среде происходит стимуляция естественного иммунитета; у регулярно участвующих в оздоровительных походах людей отмечено повышение устойчивости к болезнетворным микроорганизмам. Оздоровлению и полноценному отдыху туристов способствует так же качественный туристский сервис, а кроме того регулярный (в отличие от городской суеты) режим питания, нагрузки и отдыха; здоровая диета. В целом, мы приходим к выводу, что для рекреационного туризма характерен целый комплекс оздоравливающих факторов, влияющих благотворно как на физический статус человека, так и на его нервно-эмоциональную сферу. Именно их комплексное воздействие, где умеренные мускульные усилия сочетаются с нервной «разрядкой», положительными эмоциями, закаливающим эффектом природных источников здоровья, и составляет оздоровительную эффективность рекреационного туризма. Очевидно, под определением «рекреационный» туризм скрывается разнообразие средств и форм туристской деятельности, направленных на достижение целей рекреации. [1, с.18-20]

За последнее десятилетие ни одно издание, посвященное туризму, не обходится без упоминания об экологическом туризме. В отечественной географической науке проблемы экологического туризма рассматриваются в работах Н.С. Мироненко, А.В. Дроздова, И.Н. Панова. Вид туризма, ко-

торый стремится общению с природой, познанию её объектов и явлений, активному отдыху на природе. Экологический туризм прекрасно сочетается с лечебно-оздоровительным отдыхом, поскольку многие живописные охраняемые природные территории обладают существенными рекреационными ресурсами. Специалисты выделяют следующие виды рекреационного экологического туризма: оздоровительный, спортивный, активный, приключенческий. В пределах ИЛК «Боголюбовский луг – Церковь Покрова на Нерли» целесообразно развивать оздоровительный и активный экотуризм. Оздоровительный экологический туризм сочетает отдых людей в непосредственном контакте с природным ландшафтом при соблюдении норм поведения в природной среде. Главные требования к ландшафту - подходящий рельеф, высокие эстетические качества. Боголюбовский луг обладает высокой пейзажностью. Пейзаж – не только фон, на котором проходит путешествие, но и явление, имеющее большое самостоятельное оздоровительное значение, это одна из форм цветотерапии. [5, с.41-42]

Церковь Покрова на Нерли – один из ярчайших памятников Владимиро-Суздальской архитектурной школы, по праву входящих в Список всемирного наследия ЮНЕСКО.

Историко-ландшафтный комплекс (ИЛК) «Боголюбовский луг – церковь Покрова на Нерли» находится в так называемом урочище Покровская пустынь. Каждый памятников – это живой организм, в восприятии которого природа играет очень важную роль, особенно благодаря ландшафту. Окружение храма Покрова на Нерли имеет огромную ценность и представляет интерес для мирового туризма.

Рекреационный туризм - это передвижение людей в свободное время в целях отдыха, необходимого для восстановления физических и душевных сил человека. Для многих стран мира этот вид туризма является наиболее распространенным и массовым. Для развития этого вида туризма необходимы рекреационные ресурсы. Рекреационные ресурсы составляют важнейшую часть природного потенциала региона. Кроме этого, их роль в формировании и развитии современного туризма в регионе постоянно повышается, особенно с эколого-географической точки зрения.

Темп жизни большинства людей приводит к ежедневному накоплению стрессов, с которыми следует регулярно справляться. Иначе возрастает риск болезней и серьезных сбоев в работе организма.

Очень часто мы даже не задумываемся, насколько привычные и естественные действия влияют на нашу жизнь, точнее сказать на ее качество.

И мы настолько привыкли все усложнять, что случись какая-то из ряда вон выходящая ситуация, мы ищем ресурсы для ее решения где угодно, только не внутри самого себя. Хотя с рождения обладаем всеми необходимыми инструментами, для того чтобы жить счастливо и гармонично. Одно из упражнений, помогающих в восстановлении сил человека, называется «Ёжик событий»

Создайте обстановку, чтобы вас никто и ничего не беспокоило в течение 15–20 минут.

Займите удобное положение, закройте глаза, расслабьте мышцы тела, остановите бег мыслей.

Представьте вашу жизнь в виде множества вариантов развития событий. Например, в виде набора иголок, исходящих из одной точки. Получится что-то похожее на свернувшегося в клубок “ежика событий”, показанного на рисунке 2.

Из всех вариантов возможного развития событий вы хотели бы видеть только один, вас устраивающий (одна иголка). В реальности, в порядке разрушения ваших идеализаций, Жизнь последовательно предъявляет вам серию ухудшающихся вариантов развития событий (вторая и последующие иголки).

Представьте себе, как будет складываться ваша жизнь, если “воспитательные” процессы будут продолжаться, то есть будут реализованы варианты ухудшения развития событий (последующие иголки “ежика событий”).

Проживите мысленно каждый из вариантов ухудшения событий в течение 5-10 минут. Представьте, что вы будете делать, как будут складываться ваши взаимоотношения с людьми и миром, какие мысли будут вас одолевать.

В конце каждого варианта мысленно скажите: “Жизнь! Если тебе будет угодно сделать мою жизнь такой, то я приму ее без ропота и обиды. Видимо, за что-то я должен получить этот урок. Если он мне нужен, то я приму его с благодарностью. Но если можно, то я прошу сделать так, чтобы ... (и указываете ваш самый первый и желательный вариант развития событий)”.

Таким же образом мысленно проживите еще несколько вариантов ухудшения ситуации по мере нарастания “воспитательных” воздействий (остальные иголки “ежика событий”). К концу каждого варианта под-

твердите, что вы примите его как урок без гнева и осуждения, но просите не применять его по отношению к вам.

В конце еще раз мысленно подтвердите, что вы не осуждаете нынешнюю ситуацию, а воспринимаете ее как урок, который вы заслужили своими мыслями или поступками. И что нынешняя ситуация есть самая лучшая из тех, что вы заслужили своими мыслями и поступками. Вы благодарны за даваемый вам урок, принимаете нынешнюю ситуацию как очень хорошую и просите, если возможно, улучшить ее желательным для вас образом.

Выполняя это упражнение, вы избежите “заказа” негативного будущего – тем, что в конце каждого варианта вы просите **не применять его** к вам. И одновременно подтверждаете Жизни, что вы принимаете происходящее с вами не как наказание или месть, а как урок за какие-то ошибки в мыслях или поведении. [7,с.220].

Но на этом наши упражнения не заканчиваются, а в последующем будут разработаны комплексы упражнений для восстановления душевных и физических сил на территории историко-ландшафтного комплекса «Боголюбовский луг – Церковь Покрова на Нерли».

Литература

1. Ганопольский В.И. Туристская деятельность: проблемы терминологии и пути их решения применительно к моделированию и программированию системы туристского образования. – Мир спорта, 2001. -- №1. – С. 18-20.

2. Драчева Е.Л. Специальные виды туризма. Лечебный туризм. — М.: КноРус, 2008. — 152 с. — (Учебное пособие).

3. Зорин И.В., Квартальнов В.А. Энциклопедия туризма. — М.: Финансы и статистика, 2003. — 368 с.

4. Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов, М.: ЭКСМО – Пресс, 2000., с. 301

5. Лавров Ф.Н., Наумова Н.Н., Хартанович К.В. Перспективы развития экологического туризма на территории историко-ландшафтного комплекса «Боголюбовский луг – Церковь Покрова на Нерли. - Новые пути развития, 2005. – с.120

6. Мироненко Н.С., Пирожник И.И., Твердохлебов И.Т. Теоретические основы рекреационного районирования./Теоретические проблемы рекреационной географии. М.: 1989.

7. Свияш А.Г. Как быть, когда все не так как хочется. – Центрполиграф. – ISBN 978-5-9524-4419-5 , 224с

8. Федотов Ю.Н., Востоков И.Е. Спортивно-оздоровительный туризм: Учебник. – М.: Советский спорт, 2004. – 328 с.

Киринчук И. Г.

Научный руководитель – проф. Такташова Л. Е.
Владимирский государственный университет

Русский религиозный лубок как народное искусство

Ключевые слова: народное искусство, русский лубок, религиозный лубок, И. А. Гольшев

Русский лубок – это искусство неизвестных мастеров. В наши дни искусство народной картинки является ценным для собирателей искусства, его тщательно изучают многие ученые не только России, но и за рубежом. Лубочное искусство занимает далеко не последнее место, в музеях искусства находясь рядом с работами великих творцов прошлого.

Простота лубочных картинок открывают нам глаза на быт народной жизни во всех подробностях, показав это с помощью композиции, сюжета и цвета и текста.

Искусство лубка не имеет полутонов, в его изображениях использовались чистые яркие цвета.

Расцвет и появление лубка в России приходится на XVIII век. Следовательно, его искусство было собранно из уже существующих приемов из Европы.

К сожалению, исследователи не могут найти ответа на вопрос «Почему картинки называют «Лубочными». Возможно, это связано с тем, что для отпечатывания рисунка брали доски из липы, а липу в народе называли «лубом», но так же существует еще одна версия, которая заключается в том, что лубочные картинки разносили в лубяных коробках.

Лубок развивался, продажи росли, но с середины XVIII века на лубочные картинки наложили цензуру, поэтому лубочным делом не каждый мог позволить себе заниматься, лубки изготавливали только те художники, кто не нарушал цензуры, что очень сильно повлияло на сюжеты картинок.

Лубки, отпечатанные на бумагу, всегда раскрашивали в ручную, поэтому картинки разных мастеров очень сильно отличались, и в каждом была своя изюминка.

Искусство лубка делится на типы, которые соответствуют жанру картинки. Так, например религиозный лубок заменял людям иконы. Благодаря тому, что лубок всегда сопровождался текстом, из него крестьяне узнавали новости о мироточении икон и о новых открытиях.

Религиозный лубок того времени стремился к воспроизведению иконографии и стиля допетровских иконописных памятников. Лубочные «срисовки» с иконных образов были востребованы в крестьянской среде, которые не могли себе позволить дорогие иконы.

Чаще всего на религиозных лубочных картинках изображали Богородичные иконы, Распятие и Воскресение, а самым популярным сюжетом был страшный суд.

Со временем на помощь лубочным художникам, пришла техника, что способствовало выпуску огромных тиражей. Но все равно раскрашивали лубок руками, и в мастерских этим всегда занимались женщины и девочки от 12 лет.

История лубочных картинок во Владимирской области в Мстёре, связана с именем Ивана Александровича Голышева, который происходил из старинного рода иконописцев Мстёры. Голышев был крепостным, как и все селяне Мстёры. Он занимался росписью икон для того чтобы выплатить оброк и прокормить семью. Но этот вид дохода не давало необходимого заработка, исходя из этого, Голышев устроил у себя дома мастерскую по изготовлению мыла и помады – это он продавал офеням. Торговля проложила ему путь к московским литографиям и книгопродавцам, продающим лубочные картинки.

Мстёрские листы сильно отличались по составу красок для лубков, так как их готовили по методу иконописцев на яичном желтке и снятом молоке. Его самое знаменитое лубочное произведение «Как мыши kota хоронили».

Отличительной особенностью народной картинки является схожесть с театром, где поля это ширма, а главный герой или предмет изображается очень большим по размеру, все это приближает лубок к детским рисункам.

Лубок всегда сопровождается текстом, который повествует о сути изображения, или это название и автор лубка, или песня.

Задача исследователя лубка выявить центры изготовления лубка, разобраться в их стиле, иконографии с тем, чтобы понять духовную жизнь его творца - простого русского народа, который происходил из старинного рода иконописцев Мстёры. Лубок изготавливали во многих мастерских лубочных картинок.

Репертуар изображения в лубке напрямую связан с развитием книги, так как со временем лубок перекочевал именно туда. Лубок для народа был своего рода газетой.

Благодаря этому искусству мы можем понять, чем жил люд XVIII века, какие были нравы, песни традиции, открытия, с помощью лубка история XVIII века очень подробно раскрыта.

Возможно, человек сегодняшнего дня не совсем поймет лубок и не поймет что это искусство, посмеется над ним и предположит что это картинки, сделанные детьми, но для крестьян XVIII века лубок был окном в мир.

Из лубков народ узнавал и о военных успехах страны, о государствах и народах соседних, или дальних, чужеземных. Пестрым узором лубка крестьянин украшал серые, прокопченные стены своей избы.

Коленова В. В.

Владимирский государственный университет

Восточные актёрские техники в режиссуре А. А. Васильева

Ключевые слова: современное театральное искусство, традиционный восточный театр, режиссура А. А. Васильева

Неповторимо и своеобразно традиционное искусство восточного театра – Индии, Шри-Ланки, Непала, стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Монголия, Япония), Юго-Восточной Азии (Бирма, Вьетнам, Индонезия, Кампучия, Лаос и др.). Это искусство создавалось в течение многих сотен лет непрерывного развития в строгих рамках классических национальных традиций. Почти всеми своими элементами восточный традиционный театр отличен от европейского: у него совершенно особые законы драматургического построения пьесы и художественного оформления театрального представления, очень своеобразные актерская игра, костюмы и грим, решение сценического пространства (отсутствие декора-

ций). Своеобразие восточного театра во многом определяется характером мифологии, религии и философии стран Востока, особой ролью театрализованных представлений в традиционном обществе Индии, Китая, Японии. Однако именно «Идея концентрации» представляет его особенно глубоким, насыщенным, священным. Позже она активно развивалась американским режиссёром Робертом Уилсоном, в сочетании с йогой польским режиссёром Ежи Гротовским, в России - Анатолием Васильевым.

Развивая собственный художественно-творческий метод, экспериментируя в области метафизического театра, А.А. Васильев занял особую нишу в современном театральном пространстве. Обращаясь к философии релятивизма в спектакле «Шесть персонажей в поисках автора» как некой абсолютизации относительности и условности содержания познания, режиссёр постепенно переходит к освоению собственной идеи разомкнутого пространства действительности и уже в спектакле «Серсо» предлагает проводить смены всех планов (актёрских и режиссёрских) только через субъекта действия, то есть артиста, потому что в его актёрском самосознании и самопознании, по мнению режиссёра, и есть сгусток темы, сюжета, движения конфликта, философии. Он - их носитель и концентрация. Речь идёт о процессе, когда в абсолютно устойчивой нравственно-эстетической системе устоявшиеся значения, например, прекрасного и безобразного, трагического и комического, вдруг теряют свой первоначальный смысл. То, что было абсолютным, становится вдруг относительным и наоборот.

В этом же спектакле А.А. Васильеву удалось вынести предмет игры вне поля актёра так, что между его персоной и персонажем возникла дистанция, которую в последствие режиссёр назовёт игрой вперёд, а спустя какое-то время она же перерастёт в технику отделения персоны от персонажа. Развивая методологию собственного творчества, режиссёр пытается обеспечить её особой метафизической средой, в которой станет возможным существование духовных элементов. Так, на материале диалогов Платона, А.А. Васильев изучает технику импровизации. Однако у его предшественников импровизация строилась около событийного ряда пьесы, конфликтов человека с ним, у Васильева – вокруг священного смысла, идеи. Художник воспринял импровизацию не только как искусство, но и как мировоззрение, считая, что импровизировать могут только поэты, философы. Так, диалоги Платона стали для него базовой основой к созданию философского, тотального театра, «театра идей», который войдёт в историю

мирового театра как эзотерический мистериальный или метафизический театр.

Работая над Т. Манном, А.А. Васильев использует техники концептуального разбора драмы и концептуального диалога. Концептуально, то есть в логике развития смыслов, где игра должна быть представлена как борьба идей, конфликт шифров и знаков. Образ идеи для А.А. Васильева – это некий уход с плоскости реальных бытовых отношений, и, напротив, тесный контакт с сакральными духовными субстанциями. Идеи концептуального развёртывания драмы находят продолжение в спектакле «Плач Иеремии». Режиссёр представил его как первую публичную демонстрацию его собственного мистериального театра в результате проделанной лабораторной работы. Воплощение полноты религиозного чувства личности А.А. Васильев показывает в мистериальном пространстве, используя технику дихотомии персоны и персонажа (отчасти она находила отражение и в предыдущих его работах).

К данному элементу собственного творчества А.А. Васильев отнёсся как к фундаментальному, научному, дав собственные теоретические характеристики и подтвердив их практическими экспериментами. В них он стирает характеры, а каждый из персонажей становится носителем какой-либо идеи. По своей сути, отделение персоны от персонажа есть искусственное деление на структуру и природу. В нём заключается методология рождения чувства: когда структура предстаёт неким «вакуумом», в котором эмоция вырисовывается в знаки закона действия. В последствие А.А. Васильев стал называть игровые структуры универсальными. Развивая собственные творческие позиции в работе над А.С. Пушкиным, Ф.М. Достоевским, В. Шекспиром, художник формирует авторские концепты сценического конфликта: полифония, поэтика, всеобъемлющая пространственная эстетическая нагрузка, композиционные смещения, конфронтационное столкновение (конфликт) и его расшифровка на уровне эстетической рефлексии, амбивалентность, прекрасное как самодостаточная ценность, философия искусства как основная платформа священнодействия, концепт как мир авторских идей и концептуальный разбор в обратной перспективе. Постепенно сам процесс творения для режиссёра и становится идеей.

Итак, постепенно философичность становится самой характерной чертой васильевского театра-школы. Эксперименты в рамках театральной лаборатории позволили А.А. Васильеву соединить фантазмагорию, мистерию, метафизическое начало в искусстве с конкретно-бытовым, явным,

правдивым. Главным стремлением художника была реализация собственного метода, конечной целью которого является философствующий театр («театр идей»). Идею безграничности человеческого бытия, бесконечного и всеобъемлющего проявления человеческой сущности в творчестве А.А. Васильева мы связываем с поэтикой Аристотеля, в которой впервые обобщался опыт античного театра и которым увлекался режиссёр А.А. Васильев. Расширяя горизонты своей театральной школы, художник обращается к вопросам духовно-символической метафизики в исследованиях П.А. Флоренского. Именно в позиции игры вперёд рождается, по Васильеву, истинный диалог: где пульсация вопроса и ответа (П.А. Флоренский) заключается в пульсации столкновения идей. Развивая теургический принцип собственной театральной концепции, А.А. Васильев обращается к идеям В.И. Иванова, который считал, что настоящее искусство носит сакральный, мистериальный характер.

Важной драматургической задачей для А.А. Васильева была установка на создание ситуации диалога автора, создателя произведения искусства, и воспринимающего - зрителя, слушателя. Идея М.М. Бахтина о том, что любое соприкосновение с миром искусства уже само по себе «становится спрашиванием и беседой», диалогом, близка А.А. Васильеву. Для него диалог предполагает общение, которое преобразует его участников в следствии их совместного приближения к истине. М. Хайдеггер, определявший человеческое бытие через совместность приобщения к Бытию, писал, что не мы говорим языком, а скорее язык «говорит нами». То есть Бытие дается нам в живой звучащей речи. По А.А. Васильеву, в ходе театральной пьесы, спектакля, даже во время пауз и игры без слов, невербальной – субъект оказывается лицом к лицу с бытием, встречается с ним. Эту идею подтверждает Г.-Г. Гадамер. Развивая концепцию языка по М. Хайдеггеру, он утверждает, что язык – это игра. То есть театр – это своего рода игра в стихии языка. Так, искусство, согласно Хайдеггеру и Гадамеру, является центром зримого существования истины. Режиссёр А.А. Васильев, формируя философско-эстетическую идеологию своего театра «Школа драматического искусства», сначала на уровне интуитивном, затем сознательном и научном, работал над предметом искусства именно в ключе формирования поиска истины.

Таким образом, синтезируя в своей театральной концепции экзистенциальные, нравственные, психологические и эстетические категории с игровыми техниками (пластикой, «вербальной» интонацией, жестом), А.А.

Васильев выходит на иной уровень постижения сущности вещей, высшим достижением которого является его метафизический театр.

Так, в перформансах насилия, животной страсти и инстинктов, социальной драмы и гламуризации складывается совершенно новый художественный дискурс, иной тип театральной эстетики. По словам А.В. Ивановой, традиционные литературоведческие и театроведческие подходы уже не пригодны для осмысления подобных феноменов. И это во многом справедливо.

Сегодня в России только в профессиональной сфере насчитывается более сотни театральных фестивалей различного статуса и формата. При таком количестве существует опасность их творческой и программной унификации. Театральная Европа, давно охваченная фестивальным бумом, все серьезнее задумывается о роли фестивалей как общественного фактора, как способа цивилизации территорий и социализации населения. Деятелей мирового театра волнует вопрос, стоит ли превращать праздничные театральные встречи лишь в общение замкнутых профессиональных кругов или важно ассимилировать их в стратегии формирования культурной среды и улучшения качества жизни больших и малых городов.

Анализ текущих процессов в российском фестивальном движении становится необходимым. Его этапы сводятся к тому, чтобы выверить концептуальные ориентации, обозначить и затем поддержать на государственном уровне эффективные тенденции развития, актуализировать накопленный позитивный опыт: сдвиг от слова к жесту (Ж. Деррида, А. Арто), принцип «ансамбливости коллективных тел» (Ханс-Тис Леман), ритуальный театр (В. Тернер, Е. Гротовский), натурализм (Э. Золя), маргинальность (Э. Бояков), «официоз и праздник» (К. Серебренников), performance (Д. Брусникин), техника представления («Эпический театр» Б. Брехта), метод действенного анализа (Л. Додин, П. Фоменко, Ю. Любимов, В. Кузнецов, С. Морозов). Актёр может выбирать то, что ему близко и понятно, то, что ему наиболее привычно и ясно (естественно, обсуждая это с режиссёром).

Экспериментальная лаборатория А.А. Васильева рассматривается нами как некая сфера, которая свидетельствует о процессе глобального воссоединения театра психологического и театра игрового, иных театральных техник. На примере творческо-философской лаборатории А.А. Васильева мы рассматриваем и анализируем процесс взаимопроникновения философии в творчество, а творчества в философию. Самым важным для нас

является передача собственного эстетического опыта А.А. Васильева в художественных лабораториях такого уровня. Он предлагает новый путь развития русского театра, основанный на синтезе театра психологического и театра игрового.

Скорее это попытка выстраивания новой модели современной театральной системы, включающей в свою структуру актёрскую технику, режиссуру и театральную педагогику. Исследуя феномен синтеза игрового и психологического театров в спектаклях А.А. Васильева, дав научную характеристику васильевскому театру-лаборатории, мы предлагаем дефиниции ряда новых подходов, используемых режиссёром в поисках философской театральной формы. Лабораторное, экспериментальное направление в режиссуре сейчас актуально, вызывает огромный интерес у мирового театрального сообщества. А.А. Васильев - режиссёр, который сумел выстроить иную театрально-эстетическую модель, обнаружив её необходимость в современном социокультурном процессе. Отталкиваясь от стремления перехода из мира рационального в мир иррациональный, он подкрепляет собственную практику философской теорией, давая собственным экспериментам научное философско-эстетическое обоснование. В результате рождения его концепции «школа – лаборатория - театр», в которой идеи лабораторного эксперимента носят эстетический характер, где театр рассматривается как искусство автономное, где воспитывается актёр нового типа, где изучаются эмпатические законы зрительского восприятия, до сих пор происходит процесс эстетизации и изменения современной театральной системы.

Краснопольская А. П.

Московский государственный институт культуры

Современные арт-практики в контексте кризиса идентичности

Ключевые слова: современная культура, современные арт-практики, кризис идентичности

В современном гуманитарном знании можно выделить два базовых подхода к изучению социокультурных процессов и явлений: субстанциальный и процессуальный. В рамках субстанциального подхода культура представляется как объект, гомогенная структура, обладающая целостно-

стью. В процессуальном же подходе культура рассматривается как гетерогенный процесс, в котором нет единой структуры и целостности, но можно выделить некоторые доминанты развития. Этот подход к исследованию культуры становится все более актуальным, так как позволяет включить в пространство культурологического анализа многочисленные новаторские и провокационные арт-практики: перформансы, хеппенинги, уличное искусство, паблик арт, мультимедиапроекты и т.п., которые сложно поддаются классификации и интерпретации в рамках субстанционального подхода к культуре.

Противоречивость современных арт-практик заключается в том, что с одной стороны, они актуализировали ценность множественного и неустойчивого в культуре, а с другой – хаотично размывают традиционные границы искусства, философских и эстетических категорий и создают вокруг себя бесконечный «софистический гул».

Исследуя процесс возникновения современных художественных форм британский культуролог и автор понятия «популярная культура» С. Холл отказывается от утвердившейся со времен франкфуртской школы оппозиции «массовое и элитарное». С. Холл указывает на то, что одной из важнейших функций искусства в современном мире является преодоление элитаризма. Как следствие многочисленные новые художественные формы не всегда соответствуют классическим эстетическим критериям. С точки зрения субстанционального подхода к культуре мы действительно сталкиваемся с кризисом культуры и репрезентации смыслов – знаковые системы потеряли смысл и утратили глубину (они больше ничего не означают и их нельзя больше понимать) [8]. Однако смыслы не исчезли, но радикально изменился механизм их трансляции. Современные художественные практики репрезентируют смысл не в виде ясного и устойчивого знания, а переориентируют человека на их автономное нахождение и даже авторское конституирование. Одним из базовых принципов современных арт-практик оказывается принцип соучастия, размывающий границы между автором и реципиентом. В ситуации когда пролиферация (размножение образов) в художественных практиках достигла немислимых масштабов закономерно оказывает процесс отказа от линейной, «прозрачной» модели коммуникации и движение в сторону коммуникации имеющей «петлеобразный» характер. Для такого типа коммуникации важен будет акцент на непонимании, конфликте и ситуации создания продуктивного кризиса как возможности диалога и актуализации процесса самоидентификации.

Ж. Деррида в «Эссе о рациональности» пишет, что миссия философа «спасать честь разума». Другой вопрос, что разум не ограничивается устойчивым знанием и логическими процедурами. Разведка возможностей логики – непривычная, подчас утопленная в нелогичных материях, но зато динамичная и гибкая является продуктивным материалом для провокационных художественных проектов, ориентированных на создание полемичной дискуссии, основной ценностью которой является не упрощение смыслов, а установка на сложную рефлексивную и автономную работу со смыслами. Таким образом, ценность современного искусства заключается в том, что оно максимально открыто, оно что-то вроде «выколотой точки» – пустого пространства, каждый видит в нем то, что для него актуально со своей удобной позиции.

Общим местом в этом контексте оказывается разговор о кризисе идентичности и поиске новых механизмов самоидентификации. В ситуации, когда стремительно и неуклонно разрушается представление о стабильной идентичности, новые художественные практики оказываются пространством (в каком-то смысле экспериментальной лабораторией) по сотворению новой текучей и трансформирующейся в процессе жизни идентичности [2].

Отчетливо сложности описываемого процесса проявляются в феномене, который маркируется понятием «множественная идентичность». В такой сложной системе как современное информационное общество, в котором основной проблемой индивида оказывается автономная адаптация к динамически меняющемуся миру, расширяется степень свободы личности и идентичность приобретает множественный, процессуальный и ситуативный характер [3; 28-42]. Современный человек как носитель множественной идентичности оказывается в очень специфической ситуации. Причем человек может не замечать сложности и противоречивости этой ситуации. Будучи глубоко погруженным в процессы происходящие в информационном обществе, человек может переживать неустойчивость, гибкость и множественность идентичности как естественное и даже не воспринимать как проблему. Однако ситуация эта требует глубокого осмысления. Если раньше у индивида был устойчивый набор ценностей, установок, культурных паттернов и стереотипов поведения, то в условиях ускорения и упрощения информационного обмена основные социальные институты, отвечающие за формирование идентичности, сильно трансформируются или даже распадаются и не могут в полной мере выполнять свои функции.

Когда мы говорим о проблеме множественной идентичности в современном мире важно указать на существенную разницу между холистической (целостной) множественностью и фрагментированной. Понятие «фрагментированная идентичность широко применяется в психоаналитическом дискурсе и используется для описания психотического уровня организации личности. Его синонимом является понятие «утопленного я», указывающее на явное нарушение адаптации [2]. Эти коннотации дезадаптации человека присутствуют и в постмодернистском описании множественной идентичности. В контексте ее основных идей говорится о «размытости субъективности», нестабильности личности, ее противоречивости. «В эссе постмодерна выделяется также личность, наделенная «какой угодно глобальной идентичностью». (...) Эта личность сосредоточена на различиях и обладает очевидной способностью к культурной эмпатии и идентифицируется с культурой, в которой живет, и может даже стать частью «другого». Эта личность избирает такой способ интеграции, где различия можно вписать амбивалентным образом в идентичность, обогащая ее. Она (личность) легко меняет резиденции, не носит масок и не стремится казаться кем-то, а просто включается в реальность, становясь ее частью. Еще один вариант постсовременной самотождественности являет собой «фантомная идентичность. (...) Продолжая этот смысловой ряд, кажется возможным беспрестанно продуцировать все новые идентичности: онлайн-новая или кибер-идентичность, виртуальная, мультилингвальная, мультикультурная, синтезированная или фрагментированная идентичность и прочая идентичность плюс, иногда одноразовая, сиюминутная, возникающая в нас. В результате мы становимся внутренне противоречивыми, утрачиваем монолитный характер» [5; 46].

Носитель современной культуры вынужден интегрировать в себе различные идентичности, некоторые из них могут осознаваться, другие же реализуются бессознательно. Важно указать на то, что целостная множественная идентичность может интерпретироваться как конструктивный и повышающий степень свободы индивида (его наличие предполагает движение от константной модели «должен быть таким» к модели «можешь быть всяким») феномен, в то время как концепт «фрагментированная идентичность» втягивает, прежде всего, негативные и деструктивные коннотации. Современный индивид, захваченный ростом миграционных процессов, вынужден адаптироваться к различным культурам не только внешне, но и внутри себя (множественная идентичность реализуется в

сложном взаимодействии ее частей, которые могут вступать в противоречие). Поэтому межкультурная коммуникация со всей ее неизбежной конфликтностью все отчетливее начинает реализовываться и на индивидуальном уровне, внутри отдельно взятого человека и многообразные арт-практики оказываются тут продуктивным полем, где она может быть реализована. Современный человек не только более мобилен в смысле физического передвижения, но все больше расширяет степень собственной внутренней свободы. А это имеет и свои последствия. В культуре действительно все больше реализуется принцип отношения к специфичному как к иному, альтернативному, с чем можно и нужно сосуществовать, а не бороться. Наряду с этим растет эмансипация и увеличивается индивидуальная свобода. Однако эти процессы таят в себе много опасностей. Альтернативные ценности множатся, порождая проблему стабилизации как одну из самых актуальных и сложных. Позитивность множественности различий имеет свои последствия – различия сами по себе не соединяются в единство [6; 64].

Проблема фрагментированной идентичности в том, что она создает невротического субъекта, который не может примирить различные компоненты своего я со своей действительностью. Фактически проблема различия множественной и фрагментированной идентичности заключается в успешной адаптации, которая в современной культуре все отчетливее начинает связываться с культурной пластичностью.

Формирование целостной идентичности – это динамичный процесс. Один из теоретиков коммуникативного подхода к культуре А. Хоннет исходит из того, что в структуру личности входят две компоненты: интериоризованные социальные нормы (которые представлены в коммуникации как «обобществленный наличный другой») и второй компонент: креативные отклонения и внутренние импульсы, которыми индивид реагирует на социальные вызовы. Именно второй компонент реализуется в коммуникации через конфликтное притязание на индивидуальность. Только в коммуникации, в которой есть место для реализации таких конфликтных притязаний может оформиться новые формы социального признания, выражаемые в расширении конвенциональных норм. [4;7] Таким образом, нереализованность второй компоненты личности и пренебрежение к проявлению ее в коммуникации влечет за собой травму и нарушенную идентичность: расщепление нормативной личности и импульсивной личности только усугубляется. Реакция на этот процесс – это выпадение из коммуникации в

чистый аффект. Конфликт тут уже проявляется как аффективная борьба, что деструктивно как для субъекта, так и для культуры. Расширение и демократизация современных арт-практик создают ценное коммуникативное пространство, в котором есть место интеграции обоих компонент личности, через вербализацию не только нормативного, но и еще не отраженного в нормах индивидуализирующего отклонения. Продуктивность таких практик сложно переоценить с точки зрения преодоления психоэмоционального отчуждения.

Таким образом, современные арт-практики, включающие в себя установку на конфликт, а не только на согласие актуальны для процесса формирования множественной, но целостной идентичности. Их расширение в современной культуре и является продолжением модернизации и продуктивным механизмом ненарушенного практического отношения к субъекту культуры, для которого важно одновременно и расширение степени автономии и свободы и возможность оставаться в нормативной коммуникации.

Знание в этом контексте наделяется характеристиками изменчивости, открытости к интерпретации и релятивности, устойчивой же компонентой оказывается не пространство норм и объективных смыслов, а установка на выстраивание свободного диалога и создание пространства интерсубъективных смыслов. Современные арт-практики расширяют поле свободных адаптивных социальных интеракций индивида и обладают потенциалом его эмансипации.

Литература:

1. Бутенина Е. М. Гибридная идентичность как литературная проблема: на материале китайско-американской женской прозы XX в. Автореферат на соискание степени кандидата филологических наук. М., 2006.
2. Клевцов Д. А. Писаревский Л. П. Стратегическая психотерапия, основанная на многоосевой диагностике. М., 2010.
3. Малыгина И.В. В лабиринтах самоопределения: опыт рефлексии на тему этнокультурной идентичности: Монография.- М., 2005.
4. Михайлов И.А. «Борьба за признание». Идея признания в социально-критической теории А.Хоннета // Западная философия конца XX – начала XXI в. Идеи. Проблемы. Тенденции. М., 2012.

5.Одегова О. В. Многоликость персональной и этнокультурной идентичности в условиях глобализации культуры. Вестник томского государственного университета. 2011. Культурология и музееведение. № 3

6. Разлогов К. Полилог и множественность идентичностей // Управление мегаполисом. № 3. 2008.

7. Ушанова И. А. Философские аспекты взаимного признания. // <http://www.rsk-k.ru/uschanova.pdf>

8. Холл С. Вопрос культурной идентичности / Художественная жизнь. № 77-78.

Кренделева Ю. И.

Научный руководитель – к.ф.н., доц. Данилова А. В.
Владимирский государственный университет

Жанр партиты в современном оригинальном репертуаре для баяна и аккордеона

Ключевые слова: музыкальное искусство XX века, барочные жанры, партита, современный репертуар для баяна

Музыкальное искусство XX века – эпоха, наполненная новаторскими идеями, представляющая коренной перелом во всех аспектах музыкального языка. Во множестве искусствоведческих работ проблема традиции и новаторства в музыке XX века представлена как средоточие идейных столкновений, положенных на одну плоскость.

"Разделенная на части" - так переводится итальянское слово *partita*. Партита – форма музыкального произведения, разновидность сюиты или концертная сюита – циклическая форма, состоящая из 5 и более частей. Отличие от сюиты заключается в наличии вступительной части перед алемандой (фантазией), а также в появлении «вставных» частей цикла: гавот, полонез, бурре, менуэт, бурлеска, скерцо, ария и т. д., призванных смягчить темповый контраст между основными частями сюиты [9; 832].

Ярким представителем эпохи Барокко, в чьем творчестве немаловажное место занимает партита, следует назвать именно И. С. Баха. Барочные партиты зачастую видоизменялись, а композиторы находились в постоянном поиске – «игра» с традиционным устоем, видоизменение всего произ-

ведение (различное чередование частей), введение потенциально новых приемов и жанров [13; 26].

Обращение к барочным жанрам, в частности к партите, обусловлено ростом и обогащением репертуара, а так же творческими поисками самих баянистов. В новом репертуаре появляется множество новых художественных образов и средств их музыкального воплощения – в частности, различные виды глиссандо (*glissandi* – по трем рядам, поперек клавиатуры, нетемперированное), кластеров (сплошное заполнение какого-либо интервала малыми секундами), ритмизации мехом (тремоло, рикошет), нетемперированных плавающих интонационных понижений от основного тона и т.п.

В XX веке жанр партиты значительно преобразуется: меняется порядок и количество частей, появляются принципиально новые жанровые структуры, на второй план отходит полифоничность. Несмотря на это, сохраняется ряд черт, продолжающий барочные традиции – принцип контрастного чередования частей, ладотональное соотношение гармонического языка, опора на религиозный аспект, использование барочных цитат (*Dies irae*) и музыкально-риторических фигур (*catabasis*, *anabasis*, *passus duriusculus* и др.).

Аkkордеонисты старались исполнять произведения ведущих инструментов из-за нехватки собственного оригинального репертуара. Данная ситуация находит свое продолжение и сейчас. Исторически сложившаяся потребность в репертуаре создает неудобства и современным аккордеонистам, вынужденным исполнять баянный репертуар, порой не подходящий по тесситуре. К концу XX века аккордеонисты стали повсеместно исполнять произведения для баяна, а композиторы, в свою очередь, создавая произведения для баяна, попутно делали переложения для аккордеона.

Яркой иллюстрацией этого является Партита (1968) В. А. Золотарёва, которая вошла в число наиболее популярных сочинений во всей баянной и аккордеонной литературе, а так же обозначила новые художественные образы и ранее не использованные средства музыкальной выразительности. Партита, как и большинство произведений зрелого периода Владислава Золотарёва не имеет программы, ее идейное содержание зашифровано в музыкальных символах (цитатный материал, тембр, закрепившиеся в музыке прошлого, и указывающие определенную образность). Образный мир лежит в русле философско-мировоззренческих идей, характерных для искусства этого времени.

Еще одним примером эволюции жанра партиты в отечественной музыке последней четверти XX века является Партита Софии Губайдулиной «Семь слов» для баяна, виолончели и струнного оркестра. В произведении семь частей, что подразумевается уже в названии. Барочная символика музыкального языка насквозь пронизывает всю партиту целиком: риторические фигуры креста, ритмические ходы нисхождение – *passus duriusculus* и восхождение – *anabasis*. Все семь частей носят характерное название, иллюстрирующее евангельский текст. Отличие от барочных партит здесь в том, что Губайдулина отходит от уже сложившегося порядка частей, танцевально-прикладного характера, но оставляет мажорно-минорную барочную тональность, характеризующую сакральность бытия.

Партита Анатолия Кусякова была сочинена в 1991 году, и в том же году состоялась ее успешная премьера в Ростовской филармонии. Первым ее исполнителем был лауреат международных конкурсов, Заслуженный артист России А. Заикин [12; 365]. В партите четыре части: Интрада, Канон, Пассакалия и Скерцо-токатта, вступающие *attaca*. Сам автор говорит о жанровой природе своего сочинения так: «К жанру партиты, сложившейся в XVIII веке, данное сочинение имеет самое опосредованное отношение. Связь со старинными жанрами больше проявляется в обращении к полифонии».

Партита А. Кусякова схожа с барочными партитами по строению, по характерному заглавию частей и их жанровой принадлежности, но иная интерпретация этих жанров и использование потенциально новых приемов баянной техники, таких как кластерное глиссандо (преимущественно в переложении для аккордеона), частая смена регистров, деташе и тремоло мехом свидетельствуют о присутствии современного колорита.

Партита «Так говорил Заратустра» (1990) – первое сочинение С. С. Беринского для баяна, написанное по прочтении знаменитого одноименного философского труда Фридриха Ницше (1883). Это не первое обращение к тематике данного труда. В 1896 году, под впечатлением от книги «Так говорил Заратустра» Фридриха Ницше, Рихардом Штраусом была написана симфоническая поэма с одноименным названием [4; 356].

Партита С. Беринского изначально была написана для органа, но позднее было сделано переложение для баяна. «Так говорил Заратустра» соединяет в себе черты средневековой эпохи и новые тенденции отече-

ственной музыки. Само обращение композитора к философскому труду Фридриха Ницше свидетельствует об обращении к духовной сфере жизни. Религиозно-философский характер, чередование контрастных частей, а также цитирование средневековых мотивов выступают колоритным приемом преобразования жанровых особенностей в современной музыке. «Так говорил Заратустра» - высокотехническое произведение, наполненное разнообразными баянными приемами, выступающими дополнением к основному музыкальному материалу. Она является ярчайшим примером претворения старинного жанра в современном облике: религиозно-философский характер, чередование контрастных частей, а также цитирование средневековых мотивов выступают колоритным приемом преобразования жанровых особенностей в современной музыке.

Одним из наиболее репертуарных сочинений В. Зубицкого стала Концертная партита №1, созданная в 1977 году и имеющая заголовок «В стиле джазовой импровизации». В партите пять частей: Интрада, Токката-Бурлетта, Ария, Вечное движение (*Perpetuum Mobile*) и Эпилог.

Концертная партита в стиле джазовой импровизации - это произведение, вобравшее в себя стилистику и законы строения барочной партиты, но современно интерпретированное. Обращаясь к джазовой стороне партиты, нельзя её назвать именно «джазовой партитой», как указано в авторской ремарке «в стиле джазовой импровизации». Мы можем только улавливать характерные интонации, так как музыкальная ткань произведения не наполнена джазовыми приёмами, а джаз прослеживается лишь в ее фактуре.

Противоположность бытовых явлений как их соединение и сопоставление, характерные названия частей свидетельствуют о принадлежности произведения к традициям эпохи Барокко. В противовес этому выступает джазовая сторона партиты, категорически противоречащая устоям эпохи, но являющаяся современным стилевым решением.

Итак, проанализированные партиты являются ярчайшим отражением высокого уровня оригинального репертуара второй половины XX века, а также свидетельствуют о кардинально новых поисках отечественных композиторов в сфере интерпретации старинного жанра. Каждая партита в той или иной степени отражает дух эпохи Барокко, но уже в современной «огранке», тем самым предстает в новом воплощении жанра.

Затрагивая проблему традиции и новаторства в баянном и аккордеонном репертуаре, рассматривая ее на примере конкретного жанра партиты, мы проследили эволюцию жанра, выявили основополагающие черты, роднящие современные партиты со старинными, а также принципиально новые решения композиторов как в области музыкального языка, так и в области интерпретации стиля.

Литература:

1. Акимов, Ю.Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю.Т. Акимов. – М.: Музыка, 1980. – 110с.
2. Басурманов А.П. Баянное и аккордеонное искусство: справочник / А.П. Басурманов, Н.Я. Чайкина. – М.: Кифара, 2003. – 557с.
3. Долинская Е. Б. «История современной отечественной музыки». Москва «Музыка» 2001- 332с.
4. Имханицкий М.И. «История баянного и аккордеонного искусства» РАМ им. Гнесиных, 2006 – 520с.
5. Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. - М., 2004 – 276с.
6. Имханицкий М.И. Новое об артикуляции и штрихах на баяне: учебное пособие по курсу методики обучения игре на баяне (аккордеоне) / М.И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44с.
7. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. - М., 2002. – 351с.
8. Липс Ф. Р. и М. И. Имханицкий «Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства», 2010 – 255с.
9. Мокирев И., Харьков В., С. Браз С. Народные песни Кировской области. М., 1966. № 5 - 421с.
10. Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т./ Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Музыкальная энциклопедия, 1976. - 1103с.
11. Ницше Фридрих «Так говорил Заратустра» Азбука-классика – 193с.
12. Носина В.Б. - Символика музыки И. С. Баха, 2004 – 58с.
13. Поповская О. Символизм как выражение религиозной концепции творчества С.Губайдулиной // Вопросы музыкального содержания. Вып. 136. — М.: РАМ им Гнесиных, 1996 – 163с.
14. Холопова В. Н. «Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 496 с.

Криворукова Е. А.

Научный руководитель – к.ф.н., доц. Данилова А. В.
Владимирский государственный университет

**«ПЯТЬ ХОРОВ НА СЛОВА РУССКИХ ПОЭТОВ»
Г. В. СВИРИДОВА: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Ключевые слова – Г. В. Свиридов, русская музыкальная культура, хоровое творчество, тематика хорового творчества, хоры без сопровождения, интерпретация хорового произведения.

XX век в истории русской музыкальной культуры можно назвать эпохой поисков и новых открытий. Значительный вклад в развитие отечественной музыки внёс гениальный русский композитор Георгий Васильевич Свиридов. В своих сочинениях он раскрыл всё многообразие человеческих чувств, различные эмоциональные состояния, красоту природы родного края. Композитор обращался как к вершинам русской поэзии - стихам А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.А. Блока, С.А. Есенина, так и к образцам зарубежной поэтической классики - У. Шекспиру, Р. Бёрнсу и многим другим.

Многочисленны жанры музыки, в которых работал великий композитор. Немаловажное место в жизни Свиридова занимало хоровое творчество.

Особую сложность для исполнителей представляют хоры без сопровождения. Проблема интерпретации таких сочинений является актуальной на сегодняшний день, так как этот музыкальный материал очень своеобразен и для исполнения требует тщательной подготовки.

Объект исследования – «Пять хоров на слова русских поэтов» Г.В. Свиридова.

Предмет исследования – особенности интерпретации данного произведения в исполнительской деятельности хоровых коллективов.

Цель работы: выявить особенности интерпретации «Пяти хоров на слова русских поэтов» Г.В. Свиридова современными отечественными хоровыми коллективами.

Задачи работы:

1. рассмотреть характерные черты хорового творчества Г.В. Свиридова;
2. изучить особенности и основные трудности в исполнении хоров без сопровождения Г.В. Свиридова;
3. проанализировать интерпретации сочинения композитора «Пять хоров на слова русских поэтов» в исполнении Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга под управлением В.А. Чернушенко и Владимирского муниципального камерного хора «Распев» под руководством Н.А. Колесниковой;

Творчество Г.В. Свиридова представляет собой неповторимый образец русской музыкальной культуры. Произведения композитора раскрывают в себе жизнь человека со всеми его радостями и переживаниями, чувство любви к Родине. Как говорил сам Г. Свиридов, для него Россия страна просторов, страна песни, страна печали, страна минора, страна Христа.

Музыка Георгия Свиридова является незаменимым художественным образцом в мире искусства. Он продолжал и развивал опыт русских классиков М.П. Мусоргского, М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина.

Исходя из избирательности композитора к литературным текстам, у него намечились основные идейно-образные линии музыкального творчества: тема Революции и гражданской войны, тема народа и крестьянской жизни, тема Родины.

Хоровая музыка Г. Свиридова — это мирозерцание в звуках. Собрание хоровых сочинений композитора – крупный памятник отечественного искусства, явление поистине мирового масштаба.

Музыка – единое, последовательное сочетание звуков, которое способно формировать определённое настроение. Что касается нотной записи, то она намечает общие формы произведения, в пределах которых разные интерпретаторы способны раскрыть звуковой материал в многочисленных вариантах. Поэтому возможность по-разному трактовать одно и то же музыкальное произведение, придаёт такой задаче сугубо индивидуальный подход.

С музыкальной точки зрения, «интерпретация» - (от лат. interpretatio - разъяснение, истолкование) - художественное истолкование певцом, ин-

струменталистом, дирижёром, камерным ансамблем, хоровым коллективом или оркестром музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства. Интерпретация предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла.

Таким образом, именно проблема трактовки нотного текста исполнителем-интерпретатором является одной из сложнейших в музыкальном искусстве.

Процесс исполнения музыкального произведения включает два элемента. Первое – восприятие - постижение сути произведения. Второй компонент – воспроизведение - передача идеи произведения исполнителем. Оба этих компонента взаимосвязаны между собой.

В разных видах музыкального исполнительства, в том числе и в дирижировании, находят своё отражение уровень музыкального и художественного развития дирижёра, его понимание эпохи исполняемого произведения, сказываются особенности его дарования, культура, вкус и темперамент.

Дирижирование хором обладает своими специфическими особенностями:

1. синтетическим характером (связь со словом);
2. спецификой инструмента (человеческий голос);
3. коллективным характером;
4. дирижёр является творческим посредником между автором и исполнителями, которые воздействуют на слушателей.

Таким образом, в хоровом исполнительстве проблема интерпретации существует как бы на двух уровнях – дирижера и хора. И дирижёр, и коллектив под его руководством должны вначале сами понять и прочувствовать произведение, а затем передать его слушателям. В зависимости от того, как понял сочинение дирижёр, насколько он сумел убедить хор в определённой трактовке данного сочинения, настолько высоко будет его качество художественной и технической реализации.

Г.В. Свиридов является одним из самых значимых композиторов XX века, который внес неоценимый вклад в сочинения без сопровождения.

В данных произведениях Г.В. Свиридова отразились все его основные стилевые черты:

1. Песенность мелодии;
2. Ладовая диатоника и подголосочность с ее фактурно-гармонической переменностью функций;
3. Преобладание терцовых соотношений с типичными для русской музыки колебаниями мажора – минора;
4. Особенности формообразования: куплетно-вариационная и строфическая формы;
5. Разнообразие хоровых составов;
6. Тембральное богатство;
7. Хоровая оркестровка.

Цикл «Пять хоров на слова русских поэтов» 1958 года является первым произведением Г.В. Свиридова в данном жанре. Каждый хор из этого сочинения – произведение совершенно законченное, самостоятельное, со своими образно-эмоциональными особенностями и жанровыми приметами.

В основу первого хора «Об утраченной юности» положен сокращённый и несколько изменённый отрывок из VI главы «Мёртвых душ» Н. Гоголя. Содержание раскрывает состояние человека, утратившего полноту жизненных красок и непосредственность чувств.

«Вечером синим» на стихи С. Есенина является главным интонационным ядром данного цикла, в котором звучит мотив утраченной юности.

Третий хор «Повстречался сын с отцом» на слова А. Прокофьева – повествует о трагедии человеческой жизни на фоне вечной природы, когда в напряженной схватке отец убивает сына.

Следующий хор «Как песня родилась» - одно из искренних произведений цикла. Хор представляет собой зарисовку картины мирной жизни людей.

Горячей любовью к родной земле пронизан последний номер цикла «Табун» на слова С. Есенина. В основе лежит реалистичная зарисовка жизни крестьянского человека, его жизни. Заключение хора «Табун», является эпилогом всего хорового цикла.

Таким образом, опираясь на труды А.Н. Сохора, А. Белоненко и выдержки из статьи Е.Д. Легостаева можно сделать вывод, что в данном хо-

ровом цикле нашли отражение основные стилистические особенности языка Г.В. Свиридова:

1. Тождество русской песенности и русской профессиональной музыки;
2. Стремление к цикличности;
3. Неразрывная связь музыкального и литературного языка;
4. Использование приёмов кинематографии;
5. Взаимопроникновение различных видов искусства.

В качестве дирижёров-интерпретаторов хорового цикла «Пять хоров на слова русских поэтов» нами были выбраны В.А. Чернушенко – руководитель Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга и Н.А. Колесникова, под руководством которой почти тридцать лет существует и творчески процветает Владимирский муниципальный камерный хор «Распев».

Рассмотрев разные интерпретации цикла «Пять хоров на слова русских поэтов» в исполнении выбранных коллективов, можно отметить, что каждое исполнение сугубо индивидуально. Нельзя не отметить стремление дирижёров и хоров к точному выражению настроений авторов музыки и текста, показу всех авторских ремарок.

Государственная капелла Санкт-Петербурга на высоком профессиональном уровне раскрыла все задуманные тематические образы. При исполнении данного сочинения отчётливо слышны лирико-эпическое и лирико-драматическое начала. Дирижёр-интерпретатор на первый план выводит эпичность музыкального материала. Протяжность мелодии, не всегда точное следование авторским темповым указаниям, менее выделенные штрихи рождают в восприятии слушателя произведение как форму повествования и подводит к заключению, что красота и могущество природы никогда не будет подвластно человеку.

В трактовке цикла «Пять хоров на слова русских поэтов» дирижёром Н.А. Колесниковой и её камерным хором так же отчетливо слышится как лирико-эпическое, так и лирико-драматическое начало. В этом случае дирижёр делает опору на раскрытие эмоционального фона сочинения. За счёт понимания музыкального и поэтического текстов, их «фильтрации» через душу артистов хора и дирижёра, и опору на авторские указания, данный цикл при исполнении стал гениальной «книгой» разных эмоциональных состояний. Мы можем услышать яркие динамические контрасты, следова-

ние агогическим указаниям, стремление к светлому унисонному звучанию хора, и филигранную работу над фразировкой. Уникальное сочетание таких форм выражения хором «Распев», на наш взгляд, в полной мере раскрыло перед слушателем картины ушедшей юности, мотивы военных сражений и пейзажные зарисовки.

Великим художником, выдающейся личностью является Г.В. Свиридов. Его хоровое творчество впитало в себя особенность музыкального языка, новизну письма, естественность и философскую образную выразительность.

Два выдающихся дирижёра и их хоровые коллективы, на наш взгляд, с большей точностью и эмоционально-творческим подходом трактовали «Пять хоров на слова русских поэтов» Г.В. Свиридова.

Несмотря на существующие музыковедческие статьи, научные работы, тема интерпретации хоров без сопровождения, остаётся на сегодняшний день актуальной и требует глубоких и трудоёмких исследований.

Литература:

1. Г.С. Алфеевская. История отечественной музыки XX века: С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин. Учебник для ВУЗов. – М.: Владос-прес, 2009. – 160 с.;

2. В. Живов. Трактровка хорового произведения. – М.: Сов. Россия, 1986. – 128 с.;

3. Журнал Российская наука и образование: проблемы и перспективы, №1, 2015 – Е.Д. Легостаев. Влияние цикла Г.В. Свиридова «Пять хоров на слова русских поэтов» на дальнейшее творчество композитора в этом жанре;

4. Е.Д. Легостаев Проблема стиля и интерпретации хоров *a'cappella* Г.В. Свиридова. Автореферат дис. Кандидата искусствоведения. 17.00.12.- Москва, 1990 – 25 с.;

5. А. Сохор, Георгий Свиридов. – М.: Музыка, 1972; Электронный ресурс: <https://infourok.ru/doklad-na-temu-tvorchestvo-g-sviridova-480236.html>;

6. Георгий Свиридов. Музыка как судьба. Федеральная программа Книгоиздания России. – Составитель, автор предисловия и комментариев — Александр Сергеевич Белоненко/Научное редактирование — Сергей Иванович Субботин/Серийное оформление — Константин Георгиевич Фадин - © Белоненко Т. В. (наследница), 2002.; © Белоненко А. С., составление, предисловие, комментарии, 2002.; © Издательство АО «Молодая гвардия», художественное оформление, 2001.

7. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников/Сост. и коммент. А. Б. Вульфова; Авт. предисл. В. Г. Распутин. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 763[5] с: ил. — (Библиотека мемуаров: Близкое прошлое; Вып. 16).

Лю Ци

Научный руководитель – д. п. н., проф. Анчуков С. В.
РГПУ им. А. И. Герцена

Книги в картинках – исторический обзор

Ключевые слова: книги в картинках, эволюция, полиграфия, книгопечатание.

Археологами были обнаружены бронзовые изделия периода Весны и осени и Сражающихся государств (более двух тысяч лет до н.э.), на которых изображены сцены боев, но отнести их к книгам в картинках пока нельзя. Самыми ранними книгами в картинках являются изображения на лаковых гробах династии Хань (206 гг. до н.э. – 220 гг. н.э.). В захоронениях Западной Хань (206 г. до н. э. – 24 г. н. э.) в пещере Мавандуй (г. Чанша) археологи нашли две группы изображений, последовательно описывающих события. Хотя сюжеты этих групп изображений под названиями «Ту-по (дедушка-полевик, божество почвы) съедает змею» и «Баран оседлал журавля» очень просты, однако в них присутствует очевидная последовательность и повествовательность. Можно сказать, что изображения имеют некоторые базовые характеристики книг в картинках «ляньхуаньхуа» и являются их начальной формой.[1] Кроме того, в городе Лоян провинции Хэнань в ханьских захоронениях была обнаружена фреска «Два персика погубили трех богатырей (мужей)», которая также может быть отнесена к книгам в картинках. К периоду Восточная Хань (25 – 220 гг.) содержание серийных фресок становится разнообразнее, к изображению добавляется текст, описывающий картину. Картины и, главным образом, фрески изображают поучительные истории и мифы. Например, «Конфуций встречает Хэ Куэя», «Чан Э улетает на Луну», «Фу-си и Нюйва» и др.

В эпоху Вэй-цзинь, Южных и Северных династий (220 – 589 гг.), а также в эпохи Суй (581 – 618 гг.), Тан (618 – 906 гг.) и Пяти династий

(907 – 960 гг.) вслед за быстрым распространением в Китае буддизма и буддийской культуры книги в картинках непрерывно впитывали буддийские сюжеты, их содержание и темы стали гораздо разнообразнее. Картины, изображения святых того времени составляли законченную историю и часто делились на несколько частей. Каждая часть представляла отдельный сюжет. Кроме того, появилось большое количество картин на буддийские сюжеты, имеющих отчетливо повествовательный характер. Как фрески Дуньхуана «Яркая жизнь оленя», Гу Кайчжи «Божество реки Ло», «Женщина-секретарь императрицы делает наставления через рисунки» – все указанные работы можно отнести к жанру книг в картинках. Например, «Божество реки Ло» Гу Кайчжи – самый ранний живописный свиток с тщательной выпиской сюжета «гунби» и яркими цветами, который можно отнести к книгам в картинках «ляньхуаньхуа». «Учитель священной земли, Манджушри указывает на юг» художника Линь Аньфу династии Южная Сун (1127 – 1279 гг.) – самая ранняя работа, где изображение расположено сверху, а текст – внизу.

В эпоху Сун (960 – 1279 гг.) с перемещением политического центра на юг было изобретено книгопечатание. Большую часть книгопечатной продукции составляли книги с иллюстрациями. Как правило, сверху располагалась иллюстрация, а снизу текст. Книжки становились более привлекательной для читателей. На данный период пришелся расцвет китайской живописи, особенно портретной и жанровой (бытовой) живописи, что способствовало развитию книг в картинках. Картина «По реке в День поминовения усопших» мастера Чжан Цзэдуаня отражает окончательное формирование древнего жанра.

В эпоху Юань (1279 – 1368 гг.) и Мин (1368 – 1644 гг.) в книгах, созданных с применением деревянных досок путем эстампажа, на страницах параллельно следовали изображения и текст: изображение было сверху, а текст снизу. В качестве примера можно привести сборники «Восемнадцать северных мелодий тростниковой флейты», «Заветы Конфуция». Вслед за расцветом театра и литературы в моду вошли романы жанра «чжанхуэйти»⁹, в которых перед началом каждой главы давалось краткое описание содержания. В книги часто вставляли вкладки с сериями иллюстраций. По-

⁹ Чжанхуэйти – жанр классического романа с кратким описанием содержания перед началом каждой главы.

добные произведения получили название «хуэйхуэй-ту» («частые иллюстрации»). [2] Подобные произведения не только позволили повысить визуальную притягательность книг, но линейные иллюстрации как художественная форма получили признание и любовь народы.

Использование технологий литографии в эпоху Цин (1644 – 1911 гг.) привело к появлению новогодних книг в картинках «няньхуа лянхуаньхуа» и литографских книг в картинках «шиин лянхуаньхуа». В конце династии Цин в целях удовлетворения потребностей общественности в визуальной передаче всех процессов той или иной истории были придуманы новогодние книги в картинках «няньхуа лянхуаньхуа». В качестве примеров можно привести «Картинку сельской идиллии» и «Цветок хлопчатника», посвященные теме сельскохозяйственного производства. В 1884 году в иллюстрированном журнале «Дяньшичжай» было опубликовано десять произведений серийных картинок, посвященных перевороту в Северной Корее, запечатлевших ход исторических событий. Данный журнал стал первым ежедекадным изданием. В 1908 году Шанхайское издательство «Вэнь-и» издало книгу в картинках «Записи о Трех царствах», в которой было представлено более двухсот иллюстраций. Данное произведение стало первой литографской книгой в картинках, а также первым литературным произведением в истории, построенным полностью посредством серийных картинок. [3]

В период Китайской Республики (1912 – 1949 гг.) из-за растущих социальных потребностей и непрерывного развития полиграфии началось использование офсета, ксерокопирования, печати и других современных технологий, способствующих развитию книг в картинках. Так, темпы развития книг в картинках значительно ускорились, появилось большое количество написанных и опубликованных произведений, в то же время возникла целая группа влиятельных художников, например, Чжао Хунбэнь, Шэнь Маньюнь, Цянь Сяодай, Чэнь Гуанмэн и др. С 1925 по 1929 гг. Книгоиздательство «Мир» на улице Фучжоулу в Шанхае издало пять довольно длинных книг в картинках, в числе которых «Книга в картинках. Записи о Трёх царствах», «Книга в картинках. Троецарствие» и «Книга в картинках. Возвышение в ранг духов». На обложке каждого произведения можно обнаружить надпись «книга в картинках», что стало самым ранним упоминанием данного термина. [4] С этого времени данное понятие распространи-

лось повсеместно, постепенно утвердив свое значение. С 1932 года в Шанхае появилось более тридцати крупных и мелких книгоиздательств, публикующих книги в картинках и составивших половину от общего числа книжных издательств. Например, произведение Е Цяньюя «Господин Ван», Чжан Лэпина «Записки о скитаниях Саньмао» и т.д. были напечатаны в «Иллюстрированном журнале Шэньжоу», а впоследствии выпускались отдельным изданием, завоевав большую популярность у населения.

В тридцатые и сороковые годы XX века в областях, находящихся под управлением Коммунистической Партии Китая (КПК), книги в картинках использовались как средство пропаганды для привлечения внимания и поддержки народных масс. Под воздействием веяний времени появилось множество книг в картинках, связанных с такими темами, как аграрная политика КПК, политика КПК по противостоянию японской агрессии, новый закон о бракосочетаниях и др. например, произведение, созданное Люй Мэном, Я Цзюнем и Мо Пу «Железный монастырь».

Книги в картинках испытали длительный процесс эволюции, начиная от ранних произведений эпох Весны и осени и Сражающихся государств, обладающих основными признаками книг в картинках, до прототипов периода Вэй-Цзинь и династии Хань; при Минской эпохе книги в картинках получили дальнейшее развитие и сформировали свой зрелый облик в конце династии Цин – начале Китайской Республики. Многие деятели искусства проводили непрерывные изыскания и попытки, что позволило накопить ценный опыт и сформировать прочный фундамент для развития и процветания книг в картинках.

Литература:

1. Цзя Вэйпу, Вань Су. Любовь искусством книг в картинках // Издательство Просвещение Шэньси. – 1996. –239с.
2. Хуан Юаньлинь. Самые ранние книга в картинках, сохранившиеся до наших дней // Изобразительное искусство. –1981. – № 4.
3. Цао Синьжэ. Исследование изданий книг в картинках. Маг. дисс. Университет Ухань. – 2002. –68с.
4. Вэй Хуа. Краткая история нового китайского искусства – книг в картинках. // Изобразитво китайского ун-та. –2008. –231с.

Колокола в России и Китае: общее и различия

Ключевые слова: колокол, колокольный звон, буддизм, православие.

В данной статье рассказывается о колоколах - магических и древних предметах, испокон веков находящихся рядом с человеком. Известно, что всего в мире различают три вида колоколов - европейские, китайские и индийские. Их отличают, в первую очередь, по форме. Русские колокола относятся к числу европейских, но их также можно выделить и в отдельный подвид - ведь за многовековую историю своего применения в нашей стране они приобрели свой собственный, отличный от иных других западноевропейских колоколов, вид и характер. Кроме того, колокольный звон приобрел огромное значение в нашей стране - он, даже, по сути, стал своеобразным брендом России.

Не менее интересна и история китайских колоколов - ведь считается, что Китай являлся родоначальником колокольного дела. Именно в Китае, как считают многие ученые, и появилась такая культурная форма, как колокол, а потом благодаря Великому шелковому пути она уже распространилась по всему миру. По другой же версии, колокола появились одновременно в нескольких мировых культурах, что, на наш взгляд, представляется более убедительным. Колокола широко используются там и сейчас. Поэтому интересной исследовательской задачей будет сопоставление двух "колокольных культур" - культуры православной России и коммунистического Китая.

Таким образом, целью данной работы было выбрано сравнение колоколов и отношения к ним в России и Китае - в двух различных странах, с древнейшей историей использования колоколов как в религиозных, так и в бытовых целях.

Колокола были рядом с человеком всегда – об этом свидетельствуют многочисленные находки древних колокольчиков и бубенцов, принадлежавших еще людям периода неолита. И позднее колокольчики, или, точнее, их родственники – бубенцы – стали встречаться в быту многих наро-

дов: египтян, евреев, этрусков, скифов, римлян, греков, китайцев. Практически во всех культурах колокола издавна считались предметами, наделенными магическими свойствами, а потому их можно было часто встретить в качестве одного из атрибутов к какому-нибудь языческому действию.

На Руси также издавна были известны колокольчики-бубенцы. Так, исследователь М.М. Валенцова пишет, что бронзовые колокольчики использовались на территории всех славянских земель: в Поморье, северной Руси, Чехии, Словакии и у южных славян, редко их можно было встретить – в Великопольне и Силезии [1; 283]. В соответствии со славянскими мировоззрениями, колокольчик представлял собой магический ритуальный предмет: его звучание использовалось для отпугивания хищных птиц и зверей; часто звон колокольчика или бубенца использовался для общения в ритуальных обрядах, когда была запрещена любая человеческая речь. Интересной деталью является то, что большинство таких колокольчиков имело, как правило, крестообразную или коническую форму, а материалом для них могло служить дерево, глина или металл. Помимо этого, колокольчики нашли широкое применение в ювелирном искусстве Древней Руси - большое количество славянских племен использовали прообразы колокольчиков - бубенцы и звонки-трещетки - в образах женских украшений, таких как броши, подвески, височные ободки. Славяне считали, что звук металла, ударяющегося друг от друга, в первую очередь служит оберегом от недобрых сил. Также по словам М.М. Валенцовой, колокольчики часто использовались для различных гаданий или в свадебных и похоронных ритуалах [1; 284].

В древнем Китае колокол также был важной частью повседневного обихода, выполнял различные функции - как бытовые, так и ритуальные. Первые, самые старые колокола изготавливались из керамики, и только с развитием технологии литья в эпоху Шан (16 — 11 вв. до н. э.) появились бронзовые колокола-ковши. Самый древний литой колокольчик, сохранившийся до наших дней, был найден в Китае, провинции Хэнань (23-17 вв. до н.э.) [5]. Подобные колокола держали в руках или подвешивали и ударяли по ним палкой. Такие колокольчики использовались при проведении каких-либо ритуальных церемоний (например, при жертвоприношениях) и в период войн в качестве сигнального инструмента. Не стоит забывать также о подвесных колокольчиках - так называемой "музыке ветра".

Вообще, стоит сказать, что китайцы очень любили звуки колокольчиков и считали их звучание предвестником удачи.

С приходом христианства на Русь колокола уже как часть христианской культуры вновь утверждаются на русских землях. Причем, в отличие от Византии, откуда Русь, переняла христианскую веру, и где колокольные звоны в храмах не смогли распространиться, не найдя широкого применения, русские церкви стали активно использовать звон колоколов для созыва людей на церковную службу. Так, по разным сведениям, колокола на Руси появились уже в 988 году [4], то есть в самое время крещения Руси или в 1066 году, когда колокол впервые был упомянут в русской летописи [9]. Археологические находки позволяют считать, что в древнем Киеве колокола отливались еще в начале XIII века [9].

Но почему христианский церковный колокол имеет именно форму цветка-колокольчика? В историографии христианской церкви существует целая легенда о появлении колокола: считается, что во сне епископ Ноланский Павлин (353-431 гг.) увидел Ангела с необычными музыкальными инструментами - колокольчиками, издающими чудные, неземные звуки. Проснувшись, Павлин стал вспоминать форму дивного инструмента и увидел небольшие цветки - колокольчики, которые раскачивались на ветру и тихо звенели. Именно они то и подсказали епископу форму колокола, призванного восхвалять Господа. Однако, документально зафиксированный ввод колоколов в церковный обряд был совершен лишь через 300 лет, во времена понтификата Сабиниана (604-606 гг. понтификата), при этом колокольный звук выполнял лишь сигнальную функцию [9].

А как же звонили в колокола в первые века христианства на Руси? Оказывается, совсем не так, как мы привыкли видеть сегодня, а по-европейски: раскачивался не язык, а весь колокол. Ушами колокол неподвижно крепился к валу, концы которого вставлялись в выемки в стенах ниши, где колокол помещали. Вал имел отходящий в сторону шест очеп (или очап, оцеп), к которому привязывалась веревка. Дергая эту веревку, звонарь раскачивал колокол вместе с валом, и колокол ударял в висевший свободно язык. Колокольная веревка могла оканчиваться петлей-стременем. В стремя звонарь вставлял ногу, ритмично нажимал и звонил. Он давал не четкие, ритмичные, а бряцающие удары и не позволял исполь-

зывать на колокольнях большие колокола. При раскачивании тяжелого колокола могла расшататься сама колокольня.

Существовал и более простой способ звона: по колоколам ударяли молоточком. Здесь на память приходит било - древний сигнальный инструмент, изготовленный из дерева или железа, звук из которого извлекается посредством удара палкой или специальным молотком по поверхности инструмента.

Позднее русские мастера-звонари, приложив смекалку, нашли новый способ звона, более удобный – язычный, которым пользуются и сейчас. Открытие это, вероятно, произошло в XIV веке [3]. Колокол крепился к металлическому или деревянному брусу ремнями или железными петлями, продернутыми через колокольные ужи. Раскачивающийся язык ударял в неподвижный колокол.

Русский способ звона допустил на колокольни колокола в сотни и тысячи пудов. Это создало неповторимое русское колокольное многоголосие, опирающееся на низкие басовые колокольные голоса. А очепные колокола долго сохранялись на Руси вместе с язычными, вплоть до середины XVII века, особенно в северном крае. И до сих пор их заботливо берегут в древней Псково-Печерской обители как старый завет, с которого звон начал свое шествие по просторам русской земли.

Колокол в русской культуре всегда ассоциировался с человеком и имел созвучные человеческому телу названия своих частей. Толщина стенок колокола неодинакова: к ушам – тоньше, к месту удара языком (музыкальное кольцо) – толще, а у самого края – совсем тонкая. При таком соотношении звук выходит хорошим.

О возникновении китайского культового колокола существует несколько легенд. Так, по одной из них, колокольчик спустился с неба и был пойман Героем Вакашима Гонаемом (Wakashima Gonaemon) [2]. По другой легенде, колокол - это застывший дракончик Пулао - один из сыновей Великого Китайского дракона. Пулао очень любит кричать, и поэтому за него вешают колокола - все китайские колокольные "ушки" изображаются в виде этого дракончика, а также его вырезают на гонгах.

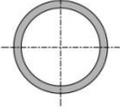
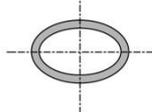
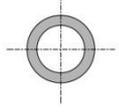
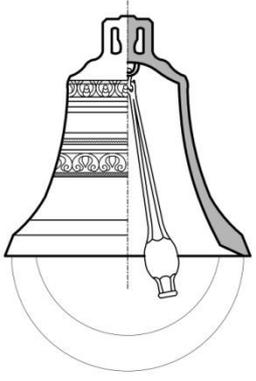
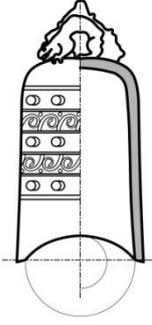
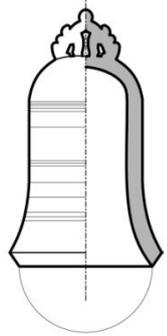
Традиционные китайские колокола имеют миндалевидный поперечный разрез. Из-за этой особенности звук, созданный таким инструментом, быстрее затухает, что позволяет легче создавать различные мелодии. Кро-

ме этого, по той же причине, колокол может звучать с двух разных направлений (переднего или бокового) и производить два тона, причем с гармоничным интервалом в три степени между ними. Китайские колокольчики в основном не были языковыми - мелодия извлекалась путем удара по колокольчику специальной палочкой, а при больших размерах колокола - даже бревном.

Колокольная мелодия оповещала китайцев о торжественных церемониях, богослужениях в храмах или движениях колонн войск - словом, звучание колокола сопровождало жителя Поднебесной повсюду.

Сравнительная таблица русских и китайских колоколов

(илл. автора статьи)

	<i>Русский</i>	<i>Древнекитайский</i>	<i>Индийский</i> (времена буддизма в Китае)
Сечение			
Форма и диапазон колебаний звука (графическое изображение)			
Звучание	<i>Звучное, певучее, продолжительное</i>	<i>С двух направлений, два разных тона. Звук непродолжительный</i>	<i>Глухое и непродолжительное</i>

В период ханьских династий (206 до н.э. — 220 гг. н.э.), когда в Китае стал всё больше распространяться буддизм, вслед за появлением первых буддистских храмов, на китайской земле появился и новый тип колокола - индийский [6]. Основное его отличие от традиционного китайского состояло в различии формы - у индийских колоколов поперечное сечение

практически по всей высоте колокола представляло собой идеальный круг. Естественно, что такая форма сильно повлияла на качество звука, издаваемого колоколом. По буддийской традиции считается, что звук, издаваемый колоколом, соответствует звукам мантр - священным текстам буддизма. Таким образом, звучащие колокола входят в резонанс с энергосистемой человека, при этом происходит гармонизация всех органов и систем человека как на уровне физического тела, так и на тонких планах [7].

С принятием буддизма колокола в Китае стали использоваться в качестве буддийского инструмента Фа в различных обрядах. Именно в этот период в Китае в очень многих храмах возводятся высокие колокольные башни, которые придают храму величественность и особенный вид.

В буддийских храмах есть два вида колоколов, первый - это "храмовый колокол", он подвешивался на колокольной башне и служил для созыва людей на молитвы или же просто бил в определённое время, сообщая таким образом, о наступлении утра или вечера; второй - это "призывающий колокол", он подвешивался внутри храма, и использовался для сообщения о начале собрания [6]. Также как и в древних китайских колоколах, звук из них извлекали ударом молотка, в очень больших - ударом торца специального горизонтально подвешенного бревна.

В эпоху Южных династий (420 - 558 гг.) в стране насчитывалось уже до 500 буддийских храмов, и в каждом из них использовали колокола. Начиная с эпохи династии Тан (18 июня 618 — 4 июня 907) и в последующий период, колокола получили очень большое развитие, их изготавливали очень красивыми и разной причудливой формы. В каждой следующей династии колокола были распространены повсюду, даже появилось такое выражение "если есть храм, то обязательно должен быть колокол, если нет колокола, то это не храм" [6]. Таким образом, колокол стал особым атрибутом китайского буддийского храма, приобрел символическое значение.

Но в отличие от традиционного русского колокола, нашедшего применение, по большей части, только в культовой сфере, древние китайские колокола использовались и в светской жизни. Так, в период правления династии Чжоу при императорском дворе образовалось множество ритуалов и традиций, важным элементом которых была музыка колокольного инструмента под названием "бяньчжун" (编钟 biān zhōng). Бяньчжун - буквально "упорядоченные колокола" - представляет собой комплект колоколов разного размера, подвешенных на низкой звоннице-перекладине. В нем насчитывают 9 видов колоколов. Кроме первых двух колоколычков -

лин (это подвесной колокольчик с языком) и до (ручной колокол с языком и продольной рукояткой), все колокола производят звук от удара специальным молотом или жезлом. На таких музыкальных инструментах могло играть даже несколько специально обученных людей - всё зависело от размеров бьянчжуна. Обладать подобным инструментом было очень почетно - он являлся символом власти и высокого положения в обществе.

Впоследствии бьянчжуны стали одними из наиболее часто используемых традиционных инструментов Китая - так, на таких инструментах создавали музыку во время празднования возвращения Гонконга в Китай, открытия Пекинской Олимпиады и других торжественных мероприятий.

Русские колокольные звоны также нашли отражение в музыкальной культуре страны. Русская церковь, в отличие от европейской, не признавала иных музыкальных инструментов в культовом действе кроме колоколов, и в обычной мирской жизни колокольные звоны с лихвой компенсировали отсутствие монументальных музыкальных инструментов. Крупнейший исследователь древнерусской музыки С. Смоленский, осмысливая колокольные звоны не только как ритуальное явление, но и как составную часть творчества русского народа, как подлинное народное искусство писал: "Полагаю, что музыканты не потеряют время и не пожалеют, если надумают вникнуть в русский колокольный звон. Это такой же отдел нашего искусства, и таинственный пока, как и наши народные песни, и особенно наши старинные знаменные напевы..." [8].

Колокольная музыка - уникальна. Благодаря своему удивительному звучанию, затрагивающему ультразвук, она способна умиротворяющее действовать на человека, исцелять его. Присутствие колоколов культовых обрядах создает некую магическую атмосферу, перенесенную в современную жизнь через тысячелетия. И кажется мне, что еще много-много лет подряд человечество будет слышать магический, чарующий колокольный звон.

Литература:

1. Валенцова М.М. О магических функциях колокольчика в народной культуре славян// Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С.М. Толстая - М.: Изд-во "Индрик", 1999, с. 283-293.

2. Давыдов А.Н. Колокола и колокольные звоны в народной культуре [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/b/Bell.html>. Дата последнего обращения: 4.12.16.

3. Значение и история православных колоколов. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.golddomes.ru/kolokola/kolokola.shtml>. Дата последнего обращения: 4.12.16.

4. История колоколов и колокольных звонов. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://old.kirkino.ru/index.php?cat=10&doc=93>. Дата последнего обращения: 4.12.16.

5. Колокола и колокольчики: сорок веков истории. Опыт сравнительной хронологии. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.decorbells.ru/history_40centures.htm. Дата последнего обращения: 4.12.16.

6. Культура колоколов Китая. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://moybibliomir.blogspot.ru/2012/07/blog-post_13.html. Дата последнего обращения: 4.12.16.

7. Магия жизни: Астромузыка. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://magic-heaven33.blogspot.ru/2012/05/blog-post.html>. Дата последнего обращения: 4.12.16.

8. Смоленский С.В. О колокольном звоне в России. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.danilovbells.ru/bellsonrussia/articles/49731597.html>. Дата последнего обращения: 4.12.16.

9. Стародубцев О.В. Из истории колокольных звонов. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/sretmon/uchil/kolokola.htm>. Дата последнего обращения: 4.12.16.

Маныч Л. М.

Владимирский государственный университет

Пейзаж и время

***Ключевые слова:** пейзаж, отечественная пейзажная живопись, Музей в Плесе, выставки пейзажной живописи конца 1990-х – начала 2000-х годов, отечественный пейзаж второй половины 1950-х – 1970-х годов, «духовная атмосфера эпохи»*

В данной статье работе мы обращаемся к результатам исследования истории русского пейзажа второй половины 1950-х – 1970-х годов, как к истоку современного пейзажа – конца 1990-х начала 2000-х годов. Изучение материала в русле данной темы позволило получить представление о

том, как средствами пейзажной живописи художники выразили свое ощущение современной им жизни в сложный, переходный период в истории страны. В этом мы видим актуальность данной темы.

Целый ряд значительных событий в культурной жизни России конца 1990-х – начала 2000-х годов показал, что пейзажная живопись была серьезно востребована как среди художников, так и в обществе. В этом потоке явлений выделим три направления, как наиболее показательные, на наш взгляд. Это, во-первых, открытие в г. Плёс Ивановской области в конце 1997 г. первого художественного Музея, посвященного пейзажной живописи; во-вторых, проведение в стране нескольких крупных выставок пейзажа; в-третьих, существенное расширение круга изданной литературы о пейзаже. И все это произошло менее, чем за десятилетие. Открытие музея стало весьма значительным событием не только для Центрального региона, но и для всей России. Основу его экспозиции составила уникальная коллекция пейзажной живописи конца XIX – первой половины XX веков из фондов Плесского музея.

Однако скромность бюджетного финансирования культуры, отсутствие самостоятельных средств у нового музея не давали возможности осуществить, к примеру, приобретение работ последних десятилетий XX века. Поэтому появилась идея провести в Плесском музее серию выставок пейзажной живописи по принципу последовательного показа работ художников из различных регионов России. Как наиболее удобный в традиционном отношении, был выбран проект, охватывающий пять центральных областей – Владимирскую, Вологодскую, Костромскую, Ивановскую, Ярославскую. Выставка пейзажа «Зеленый шум» экспонировалась в этих областных центрах и Плесе в 1999-2000-м годах. Это событие не только отразило современное состояние пейзажной живописи в Центральном регионе России, но и послужило стимулом для консолидации сил отечественных мастеров искусства. Поэтому решено было в 2000 году показать выставку пейзажа Северо-Западного региона. Почти одновременно с выставками «Зеленый шум» проходили республиканские выставки пейзажной живописи «Образ Родины» в Орле (август-сентябрь 1998 г.), Кирове (март-август 2002 г.), Вологде (июнь-октябрь 2006 г.). Верность пейзажу и преемственность традиций были очевидны и на выставках, посвященных 60-летию Владимирской областной организации Союза художников (1945-2005). Были устроены одновременно две выставки живописи и графики.

Одна – ретроспективная, на которой были представлены работы живописцев области от начала XX до 1980-х годов. На второй – произведения конца XX века - начала 2000-х годов. Если в первом случае жанр пейзажа преобладал, то на второй выставке были представлены в основном пейзажные работы. Кроме того, в 2005 году прошли персональные выставки, посвященные творчеству мастеров «владимирского пейзажа» - В.Я. Юкина, К.Н. Бритова (во Владимире), В.Г. Кокурина (в Москве, в Академии художеств). Их творчество, как показало время, стало значительным явлением и в истории Владимирской областной организации Союза художников, и русского пейзажа второй половины XX века.

В истории русского пейзажа были и ранее периоды, когда этот жанр вызывал к себе повышенный интерес или, напротив, отходил на дальний план. Так, в монографии В.С. Манина отмечена цикличность в актуализации жанра пейзажа, что иногда пейзаж даже приближался к грани исчезновения, будучи разрушенным «новыми принципами искусства». Такими периодами В.С. Манин считал начало и конец XX века [1].

В контексте темы нашей статьи важно это замечание, а также оценка автором периода с конца 1950-х – 1960-е годы. Именно тогда, по мнению В.С. Манина, менялось художественное мышление, созрели условия для нового видения мира. И эти явления находились в тесной связи с изменениями общественной ситуации, подходов к искусству, представлений о прогрессе и регрессе [2]. Изучение поэтики отечественного пейзажа второй половины 1950 – 1960-х годов позволило убедиться, насколько существенно её особенности определяются спецификой художественного сознания этого периода. Глубочайшее значение для общества имела память о пережитом потрясении недавней войны. Оно заставило по-другому взглянуть на окружающий мир, осознать ценность каждого мига мирной жизни, ещё острее почувствовать вечную связь отдельной личности и всего народа с природным пространством, которое часто ассоциируется с понятием Родины. В этом контексте усиление индивидуального личностного начала в пейзаже было закономерным. «Оттепель» ускорила этот процесс и дала ему выход. И хотя официальная критика по-прежнему утверждала в качестве ведущего направления советского искусства социалистический реализм, становится очевидным, как ослабевает эта унифицирующая тенденция: в творчестве целого ряда мастеров усиливалось стремление отойти от

жестких норм и догм, выразить своё понимание истинного и ценного в окружающем мире. Об указанном периоде, как о времени появления современного пейзажа, писали искусствоведы и ранее. В искусствоведческой литературе выделен период – вторая половина 1950-х - 1970-е годы, как начало и время становления новых процессов в отечественной художественной культуре и, в частности, в пейзаже.

Целый ряд исследователей отмечают в данный период очевидное усиление роли пейзажа в произведениях не только других жанров живописи, но даже других видов искусства (литературы, кино и других). В работах искусствоведов и критиков, писавших об отечественном изобразительном искусстве, литературе, кино 1960-1970-х годов была отмечена, как общая особенность, «лиризация» жанров, вызванная усилением личностного начала, глубоким осознанием своей связи с окружающей природной средой. Об этом писали Г.А. Белая, Л.С. Зингер, И.П. Золотусский, А.А. Каменский, В.С. Манин, А.И. Морозов, А.Т. Ягодковская и многие другие.

В живописи рубежа 1960-1970-х годов исследователи отмечали творчество мастеров, не бывших пейзажистами, но введивших весьма органично пейзаж в портреты, тематическую картину, что позволяло художникам глубже проявить свое авторское отношение к изображенному, передать, подчас, свое философское осмысление действительности. Это характерно, например, для ряда работ В.И. Иванова, Д.Д. Жилинского, Е.Е. Моисеенко, В.Е. Попкова и других.

Возникает предположение о неслучайности такого явления в отечественном искусстве и русской художественной культуре в целом. Это, очевидно, связано с самой спецификой пейзажа, его особых возможностях в выражении личностного восприятия жизни. Несомненно, что пейзаж является и сферой эстетического познания и наслаждения. Эти особенности пейзажа и ранее обозначались в искусствоведческой и мемуарной литературе, философии. Отмечалась, также, способность пейзажа запечатлеть «духовную атмосферу» исторической эпохи как главное, чем этот жанр входит в историю искусства, становясь памятником своему времени. [3] И серьезное значение пейзажа в русском искусстве, как сферы проявления духовной жизни общества, размышлений художников о предназначении России, о смысле жизни. О том, что история чувства русской природы, как оно выразилось в искусстве, «есть органическая часть самосознания рус-

ского народа». [4]. То есть, в пейзаже шло (да и сейчас идет) переосмысление мировоззренческих проблем и социальной истории страны, раскрывается «трепетная душа личности и волнение эпохи», проявлялось общественное отношение к природе, бытию и бытию человека в целом [5].

Вернёмся к выставкам пейзажной живописи начала 2000-х годов. Их проведение было вызвано очевидным возрастанием интереса к пейзажу в отечественном искусстве, что привело к появлению огромного количества произведений этого жанра. Поэтому главную задачу в дальнейшем развитии пейзажа устроители выставок «Образ Родины» увидели в сохранении школы высокопрофессионального мастерства. Общим качеством, отмечающим упомянутые выставки «Образ Родины», «Зеленый шум» начала 2000-х годов, является, на наш взгляд, большое стилистическое многообразие представленных на ней пейзажных работ. И, вместе с тем, сложилось впечатление, что в основе этого многообразия просматривается развитие тех линий русского пейзажа, которые обозначились еще на рубеже 1970-1980-х годов. Мы можем отметить, что в конце XX века действительно наблюдался сложный период для пейзажной живописи. Косвенным подтверждением этому являются впечатления от целого ряда работ, увиденных на выставке пейзажа в начале 2000-х годов. Например, на выставке «Зеленый шум», посвященной творчеству художников Санкт-Петербурга, было очевидно, что во многих произведениях продолжено развитие тех стилистических линий русского пейзажа, которые обозначились в начале 1980-х годов. Т.е. «вызрели» в период примерно со второй половины 1950-х – 1970-е годы. Это свидетельствует о периоде некоторой «остановки» в развитии пейзажного жанра в конце XX века. С другой стороны ясно, что, несмотря на сложность подобной ситуации, очевидно сохранение традиций, их «консервация».

В данной статье главной задачей было обратить внимание на тесную взаимосвязь образности пейзажной живописи, процессов подъёма и угасания интереса к этому жанру с общественным самосознанием, важнейшими событиями, происходящими в стране в определённый исторический период. Широкий круг исследований, посвящённых отечественной пейзажной живописи, обзор выставок позволяют убедиться в том, что пейзаж действительно способен предать духовную атмосферу эпохи.

Примечания:

1. Манин В.С. Русская пейзажная живопись / В.С. Манин. – М.: Белый город, 2000. – С. 8.
2. Там же. С.366 - 367.
3. Федоров-Давыдов А.А. О нашей пейзажной живописи // Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство: статьи и очерки. М., 1975. С.465.
4. Недошивин Г.А. Николай Михайлович Ромадин / Г.А. Недошивин. – М.: Советский художник, 1961. – С.20.
5. Манин В.С. Указ соч. С. 8.

Маруфенко Е. В.

Владимирский государственный университет

«Переинтонирование» и рекурсия в творчестве Ф. И. Шаляпина

Ключевые слова: вокальное исполнительство, сценический образ, Ф. И. Шаляпин, «переинтонирование», рекурсия

Сегодня, в эпоху ускоренного видеоряда, когда первостепенны вопросы de facto и de jure, а проблемы psycho (от др.-греч. Ψυχή) рассматриваются и решаются сквозь призму physis (от греч. Φύσις), предлагая упрощенные виды реакций на событийный ряд, обедняя тем гамму человеческих чувствований и, собственно говоря, искореняя из жизненной, межличностной душевной практики многополярность человеческой личности, перед педагогикой искусства стоит задача воспитывать подрастающее поколение не просто на лучших образцах отечественной классики, но и находить пути актуализации персонального исполнительского опыта мастеров прошлого, со всеми их исканиями и находками.

Изучая творчество Ф.И. Шаляпина, исследователи акцентируют внимание на особом, многоуровневом искусстве вокального интонирования, вводя в научный обиход понятие «переинтонирования» как переосмысления всей интонационной системы оперного образа (И.И. Силантьева). Прибавляя такой оборот, как «за исключением, разумеется, звуковысотной точности», она, на первый взгляд, противоречит сама себе, поскольку ниже пишет, что «певцу было свойственно незначительное зани-

жение низких звуков и завышение верхних». Однако именно нетемперированность музыкального строя вокального исполнительства дает почти уникальный простор выражению глубинной природы человека, выражающейся в стремлении воспринимать и отражать эстетическое в природе человеческих чувств и движений души. В этом отношении неповторимая шалашинская интонация является результатом, выражающим процесс перерождения личности исполнителя в личность исполняемого, когда незначительные интонационные погрешности и являются «неуловимым и загадочным «чуть-чуть»», что трогает душу и сердце слушателя [1, 460]. Возникающий при этом художественный образ представляет собой синтез двух личностей – реальной и ирреальной, которые влияют друг на друга, оставляя свой отпечаток на обеих. Рождающееся при этом интонационное богатство является следствием «индивидуальных реакций исполнителя при объективации эмоциональной и психической жизни персонажа» [1, 459].

Рассматривая взаимовлияние индивидуального (субъективного) исполнительского начала и собирательной (объективной) персонажной «данности» художественного образа, мы выходим на уровень искусства интерпретации, которое мы рассматриваем как индивидуальную актуализацию персонажной «данности» художественного образа во всех коллизиях его сценической жизни. Говоря об индивидуальной актуализации образа, невозможно обойти вопрос о субстанциональности художественного образа и способности исполнителя проникнуть в глубинную сущность персонажа. В этой связи уместно рассмотрение понятий «рекурсия в музыке» и «рекурсия в вокальном искусстве».

Рекурсия в музыке как постепенное проникновение в глубинную сущность потребности человека в самовыражении и передаче неуловимых внутренних движений души и поиск в этом выражении новых возможностей, приводит нас к истокам, к народному эпосу, в котором неразрывно соединяются и слово, и музыка, и движение. Рекурсия в вокальном искусстве, которое полно условностей и недосказанностей, на первый взгляд, создает обширное поле для разнообразных интерпретаций образа – будь то оперный персонаж с огромным количеством как музыкального, так и внемузыкального материала, будь то песня или романс, отличающиеся мимолетностью, ограниченные временем и творческим материалом. Однако чем глубже исполнитель проникает в психологию персонажа, в её философско-эстетическую, социально-историческую, индивидуально-двигательную «данность», тем четче вырисовывается художественный образ, рекурсив-

ность которого приводит к однозначности трактовки личности сценического героя.

Такую глубину прочтения сценического образа мы видим в искусстве Ф.И. Шаляпина, который в расцвете своего творчества рассматривал вокальную интонацию как неповторимую, незамедлительную интонационную реакцию на ежемгновенные «причуды» образа, импровизирующего в рамках общего замысла [1, 463]. Причем в этом своем стремлении он не останавливался на полпути, а стремился дойти «до самого края бытия» персонажа, выражая тем самым одну из главенствующих особенностей русского характера – его темпераментность.

Разворачивающийся через призму индивидуально-национальных «движений души» рекурсивный анализ приводит к переосмыслению, переинтонированию образа, рождению шедевра исполнительского творчества. Ф.И. Шаляпину было свойственно не только «вгрызание» в музыкальную «ткань» образа, но и поиск полного «согласия» между всеми составляющими персонажной «данности». Вся сила возникающего синтеза концентрируется у Ф.И. Шаляпина в вокальной интонации, которую он наделяет не иллюзорным эмоциональным смыслом, а вкладывает в неё глубокое информационное начало, которое переводит абстрактного сценического героя в ассоциативно близкую для слушателя личность.

Синтез слова и музыки, их взаимопроникновение, взаимовлияние становятся настолько глубокими, что уже и не ясно, что является главным, а что второстепенным. Поиск музыкальности в слове и «говора» в музыке рождало такие шедевры исполнительского творчества, которые открывали нерусскому человеку глубины русской души. Сам Ф.И. Шаляпин не удовлетворялся поверхностным «прочтением» исполняемого им образа. Он так писал: «Не знает как будто середины русский темперамент. До крайности интенсивны его душевные состояния, его «чувствования»» [2, 19]. Именно поэтому уникальны, неповторимы его «прочтения» как образов русской музыки, так и образов зарубежной классики.

В русской музыке можно и нужно говорить о рекурсии образа, когда творчество Шаляпина-исполнителя углубляет, «растолковывает» слушателю персонажную «данность» героя, излитую в непревзойденных строках мастеров русской поэтической классики. Литературное слово у Ф.И. Шаляпина не только рыдает и ласкает, раскрывая богатство и глубину русской души, но и, благодаря выхватыванию, подчеркиванию, выделению конкретных звуковых фонем в *говорке* русской (по своей мелодике)

вокальной интонации, привлекает внимание слушателя к неуловимым движениям души персонажа, оголяя скрытые мотивационные рычаги, приводящие к определенным поступкам.

Обращаясь к зарубежной музыке, которая зачастую исполнялась не на языке оригинала, стремление к соответствию слова вокальной линии требовало переработки текста. Так возникли шаляпинские редакции переводов таких произведений, как «Ода Сафо» И. Брамса, «Элегия» Ж. Массне и др., целью которых было желание оживить эти произведения, найти слово, которое бы своей интенсивностью не уступало музыке, а, соединяясь с ней, многократно усиливало свое воздействие благодаря возникающему между словом и музыкой резонансу.

Литература:

1. Силантьева И.И. Путь к интонации: Психология вокально-сценического перевоплощения. – М.: КМК, 2009. – 644 с.
2. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – М.: ПРОЗАиК, 2013. – 624 с.

Мокану В. Г.

Владимирский государственный университет

Технология создания имиджа эстрадного вокалиста

Ключевые слова: музыкальный шоу-бизнес, современная эстрада, имидж эстрадного вокалиста, технология создания имиджа артиста

Технология создания имиджа приобретает все большее практическое и теоретическое значение особенно в тех сферах, в которых она является важным и определяющим (как, например, в сфере музыкального шоу-бизнеса). Имидж певца на современной эстраде - явление не простое, состоящее из множества компонентов, неоднозначно понимаемое, включающий в себя профессиональные качества, выступает как фактор популярности, востребованности, успешности. Особое внимание к формированию имиджа связано, прежде всего, с возрастанием значения СМИ в жизни общества, превращая имидж в информационный продукт, а не просто эмоционально - воспринимаемый образ.

В создании имиджа певца большое значение приобретают технологии, активно используемые в других областях жизнедеятельности (в политике, менеджменте, рекламе, массовых коммуникационных процессах и т. д.). Практикуя их необходимо учитывать особенности формирования имиджа в современной эстраде, наряду с использованием уже известных приемов, привлекать и применять новые, адаптированные с учетом задач и особенностей деятельности в данной музыкальной сфере. Успешность в этом виде деятельности обусловлена спектром личностных и образных трансформаций, вхождение в образ как в заданную форму активности обеспечивает раскрепощение, достижение органичности, отсюда – рост креативности, восполнение недостающих элементов и улучшение коммуникативного взаимодействия.

И поскольку имидж человека публичной профессии это образ взаимодействия с аудиторией, отвечающий интересам дела и творческой самореализации то адекватно выстроенный имидж является механизмом, оптимизирующим профессиональную деятельность публичной персоны. Он обеспечивает необходимую аутентичность, адаптацию, эффективную социализацию и оптимальное развитие профессионализма, позволяет наилучшим образом идентифицироваться, эффективно и целенаправленно организовать пространство, поддержать динамику собственного развития.

Показания к необходимости работы над имиджем таковы:

Желание стать известным в своей сфере деятельности. Не знает, что будет с ним завтра. Певец не знает, в каком направлении он будет более успешным. Имеются противоречия между желаемым и действительным положением дел. Певец хочет увеличить количество своих поклонников. И как только возникли такие противоречия у певца в его творческой карьере, и появилась необходимость в имидже или его корректировке, для начала необходимо ответить на следующие вопросы: (это будет лейтмотивом имидж - проработки) **Что я хочу? Чем могу быть полезным, интересным? Как привлечь и удержать внимание? Каким образом поразить, удивить?** Построение имиджа начинается с постановки цели. А цель находит свое выражение в миссии - это обобщенное представление о своем предназначении, а уже предназначение побуждает к деятельности.

Семь составляющих имидж – проектирования.

Технология создания имиджа артиста состоит из семи шагов.

1. Определение базовых установок. Выявление доминантного инстинкта, индивидуальной модели личности, детских эмоциональных красок, юношеских ролей адаптации, жизненных тактик, индивидуальной жизненной позиции, ментальность и мировоззрение. В характере базовой установки индивида лежит любимая сказка, как основа жизненного сценария и ее персонажи составляют фундамент образа. А аналоги внутренних субличностей, которые действуют в реальном мире человеческих отношений индивида, другие герои сказок, кинофильмов, литературных произведений. Прием: интервью, призванное разбудить спонтанные реакции. На данном этапе необходимо определить соответствие того, что персона говорит, как говорит, какие эмоции переживает, что делает и что при этом чувствует, т.е. есть ли гармония внутреннего мира и внешних проявлений индивида.

2. Определение потенциала персоны. Выявление уровня личностного развития: уровня интеллекта, гендерного инстинкта, физической конституции, темперамента, характера. Комплексной профессиональной ориентации на искусство и на предпринимательскую деятельность. Выявляем сильные и слабые стороны персоны, социальный потенциал (навыки коммуникации), способности влияния, харизматические характеристики. Приемы: тестирование, наблюдение, структурированное интервью.

3. Описание целевой аудитории. Зритель, на которого имидж будет транслироваться, в параметрах его ментальности, вкусов, идеалов, интересов, стереотипов и потребностей. Выявляются жанровые интересы, возраст целевой группы, приверженность средствам массовой информации, участие в мероприятиях/акциях, предпочитаемые способы проведения досуга, нарождающиеся потребности и музыкальные вкусы. Приемы: контент-анализ прессы, фокус-группы, жанрово-стилевые предпочтения.

4. Анализ ресурсов – психологических, материальных. Активизация психологических ресурсов. Проработка эмоциональных барьеров, внутренних и внешних ограничений. Высвобождение энергии комплексов, проблем. Работа со страхами публичных выступлений. Определение имиджевого бюджета, сроков исполнения проекта, времени подведения промежуточных итогов. Прием: коррекция на практике, тайминг-планирование.

5. Проектирование нового образа. Для нового образа важна узнаваемость, национальный характер (соответствие ментальности целевой группы и героям народного фольклора), энергетика (пробуждение сильных чувств), артистическая выразительность. Необходима проверка на качественные характеристики методом творческих ассоциаций на фокус-группе, опрос, практический навык.

6. Формулировка предписаний по отдельным составляющим имиджа артиста. Оформляются рекомендации по изменению или корректировке: характера окружения, материального и социального (средовой имидж). Важным моментом имидж - проектирования является формирование по габитарному имиджу – это стилизация образа, построение индивидуального цветового портрета, планирование и создание рационального гардероба, подбор аксессуаров как барометров имиджа. В целях эстетической нейтрализации и концентрации позитивного образа подбираются характерные сценические движения, позы, мимика, пластика, самоподача (кинетический имидж). Техники и содержания речи (вербальный имидж). Подчеркивание особенностей транслируемых материалов, того, что персона создает, делает своими руками, хобби, участие в профессиональных и творческих организациях (овеществленный имидж).

7. Продвижение имиджа. В информационном пространстве социальных отношений имидж транслируется посредством сообщений для прессы, созданием личностной легенды, основанной на реальных фактах и соответствии внутреннего и внешнего имиджа. Написание такого мифа, артистической легенды должно выглядеть как сценарий раскрытия имиджа. Легенда должна иметь реальную основу жизни и пробуждать яркие чувства. Здесь же определение лояльных и эффективных средств массовой информации, форм продвижения персоны, события, акции, мероприятия, выразительные приемы самоидентификации. Выделяется индивидуальное своеобразие артиста с обыгрывания ключевой детали или важного свойства характеризующего певца («изюминка», уникальный стиль), «манок», который детерминирует информацию и формат. Периодичность вбрасывания информации в СМИ зависит от этапов карьеры и особенностей появления персоны на публике.

При проектировании имиджа должна использоваться тактика усиления имеющихся преимуществ и одновременно сглаживание недостатков, при этом беря во внимание самоощущения исполнителя. Эффектным и эффективным имидж будет тогда, когда он будет обладать несколькими из

следующих характеристик: яркость, понятность, влияние, узнаваемость и органичность. Грамотная технология построения имиджа возвращает человеку самого себя, но только в более симпатичном образе. Осуществляется коррекция, перестраивание, гармонизация внутреннего и внешнего вида, его энергетическое обеспечение. Новый, переработанный имидж должен вызывать яркие эмоции, которые и являются целью певца.

Специалисты определяют имидж как «искусство обаяния», «увеличительное стекло, которое обнаруживает деловые и личностные качества» (В.М. Шепель), «публичное «Я» (Г.Г. Почепцов), «картинка снаружи, которая рекламирует что внутри» (Э. Сэмпсон). Имидж певца – это всегда образ, мотив установки, роль, яркий типаж, уникальное амплуа, артистическая маска, ожидание целевой аудитории, мода и тренд, превращение заурядности в прекрасный и современный образ. Важным элементом такой выразительности является креативность, которая обеспечит энергию и заразительность образа. Более того, имидж признается сегодня неотъемлемой частью профессионального успеха эстрадного певца, поскольку сам успех – в известной степени есть иллюзия восприятия, необходимая как защита от банальности. Таким образом, выстроенный имидж эстрадного певца активизирует и оптимизирует профессиональную деятельность, обеспечивает эффективность, выявляет неповторимую идентичность, подчеркивает индивидуальность стиля творческой деятельности, усиливает коммуникативное воздействие на зрителя. Горчакова В.Г. утверждает: «Имидж гармонизирует исполнение профессиональной функции и обеспечивает яркое запечатление, проникновенность и публичное признание. Цел его - получить на выходе результат, значительно превышающий тот, на который может претендовать реальный потенциал эстрадного певца».

Литература:

1. Горчакова В.Г. Имидж. – М. : Эксмо, 2007.
2. Панасюк А.Ю. Формирование имиджа. – М. : Издательство «Омега – Л», 2007.
3. Перельгина Е.Б. Психология имиджа / Е.Б. Перельгина. - М. : Аспект-Пресс, 2002.
4. Почепцов Г.Г. Имиджелогия / Г.Г. Почепцов. - М. : Рефл-бук, К.: Ваклер, 2004.
5. Шепель В. М. Имиджелогия: Секреты личного обаяния / В.М. Шепель. - М. : Юни-Ти , 1994.

**Новые принципы перевоплощения в сценический образ
в театральном искусстве первой трети XX века**

Ключевые слова: К. Станиславский, Вс. Мейерхольд, художественный образ, художественная целостность спектакля, М. Чехов, М. Фокин.

Важное место в анализе художественно-стилистических процессов, происшедших в первой трети XX века, принадлежит образу как основному структурообразующему элементу содержания любого произведения. Образ как особый вид освоения и выражения действительности является результатом конкретной художественно-творческой деятельности в сфере индивидуально-личностного и общественного сознания. Реформы и поиски в области театрального искусства представили новые принципы перевоплощения в сценический образ, исходной точкой для которого стал образ художественный. Художественный образ реализует себя как творческое отношение к действительности, как способ домыслить, дополнить саму логику реальной жизни. Он становится сутью творческого процесса как явление простейшей конкретности, присущей всем видам и жанрам искусства. Эмоционально-эстетическая оценка автора является необходимым дополнением к созданию образа. Идея художественности как основополагающей части в создании образа была выдвинута создателями Московского Художественного театра. Художественная целостность спектакля строилась на высоком энергетическом, духовном и нравственном потенциале (сверхзадача и сквозное действие), на смысловой многоплановости, которая выражалась в образном строе всего спектакля, в способности раскрыть «жизнь человеческого духа». Эти идеи оказали большое влияние на формирование нового стиля музыкального театра [1].

В хореографическом искусстве начала века сценический образ получает статус важной составной части элемента его формы. Он становится той двигательной силой, без которой невозможно развитие действия, понимание самого смысла произведения, его динамики. В образе моделируется объект отражения, проступает замысел балетмейстера, воплощается

главная обобщающая идея.¹⁰ Сценический образ в балетном спектакле – это синтез драматургии, танца, пластики, света, сценографии и музыки. Его преобразование в свете эстетического опыта творца и есть основа познаваемой действительности. «В актерской составляющей балетного образа отражаются общие законы актерского творчества – органичное поведение артиста в роли, действие, событийный ряд, сверхзадача, сквозное действие, взаимосвязь психического и физического начал. Новые тенденции в области сценического перевоплощения, такие как образ, сочиненный фантазией артиста, его «вторичные» эмоции, чуждые натурализму и истерическому началу, имеют отношение и к балетному театру» [1, с. 138 – 139]. В балетном понимании образ может рассматриваться как предсознательное явление, в котором зарождается любая фигурация.

Новые принципы перевоплощения в сценический образ на балетной сцене появились в результате новых открытий в драматическом театре. Это и реалистический театр Станиславского, и театр марионеток Гордона Крега, и символистский театр Руше, и поиски образной стилистики Мейерхольда – все это, так или иначе, повлияло на музыкальный театр, на его стремление к обновлению. В «Парижских сезонах» Сергея Дягилева наметилась четкая тенденция в изменении исполнительского стиля и появлении образа героя в балетном театре. Все начиналось с балетов Михаила Фокина, в которых была разработана новая концепция балетного образа. Его танцовщики интерпретировали свои роли сообразно со своей индивидуальностью. Фокин именно так и выбирал исполнителей на главные партии: чтобы подходила их индивидуальность, психологическое альтер эго в совокупности с внешними данными. Фокин был знаком с методами психологического театра, берущего свои истоки от Художественного театра. Фокинские балетные образы Петрушки, Жар-птицы, Духа розы, Зобеиды и Золотого раба и т. п. отличаются психологической тонкостью и искрометным блеском актерской игры исполнителей главных ролей.

В этих сценических работах просматриваются находки русского драматического театра с его «правдой жизни человеческого духа». Основ-

¹⁰ Образ – это сложная категория визуального, которая складывается из многих параметров. Существует целый ряд теорий и подходов, которые разводят понятия образа и изображения. Феноменологическая линия в философии (М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Марьон, М.-Ж. Модзен, В. Флюссер), философская деконструкция (Ж. Деррида, Ж.-Л. Нанси), семиологический анализ визуальных текстов (Р. Барт, Р. Краусс) выявили разность понятий образа и изображения, но и доказали, что образ – это некая многоаспектная категория, которая предусматривает условие всякой видимости вообще [5].

ная идея театра символистов о главенствующей роли режиссера в театре была преобразована Станиславским и способствовала созданию режиссерского театра, что стало принципиально новым явлением в искусстве начала XX века. Актерский ансамбль, декорации, музыка, свет, шум – все работало на режиссерский замысел. Так воплощалась идея целостного произведения. В своих балетных постановках Фокин также опирался на идею человека как центра сценической композиции. Трагический образ Петрушки – самый яркий пример новых подходов в создании сценического образа. Что было созвучно со сценическими героями Станиславского, которые были лишены своей исключительности. Личная драма получала внеличное звучание, была остросовременной и понятной публике [7].

Одним из важнейших принципов перевоплощения в сценический образ стала психологическая достоверность постижения творческого процесса создания роли. Именно психологическая достоверность и становилась главной целью актерской работы. Образ маленького забитого Петрушки был создан Нижинским с абсолютной психологической точностью. Эта роль – яркий пример того, как создавался новый сценический образ на балетной сцене. В балетном театре для полноценного создания сценического образа необходимо не только точное знание хореографического текста, но и пластичность, основанная на мышечной свободе, которая позволяет не ограничиваться только танцевальным действием, а работать в сферах психологии и драматургии образа. Это было сознательным владением подсознательных творческих процессов, которые аккумулировались на внутренних и внешних данных. Профессиональное сценическое действие возможно лишь при условии виртуозного владения всем спектром своих психофизических данных.

Следующим принципом стало сближение и взаимопроникновение индивидуальностей исполнителя и персонажа. Так, созданный образ постепенно становится сутью целого, а именно замысла балетмейстера и всех средств театральной выразительности, которые стали занимать одно из центральных мест в создании целостного художественного произведения. В первой трети XX века все эти новые принципы еще только разрабатывались и имели как сторонников, так и противников. Но спустя сто лет мы можем констатировать тот факт, что все эти поиски и открытия определили дальнейшую судьбу театрально-хореографического искусства по пути драматургии, создания образа как квинтэссенции спектакля, новых форм сценографии и музыкальных произведений. Идея К. С. Станиславского о

сверхзадаче как общей творческой и смысловой цели, объединяющей весь постановочный коллектив и способствующей созданию художественного ансамбля всего спектакля, проявилась в «Русских сезонах» Сергея Дягилева наиболее полно и отчетливо. «...Костюмы и декорации... особенно значительно окрасили собою весь первый период «Русского балета» – 1909 – 1914 годы, – когда Дягилев окружил себя своими сотрудниками по «Миру искусства» – Бакстом, Бенуа, Головиным, Коровиным, Рерихом... Этот период, самый блестящий и самый цельный, был периодом преимущественного подчинения танца живописи, и художники Бакст и Бенуа не только создавали прекраснейшую феерию для глаз, но и принимали непосредственное участие в танцевальном осуществлении великолепного зрелища; это же время является и эпохой высшего расцвета творчества Фокина» [3, с. 162 – 163].

Искусство создания образа рождается из творчества самих актеров, объединенных единым идейным замыслом. Балетмейстерские работы Фокина были тем инструментом, который позволял танцовщику создавать незабываемый образ на сцене. Он рождался тогда, когда танец и роль были объединены общим замыслом постановки. Принцип жизненной правды был свойственен и «Петрушке», и «Шехерезаде», и «Половецким пляскам». Танцовщик оказывался в рамках образа, и его естественная природа начинала активно участвовать в создании роли. Перевоплощение становится естественным выражением всего хода творческого процесса. Было ли это интересно Дягилеву? Несомненно! «Русские сезоны» тому яркий пример. Сам выбор репертуара, балетмейстерские работы М. Фокина, имена А. Павловой и В. Нижинского на афише – все это несло новую сверхзадачу балетного искусства, его модернистскую образность, яркость и глубокое воздействие на зрительское восприятие. Богатство жизни человеческого духа, весь комплекс сложнейших психологических переживаний, огромное напряжение мысли оказывается возможным воспроизвести на сцене через простейшую партитуру физических действий, реализовать в процессе элементарных физических проявлений.

Еще одним элементом создания сценического образа стал принцип, когда главную роль в хореографическом спектакле исполнялась не артистом балета. Это был интересный эксперимент, который позволял расширить образную палитру на балетной сцене. Не всегда это было удачно. Например, Фокина удручало, что Пьеро Вс. Мейерхольда появлялся не там, где это нужно было по музыке, по балетмейстерскому замыслу, актер

увлекался в первую очередь именно драматической игрой, не учитывая при этом специфику балетного (музыкального) театра. Но были и успехи, например Ида Рубинштейн в роли Клеопатры. Позднее этот опыт повторится, когда на гастролях в Америке в сезоне 1916 года в «Шехерезаде» и «Клеопатре» будет выступать оперная певица Флора Реваль.¹¹ И принцип привлечения исполнителей из сопредельных искусств умножит палитру создания художественного образа на сцене.

Имя Всеволода Мейерхольда возникает в хореографическом театре рядом с именем Михаила Фокина. Первые театральные опыты режиссера были не только интересны молодому балетмейстеру, но и повлияли на его творчество, открыв новые элементы образной выразительности. В 1910 году Фокин ставит балет-пантомиму на музыку Р. Шумана «Карнавал». Этот одноактный романтический балет был поставлен на сцене Театрального зала Анны Павловой через три с небольшим года после премьеры мейерхольдовского «Балаганчика» в Театре Комиссаржевской. Тема двойственности «Арлекин – Пьеро» – это символ, воспетый поэтами Серебряного века. Сквозная тема, затронутая в произведении Александра Блока, требовала создания нового образа. Приглашая на роль Пьеро Всеволода Мейерхольда, Фокин создает новый художественный прецедент в балетном театре. Появление драматического актера (и режиссера) расширяло именно образную палитру спектакля, создавая сложную роль Пьеро в рамках новых поисков выразительных средств, которые тем самым могли бы быть апробированы и на балетной сцене.

Влияние театрально-авангардных идей Мейерхольда на балетный театр можно считать неоспоримым фактом. В последней картине пьесы А. Блока «Балаганчик» декорации внезапно улетали куда-то ввысь, преобразуя сценическое пространство, в котором оставался Пьеро. В последней картине фокинского «Карнавала» происходило приблизительно то же самое – упавший занавес отделял Пьеро от других участников шумного карнавального веселья. У Мейерхольда финальный монолог главного героя завершался игрой на дудочке, у Фокина – комическая сцена заканчивалась застывшей позой Пьеро у занавеса, спиной к зрителю. Акцент на образе требовал тщательной разработки последнего, осознания тех умений и навыков, которые прежде не применялись на балетной сцене.

¹¹ Флора Реваль – псевдоним оперной певицы Флоры Эмилии Трейхлер (1889 – 1966).

В смысловом пространстве «Балаганчика» оказался и балет «Петрушка», премьера которого состоялась в Париже летом 1911 года. Три образа словно перекликаются: Коломбина превратилась в Балерину, Пьеро – в Петрушку, Арлекин – в Арапа. И образ Петрушки, драматургически сложный, требовал иных подходов к своему воплощению. Петрушка переживает самые разные психологические состояния: любовь и страх, ревность и горе, отчаяние и ярость. И финал чем-то напоминает сценическое решение «Балаганчика», когда в стене появляется провал и с одного края тряпичной куклой с руками и головой свешивается Петрушка. Так образ главного героя, пройдя сквозь веселье ярмарки, выходит на грань трагизма. Влияние «Балаганчика» Мейерхольда на «Карнавал» и «Петрушку» Фокина нам представляется неоспоримым фактом. Современники Андрей Левинсон, Николай Минский отмечали это влияние на балетмейстерские работы Фокина, когда писали о серьезности художественного замысла и смеси трагедии и шарма.

Следующим принципом создания сценического образа стала теория влияния декоративно-живописной стороны на танцовщика. Движения тела, пластические метаморфозы, обновление техники и технологии лицедейства вывели вариант образа марионетки, бездушной, способной делать все, что потребуется. Эту тему неоднократно разрабатывал в своем театре модный тогда режиссер Гордон Крег. Марионетки, куклы-автоматы в человеческий рост стали своеобразным триумфом механической концепции движения, которая вызвала к жизни абсолютно новый исполнительский стиль, иной способ создания образа. Здесь эмоция передавалась через обобщение, концентрацию и проецирование, через маску как символ бесстрастности. Танцор становился отстраненной марионеткой. Все это было резко отлично от фокинского принципа создания образов, когда требовалось быть живым воплощением своих ролей, не разрушая стены между сценой и зрительным залом. Но в то же время модернистский спектакль был выразительным в своей беспристрастности, деперсонализация оказывалась переполненной эмоциями, а некая отстраненность оказывалась захватывающей образной выразительностью. Неудивительно, что в «Русском балете» Дягилева и после ухода таких выдающихся исполнителей, как В. Нижинский и Анна Павлова, появлялись новые исполнители, чье актерское дарование продолжало играть на славу и успех труппы.

Ф. Лопухов считал, что влияние Станиславского на все виды искусства не подвергается сомнению, но вместе с тем, учитывая специфику балетного театра, утверждал, что в создании пластического образа это влияние было не особенно сильным. По мнению Лопухова, на новые принципы создания пластического образа в хореографическом искусстве повлияло искусство И. Ершова и Ф. Шаляпина. Свою мысль Лопухов объяснял тем фактом, что оперные певцы как исполнители музыкального театра должны знать, как создавать пластический образ. «Думаю, что если встречается оперный артист, который обладает пластической выразительностью, то о нем обязательно нужно писать, разбирать его мастерство, причем нужно это не только для артистов, но и для поступательного хода развития искусства» [4, с. 185]. В балете, как и в опере, музыка играет важную структурообразующую роль в создании сценического образа. Объединение музыки и танца в едином сценическом действии способствует появлению музыкально-хореографического действия. Именно оно начинает диктовать определенный путь активизации артистической фантазии, направленной в русло постижения музыкальной темы и создания танцевального образа.

Если принять за факт, что любая вариация в балетном спектакле – это аналог монолога в драматическом спектакле, то возникает прямая ассоциация с образом. С той лишь разницей, что в драме образ диктует слово, а в музыкальном театре – музыка. Именно в ней следует искать то, каким должен быть образ. Отсюда знаменитое высказывание Лопухова, что танец должен быть «не на музыку, не под музыку, а в музыку» [4, с. 186]. Использование новых выразительных средств позволяло создавать опозитивированные образы, которые свое начало вели именно от музыки. Идея Лопухова о стилистическом единстве в создании пластических образов перекликается с мыслями Фокина по данному вопросу. И тогда появляется идея жеста и взгляда как необходимых компонентов при создании нового сценического образа. В балетном театре это казалось неосуществимой затеей, когда само по себе движение укрупнено, а мелкие жесты и взгляды не производят впечатления сами по себе. Но спектакли Фокина доказали обратное. Левинсон писал о «пантомимной хореографии» Фокина, ругая его за то, что последний в угоду образу нивелирует сам танец как таковой. Но пластический образ в фокинской хореографии был настолько ярко и выпукло представлен, что невозможно было отрицать очевидное – это но-

вое явление в хореографическом искусстве и все апробированные принципы его создания обладают жизнеспособностью [2].

Всемирный мыслительный поток, захватив своим течением творческие силы, настойчиво проявлял их индивидуальность и их уникальное творческое мышление. Это порождало актерское вдохновение, когда все части работы –элементы внутренней техники и техники внешней – были безупречно отшлифованы. Актер свободно импровизировал, но феномен этой импровизации заключался в том, что каждый экспромт был внутренне подготовлен и шел от внутренней сути роли. В балетном театре этот метод был неприемлем, но свободный танец стал как раз тем выражением «свободного духа импровизации», которая была подготовлена заранее часами репетиций в зале. Образность свободной пластической мысли выводила создаваемый танцевальный образ в иную плоскость взаимосвязи творческого порыва и жесткого показа танцевального материала. Когда это шло только от вдохновения, импровизации, основанной на своеобразии личности танцовщика, его индивидуальном начале, мог быть создан новый пластический образ, в котором были все психологические нюансы. Но, как показала практика, таким сильным индивидуальным началом обладали немногие, например Айседора Дункан. Ее последовательницам предстояло так и остаться в тени своего кумира [6].

Но в свободном пластическом искусстве танца мейерхольдовская идея «фантастического реализма» воплотилась в удивительном проявлении – импровизации. Так, в пластическом театре появился танцор, который мог создать целое, импровизируя или танцуя готовые части танцевально-пластического действия. Танцуя свой образ, создавая его из сиюминутной эмоции, сиюминутного чувства, творя свой «фантастический реализм» на сцене в мире танца. Эти импровизационные «комплексы случайностей» с нескончаемой импровизацией исполнителя и создавали то, что можно было назвать «новым танцевальным пространством». Вахтанговская идея наступления настоящего сценического искусства тогда, когда актер погружен в сферу сценической фантазии, отразилась в поисках форм современной хореографической лексики. Возможность фантазировать с пластическими формами и образами позволяла создавать феноменальные танцевальные творения, открывая пути для поиска новых форм балетмейстерского самовыражения. Можно было работать не только с готовым матери-

алом, но искать новый исполнительский стиль из импровизационного начала, исходя из психофизики танцора, его самоощущений и пластических возможностей. И это стало еще одной исполнительской чертой в череде новых открытий в сфере создания образа на сцене.

В данном контексте стоит обратить особое внимание на метод сочинения образа, который был разработан М. Чеховым. Его идеи вращались вокруг поисков парадоксальных, гротесковых начал в формировании роли с ее сложной ритмико-пластической организацией, в области телесного начала в роли, которое адекватно выражается в пластике, характере движений, жесте, сущности сценического поведения персонажа. Открытия в области драматического театра имели свой аналог и на балетной сцене. В создании балетного образа отражались общие законы актерского творчества: органичное поведение артиста в роли, действие, событийный ряд, сверхзадача, сквозное действие, взаимосвязь психического и физического начал. Все эти новые тенденции стали иметь непосредственное отношение и к балетному театру.

Литература:

1. Катышева Д. Н. Специфика перевоплощения в сценический образ в балетном театре // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2012. - № 28 (2). – С. 131 -145.
2. Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета. - СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. – 560 с.
3. Лифарь С. Танец: основные течения академического танца. – М.: ГИТИС, 2014. – 231 с.
4. Лопухов Ф. Хореографические откровения. - М.: Искусство, 1972. – 216 с.
5. Петровская Е. М. Теория образа. – М.: РГГУ, 2012. – 281 с.
6. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. - 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 328 с.
7. Соболевская О. С. К. С. Станиславский работает, беседует, отдыхает. – М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – 368 с.

**Отражение характерных особенностей древней культуры
Китая в зеркале поэзии. От языка культуры к языку искусства**

Ключевые слова: китайское искусство, древняя китайская поэзия,
Цао Чжи

«Передать хочу потомкам строк изящных аромат».

Цао Чжи «О бренности»

Целью данной статьи является раскрытие лирико-философских особенностей древней китайской поэзии на примере творчества поэта Цао Чжи (192-232 г.). Сборник «Семь печалей». На наш взгляд, актуализация связей произведений искусства с духовно-культурным контекстом эпохи (в данном случае на примере древней китайской поэзии) способствует развитию интереса студентов к художественному анализу произведения искусства в сочетании с «погружением» в мировоззрение эпохи и специфику данной культуры, формированию умений слышать, понимать и переживать мелодику, ритмику, образный строй поэзии, а также побуждает студентов к исследовательской деятельности в контексте культуры.

Один из основных принципов китайского искусства отражён в изречении: «В малом прозревай великое, в великом малое». Как этот принцип осуществляется в древней китайской поэзии, интересно проследить на примере знакомства с поэзией Цао Чжи (сборник стихотворений «Семь печалей»). Художественное творчество всегда сочетает в себе «общее» и «личностное». Какие же культурные традиции вывели художественное творчество Китая, в данном случае поэзию, на уровень философского осмысления, и чем особенны «печали» древнекитайского поэта, одного из основателей китайской классической поэзии Цао Чжи? Для этого нам необходимо ознакомиться с портретом эпохи и с конкретными событиями жизни поэта, а также уяснить особенности двух ведущих философско-религиозных учений, распространённых в Китае в то время: конфуцианство и даосизм. (Буддизм ещё не приобрёл к тому времени значительного влияния на территории Китая).

В начале III века были сформированы древнекитайские философские школы и направления. Китайский народ имел к этому времени глубокие, культурные традиции, и в его поэтическом творчестве конкретное событие

из жизни поднимается до уровня этически-философского обобщения, А такой обобщённый образ остаётся в памяти людей и становится их культурным достоянием. Примером высочайшего мастерства в умении облечь свои мысли в образную, иносказательную форму является поэзия Цао Чжи.

Цао Чжи родился в 192 г. Он был четвёртым сыном полководца Цао Цао и младшим братом Цао Пи, будущего императора. Поэт жил в суровую пору гибели некогда могущественной Ханьской империи (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.), рухнувшей под ударами крестьянских восстаний. Началась междоусобная борьба за власть. Страна стала ареной кровопролитных войн между вновь образовавшимися на территории Китая независимыми государствами. Цао Чжи в юности сопровождал отца в его походах. Тяготы военных походов, разорённые крестьяне, эпидемии холеры, чумы, оспы – картина Китая в начале III в. Поэт был сыном своего времени, и его идеалы соответствовали требованиям той эпохи. А критериями значимости человека служили, во-первых, его социальный статус (происхождение, должность), во-вторых, степень его соответствия конфуцианскому идеалу. Краеугольным камнем конфуцианских теоретических построений выступает учение об идеале личности – «благородном муже». Под «благородным мужем» подразумевается человек, обладающий 5-ю добродетелями. Это – гуманность – «жэнь» (отношение к окружающим существам и предметам), благопристойность – «ли» (обряды, этикет, поведение, детали внешнего вида), справедливость – «и» (долг, ответственность, справедливость), мудрость – «чжи» (степень образованности, эрудиция, умение разбираться в людях) и верность – «син» (патриотизм, верность государю, отцу, собственным убеждениям, слову). Эти морально-этические правила распространялись на всех, включая государя. Очень важна была идея «славного имени». Особое значение в конфуцианстве придавалось художественной словесности и, прежде всего, поэтическому творчеству. Осмысление поэтического текста было переведено в этическую плоскость, поэзии стал придаваться дидактический смысл. Поэтический текст наделялся способностью поучения верховных властей, исправления изъянов правления, распространения этических идеалов. Занятия стихотворством стали самым уважаемым видом творческой деятельности. Обладание литературными способностями делало возможным для выходца из простонародья подняться в верхние слои социальной иерархии. Конфуцианская традиция является одной из основ поэзии Цао Чжи. Но в Китае были сильны и традиции народного песенного творчества, которые дали толчок к развитию «автор-

ской поэзии», выросшей из народных песен «юэфу». Сначала народная песня незначительно обрабатывалась и исполнялась в сопровождении музыкальных народных инструментов. Но постепенно поэты перестали связывать стихотворный текст с музыкой. От первоначальных песен оставалась тема в переработанном виде. В песнях «юэфу» царствовал 4-х сложный стих, но со временем вместо 4-х слов-иероглифов стало 5, это позволило поэзии приблизиться к разговорной речи. Один из первых представителей авторской поэзии-Цао Чжи.

Для философского и художественного анализа рассмотрим стихи, написанные на мотив «юэфу»: «Желаю отправиться к южным горам». Содержание и образ были заданы ещё народной поэзией, а автор придал им более завершённый, классический вид.

Награждать за добро,
Сострадать не внимающим долгу.
Так мудрейший из мудрых
Поступал в стародавние дни.
Все, кто сердцем добры,
Будут здравствовать долго-предолго,
Потому что о людях
Неустанно пекутся они

«Мудрейшим из мудрых» в Китае называли учителя, т.е. Конфуция. Именно с него и предлагается в стихотворении брать пример, а именно сострадать не внимающему долгу. Так почему же таких людей надо не осуждать, а сострадать им? «Кара» за дурные деяния проистекают по мысли конфуцианцев, из самой природы зла, которой свойственна необратимая тенденция к саморазрушению. Тогда как «благородный муж» своими качествами создавал вокруг себя как бы «благую ауру», которая обязательно, в конце концов, приводила к процветанию его семьи, рода, страны. Дидактический смысл поэзии здесь очень нагляден.

Следующее стихотворение требует знаний основ даосской китайской философии. Хотя внешне это стихотворение – просто пейзажная лирика: «Поэзия гор и вод». Так и называется этот жанр в китайской поэзии. Позже, в V в. он станет самостоятельным направлением, а пока в творчестве юэфу и первого поэта-классика Цао Чжи переплетаются элементы и даосизма, и конфуцианства.

О Восточное море!
Завершённость бескрайних просторов!

Всё же место найдётся
Ста потокам в пучине морской;
Пять великих вершин –
Высота, недоступная взору.
А ведь даже они
Не гнушаются пылью мирской.

Дао - дословно переводится как путь. Но это универсальная категория всей китайской философии. Это закон бытия, космоса и человека (в даосизме), и «вселенский церемониал», выраженный в природных процессах (в конфуцианской теоретической мысли). Образ «Дао» - безбрежный и изменяющийся поток. Истинной целью человеческого существования даосизм провозглашает слияние человека с первоосновой бытия – «дао», растворение его в природе.

Чтобы вникнуть в суть стихотворения, обратимся к модели природы, находящейся в содержании даосской традиции, которая просматривается во всех видах и жанрах китайской художественной культуры (2, с.251-255).

«О Восточное море! Завершённость бескрайних просторов» - Для всех видов и жанров китайской художественной культуры: пейзажной лирики, пейзажной живописи, искусства сада служила модель дикой природы как сакральный центр с триадой его атрибутов:

ГОРА - Волшебная гора Куньлунь Вечность. Мужское начало.

ДЕРЕВО-Древо жизни.

ВОДА. Вода выступала в трёх ипостасях:

а) РУЧЕЙ – уход от суетного мира, тропинка в горах;

б) ПОТОК – воплощение космической энергии, потока;

в) ОЗЕРО (нефритовое озеро); МОРЕ (Восточное море - обитель бессмертия, часто выступало как символ бесконечной мудрости).

Продолжаем читать: «Всё же место найдётся ста потокам в пучине морской, Пять великих вершин, высота, недоступная взору, а ведь даже они не гнушаются пылью мирской». В древнем Китае сложилась пятичленная космологическая модель, согласно которой пространство распределяется по сторонам света с центром мира – Чжун. Все 5 пространственно-временных зон имели реальные географические очертания, отмеченные природными горными массивами, известными как 5 священных пиков: Суншань-центр – «Высочайшая гора»; Тайшань – восток – «Великая гора»; Хэншань – юг – «Гора – опора»; Хуашань – запад – «Цветущая гора»; Хеншань - север – «Недвижная гора».

Расшифровав символику, которая присутствует в стихотворении, легче добраться до смысла, спрятанного «в пучине» этого произведения. Какие же образы в этом стихотворении, и в каком отношении они находятся друг к другу? Образы: море – бескрайние просторы, но их завершённость - пучина морская – сто потоков в пучине; 5 вершин – высота – человеческий взор, мирская пыль. А соотношение следующее: автор оперирует противоположностями, но хочет их примирить: горы – пучина; море – потоки; высота – пыль мирская. Если попытаться эту модель мира выразить наглядно, то есть изобразить то, что хотел поэт донести до нас словами, графически, то 5 великих вершин – высота, недоступная взору - то, что находится выше человеческой суеты, что связано с вечностью, с бессмертием; сто потоков в пучине морской – это вертикаль. Горизонталь: море, то, которое видит человек с его взором, т.е. с его обычными мыслями о сегодняшнем дне, мирская пыль – это человеческие каждодневные заботы и хлопоты.

Сверху море спокойно, и человек не задумывается о ста потоках, о той энергии, которая кроется в его пучине. То есть обычный, не задумывающийся о смысле жизни, человек «скользит по поверхности»; не видит вершины, не видит «вглубь». В этом стихотворении отражены представления людей о высшем и низшем началах в человеке по аналогии высокого и низкого в природе. По даосизму «Дао» проявляется, когда поток психической энергии управляется личностью, растворяется в спокойствии, созерцательности. Мудрость моря должна укрыть 100 потоков, а вершины бессмертия стать примером для «мирской пыли».

Стихотворение «Креветка и угорь» объединяет мысли предыдущих двух.

Креветкам и угрям
Из озера
Неведомы
Ни море, ни река.
Чирикает на крыше
Воробей,-
Ему ль постичь
Дорогу лебедей?
А муж учёный
В суть проник давно:

Ничто! Благодеянью не равно!

И я взошёл

На пять священных гор, -

Потом с холма

На землю бросил взор:

Людишки суетятся подо мной,

Одна корысть

Владеет их душой.

Я благородных дум

Не в силах скрыть,

Хочу всю землю

Умиротворить.

Предыдущие стихи были написаны на мотив уэфу, это же стихотворение чисто авторское. Но есть общие мысли и образы. Здесь те же противостояния Обыденности и Возвышенности: креветки и угри - море и река из озера; воробей на крыше - дорога лебедей; 5 священных гор - суета людей; благородные думы - корысть людская. Ключевая фраза: «Ничто благодеянию не равно! Я благородных дум не в силах скрыть, Хочу всю землю умиротворить». Поэт в этом произведении берёт на себя ответственность за то, чтобы своими «благородными думами» объединить, умиротворить всех на земле, призвать к чему-то более чистому и возвышенному. Здесь он опять выступает в роли учителя, используя конфуцианский мотив и даосистские образы.

На примере рассмотренного стихотворения мы можем сделать вывод, насколько сильны в Китае традиции философских учений в художественной практике. Но что мы можем сказать о поэте как о личности, о художнике? Для того, чтобы образ этого поэта стал нам понятнее, прочитаем ещё два его стихотворения на другую тематику.

Обитель ткачихи на северо-западе где-то.

Узорного шёлка наткёт она много с рассвета.

Проворно и ловко берётся ткачиха за дело,

Но нынче к закату закончить узор не успела.

Всю ночь раздавались тяжёлые вздохи печали

И скорбные стоны до чёрных небес долетали.

Храню неизменно пустую холодную спальню,

Супруг благородный с войсками в краю чужеземном.
Вернусь, обещал он, домой через полных три года,
И вот не вернулся в назначенный срок из похода.
С отчаянным криком кружит над деревьями птаха,
Отбилась от стаи и мечется полная страха.
Лучом бы навстречу помчаться мне с думой единой.
Скорее увидеть лицо моего господина.

Здесь поэт проявил себя как художник и тонкий лирик. Стихотворение его полно чувства, сопереживания героине. Восхищает метафора: «Скорбные стоны до чёрных небес достигали»! Круг его образов не ограничивается философско-этическими учениями, и образно-символические ряды уходят в народные сказания, в китайскую мифологию. В Китае очень любили миф о Ткачихе – звезде, полюбившей пастуха. и пастухе. Она спускается на землю и выходит за него замуж. Но богам это не понравилось, они вернули Ткачиху на небо. Пастух бросился за нею, но оказался по другую сторону Млечного пути. Боги сжалились над ним, и раз в году к небесной реке слетаются сороки, чтобы на образованном из них мосту, встретились муж и жена. Профессиональная поэзия в передаче мировых сюжетов опирается на образы из китайской мифологии, уходящие корнями в глубокую древность.

Есть у Цао Чжи стихи и о себе, о том, что он пережил. Цао Чжи, став известным поэтом, прожил короткую и трудную жизнь в вечных скитаньях, так и не добившись понимания императора, своего брата. Даже с планами объединения Китая он не смог добиться аудиенции у императора. Как это отразилось в его стихах?

Облаков несущих радость,
Нет в моей округе.
В небесах – пути дракона.
Стал он рыбой в луже.
А луань – святая птица,
Позабыв о друге,
Всё летает с воробьями,
С ласточками дружит.

Дракон – символ императора, и если автор пользуется образом «стал он рыбой в луже», это говорит о том, что он полностью разочарован в правителе, и на благополучную судьбу государства надежд мало.

Таким образом, на примере творчества поэта-классика древнего Китая III в. Мы имели возможность проследить, как из народной поэзии, сохраняя её образный строй, возникала профессиональная. Опираясь на конфуцианско-даосские учения, она отшлифовывала художественно-выразительные средства, совершенствуя язык стиха, а, главное, внося индивидуальный авторский взгляд, его чувства, его неповторимость и его самозабвенную любовь к родине, к людям. Желание поэта «передать потомкам строк изящных аромат» исполнилось. Ему это удалось.

Литература:

1. Цао Чжи «7 печалей» М.: «Худ. лит-ра» 1979 г. 2. Кравцова М.Е. История культуры Китая С-Петербург.: «Лань» 1999 г. 3. Лукьянов А.Е. «Истоки Дао» М.: «Инсан» 1992 г.

Солдаткина О. В.

Научный руководитель – к.п.н., Phd, доцент Маруфенко Е. В.
Владимирский государственный университет

Персонажная специфика Пекинской оперы

***Ключевые слова:** китайская национальная культура, Пекинская опера, актерское мастерство*

Пекинская опера или, как ее иногда называют, пекинская музыкальная драма – часть китайской национальной культуры, и выдающееся достижение мирового вокально-театрального искусства. На протяжении более чем двухсот лет своего формирования и развития Пекинская опера непрерывно впитывала в себя различные этнорегиональные особенности и приемы исполнения, соединяла в себе лучшие достижения традиционного искусства [3].

Сцена в пекинской опере не занимает много места, декорации – самые простые. Характеры героев четко распределены и имеют традиционную персонажную специфику. Женские роли называются «дань», мужские – «шэн», комейдиные – «чоу», а героев с различными масками называют «цзин», обычно это мужские персонажи с открытым смелым характером. Среди мужских ролей существуют несколько амплуа: молодой герой, пожилой человек и полководец. Женские подразделяются на «цинъи» (амплуа молодой женщины или женщины среднего возраста), «хуадань» (ам-

плуа молодой женщины), «лаодань» (амплуа пожилой женщины), «даомадань» (амплуа женщины-воительницы) и «удань» (амплуа военной героини). Комедийные амплуа делятся на ученых и военных. В Пекинской опере целая группа персонажей, чьи амплуа связаны с темой войны (так называемые амплуа «военного героя», «военной героини» и «женщины-воительницы»), эта группа, как правило, выражает свой художественный образ, применяя акробатическое искусство.

Эти образы являются едиными для всех школ пекинской оперы.

Пекинская опера – это синергетическое искусство, подчиненное основополагающему принципу китайской философии: "все в одном и одно во всем". Театральной эстетике и персонажной специфике Пекинской оперы подчинены все составляющие спектакля:

- парадность и пышность сценического костюма,
- особая манера сценической речи, основанная на модуляции слова и фразы,
- пронизывающие звуки фальцетного пения,
- громкое звучание оркестра,
- поражающий своей фантазией орнамент и интенсивность цвета актерского грима,
- символика предметов бутафории и сценического жеста.

Основами национального актерского мастерства, которые наиболее полно реализовались в глубинах пекинской оперы, являются «четыре умения» (пение, декламирование, перевоплощение и пантомима) и «четыре приема» (игра руками, игра глазами, игра туловищем и шаги). На этих восьми китах – «четырех способах игры» и «четырех видах мастерства» стоит Пекинская опера [5].

В Пекинской опере, также как во всех искусствах Востока, особую нагрузку несет каждый жест, каждая поза, каждая маска. Настоящим трюком в традиционном китайском театре является смена масок, которая отражает все перемены настроения и состояния героя. Когда в сердце героя паника сменяется яростью, актер должен в считанные секунды поменять маску. Неожиданно вспыхнувшая ярость, также стремительно изменившаяся на чувство ненависти, благодаря искусству смены масок, предстает перед зрителем как череда символических масок, смысл которых понятен истинному любителю китайской культуры: прекрасное белоснежное лицо сначала становится красным, потом зеленым, а затем черным. Актриса должна проворно менять маски с каждым поворотом, что получается лишь

в результате длительных тренировок. Иногда используют несколько слоев масок, которые срываются одна за другой. Этот трюк всегда вызывает восторг у зрителей [1].

Когда китайский театровед говорит, что «каждую маску надо правильно подать точным и отрепетированным до совершенства жестом» [5], он имеет ввиду совершенно не то, что представляет себе европеец. Для китайского искусства жестикуляция не просто движение рук, именуемое жестами, в представлении китайской оперы жестикуляция – это элементы акробатики, используемые во время представления. Абсолютно все сцены войны в спектаклях представлены акробатическими трюками.

Европейское представление о жестикуляции частично пересекается с одним из «четырех приемов» – «игрой руками».

Китайский актер говорит: «По одному движению руки можно определить мастера» [5]. «Игра руками» является очень важным элементом театрального представления: она включает в себя не столько сами жесты в моторике, сколько форму рук и их положение в статике. Причем форма рук, и, особенно, форма ладоней имеет более существенное значение, чем собственно жесты. Существуют две основные формы рук: женские – «лотосовые пальцы», «старушечья ладонь», «лотосовый кулак» и др.; и мужские – «вытянутая ладонь», «пальцы-мечи», «сжатый кулак».

Положения рук (ладоней) отображают взаимодействующие процессы, что отражено в названиях: «подножие одинокой горы», «две поддерживающие ладони», «поддерживающие и встречающие ладони».

Жесты передают эмоциональное состояние героя или героини, что нашло отражение в названиях: «облачные руки», «мелькающие руки», «трепещущие руки», «поднимающиеся руки», «раскладывающиеся руки», «толкающие руки» и т.д.

Для привлечения внимания и создания эстетического эффекта и глубокого раскрытия художественного образа используются длинные рукава (иногда достигающие длины более одного метра). Если герой выбрасывает рукава вперед, это означает, что он зол. Тряска рукавами символизирует трепетание от страха. Если актер подбрасывает рукава к небу, это означает, что с его героем только что произошло несчастье. Если один герой взмахивает рукавами, словно старается стряхнуть грязь с костюма другого, он, таким образом, показывает ему свое уважение. Движения длинными рукавами входят в ряд основных навыков актера традиционного китайского театра [2].

Еще одну интересную особенность китайской оперы составляют «шаги». Под «шагами» подразумеваются театральные позы и передвижения по сцене. В Пекинской опере есть несколько основных поз и способов шагов. Позы: прямая; буквой «Т»; «ма-бу» (ноги расставлены в стороны, вес распределен равномерно на обе ноги); «гун-бу» (вес тела перенесен на одну ногу); поза наездника; расслабленная стойка; «пустые ноги». Виды шагов: «облачный», «дробленный», «круговой», «карликовый», «быстрый», «ползающий», «растилающийся» и «семенящий». Догмой для китайского артиста является то, что «шаги» на сцене являются фундаментом спектакля и выполняют роль базовых движений, несущих в себе возможность бесконечных изменений, которые, в свою очередь, используются мастером для раскрытия своих чувств перед зрителем. К середине XVII века китайские театроведы различали почти три десятка различных движений ногами и более четырёх десятков способов движений руками и рукавами.

Искусство грима является неотъемлемой частью любого музыкального театра. Однако грим в Пекинской опере - нечто совершенно необыкновенное, в отличие от грима в представлении европейского театра. Так, например,

- красное лицо символизирует храбрость, честность и верность;
- красновато-фиолетовые лица подчеркивают благонравие и знатность персонажей;
- черные лица указывают на смелого, отважного и бескорыстного персонажа;
- зеленые лица указывают на героев упрямых, импульсивных и полностью лишенных самообладания;
- а вот белые лица свойственны властным злодеям и указывают на отрицательные стороны человеческой природы – коварство, лукавство и измену [2].

В китайской народной культурологии существует несколько различных теорий происхождения национального грима. Первая теория традиционна для всех языческих народов: первобытные охотники раскрашивали свои лица, чтобы отпугнуть диких животных. По второй теории, происхождения грима связано с масками: громоздкие маски заменил компактный и удобный для странствий грим. Согласно третьей теории, в традиционных операх использовали грим лишь потому, что представление устраивалось на открытых площадках для большого количества людей, которым с расстояния было не просто разглядеть выражение лица актера [4].

С течением времени искусство грима плодотворно развивалось: улучшались краски, появлялись новые более сложные орнаменты, которые мы можем увидеть в современной пекинской опере [4].

Самое непривычное для европейского зрителя в пекинской опере – это вокал. Техника пения отличается высоким регистром и напряженностью звучания. В основном предпочтение высоких регистров объясняется национальными представлениями об эстетике и красоте высоких тесситур в речи и музыке. Высоким регистром поют не только исполнители женских ролей, но даже мужественные герои-военачальники. Если в западной традиции различают пять основных типов голосов (сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон и бас), чьи темброво-регистрационные особенности не зависят от актерских ролей и один и тот же тип голоса может исполнять партии персонажей различного возраста и характера, то в пекинской опере отсутствует учение о типах голосов. Особенности голосов здесь определяются амплуа актера. Актерские амплуа различаются не по диапазону, а по принципу пола, возраста, личности, положения, характера персонажей и тембра. В зависимости от роли, актеры поют, используя разные тембры, регистрационную природу человеческого голоса. Так, например, «дань-старуха» поёт естественным голосом, а «дань - в темном халате» – фальцетом. Таким образом, в Пекинской опере понятие «тип голоса» можно приравнять к «амплуа».

В старом Китае обучать детей актерскому мастерству начинали с 6-7 лет. Почти сразу определяли амплуа. Учитывались внешние и физические данные, тембр голоса, темперамент и другие качества. Мастерство артистов Пекинской оперы передается только «из рук в руки»: мастер исполняет строку из арии, после чего ученик должен максимально точно ее воспроизвести. Затем на освоенное пение накладывают жесты, мимику, движение глаз, шаги. Раз и навсегда закрепленное амплуа не допускает никаких расширений или изменений - можно стремиться только вверх, к совершенству.

Таким образом, на основании изложенного материала, мы можем сделать вывод о том, что для постижения глубины и самобытности Пекинской оперы надо обладать знаниями и пониманием мировоззренческой и символической основы, выразительных средств, и способов их реализации, разворачивающихся перед зрителем на сцене оперы. Чем больше знаний и представлений о китайской философии и китайской культуре имеет человек, тем привлекательнее и интереснее ему будет смотреть представления

Пекинской оперы, получать истинное эстетическое наслаждение, не исчезающее с окончанием спектакля, а дающее богатую «пищу» для размышлений.

Литература:

1. Морковская, Лиза. Маски Пекинской оперы // Вокруг света. 2006. № 8 (2791).
2. Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1970. – 196 с.
3. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера = 中国京剧俄 / пер. Сан Хуа, Хэ Жу. -Межконтинентальное издательство Китая, 2003. – 138 с
4. Пекинская опера / Режим доступа:
<http://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/655/859.html>
5. Пекинская опера. Часть 1. / Литературное обозрение / Режим доступа: <http://litobozrenie.com/2016/05/pekinskaya-opera-chast-i/>

Такташова Л. Е.

Владимирский государственный университет

Благовещенский собор в родовом гнезде Строгановых в древнем Сольвычегодске

Ключевые слова: династия Строгановых, Сольвычегодск, Благовещенский собор

Что ни город, то норов.
Старинная пословица

Священный голос ликовал,
Душа сияла и курилась.
Там купол небо раскрывал,
И Богородица молилась.
А. Блок

Строгановы - сколько преданий, связано с этой фамилией: "не трясги берегом - Строганов соль мерит",- шутили в старину; "богаче Строгановых не будешь",- вторили другие, и даже иноземцы слагали о них легенды. Так

бывший в России английский посол Едигей Флетчер доносил королеве Елизавете, что в Московии славятся среди купцов Строгановы, которые имеют 30 тысяч наличными деньгами, 10 тыс. людей вольных, 5 тыс. собственных крестьян, множество нидерландских и других мастеров на заводах, несколько медиков и аптекарей. Богатства Строгановых так поразили англичанина, что он их несколько преувеличил, что, впрочем, неудивительно, они действительно были сказочными.

Родоначальником династии был Аника Строганов - человек недюжинного ума и несгибаемой воли (1497- 1569). От отца он унаследовал соляной промысел. Дело хлопотное и не простое. Аника расширил его: скупил варницы соседей, освоил новые земли на севере до Кольской губы, развернул торговлю солью и получил баснословные прибыли. Ловкий дипломат он сумел договориться с враждебно настроенными местными ханами и организовал добычу в Сибири "белого золота"- соболя; о разведанных путях доложил царю. Иван Грозный оценил ум и службу Строганова и поручил ему, простому мужику - купцу и промышленнику, важные государственные дела: хранить и продавать оброчное зерно, следить за торговлей иноземцев, продажей леса в Архангельске и многое другое.

Под стать Анике выросли сыновья: Яков, Григорий и Семён. Аникиевичи, как их называли, снаряжали суда на далёкие "немецкие торги": Антверпен, Париж, Бухару, Иран; везли пушнину, соль, красную рыбу, железные плиты; возвращались суда с дорогим заморским товаром, драгоценными тканями и утварью. Деятельные, хорошо образованные, много знавшие и видевшие Аникиевичи, были близки государю по возрасту, но не только. Братья Строгановы стали поставщиками и банкирами царского двора.

В августе 1566 года Грозный взял Анику с сыновьями в опричнину. Для мужиков Строгановых вступление в опричники было великой честью, но и опасностью: многие опричники закончили жизнь под пытками, на плахе. Строгановы несли опричную службу на северных границах Руси. Воины Строгановы продвигались вглубь Урала. Они ставили крепости и остроги, создавали укрепленные пункты. По строгановскому указу стучали по лесам топоры, дымились соляные варницы и железодутные печи, - русские люди обживали "зверопаственные" места. Так появились Канкор, Кергедан, Нижние и Верхние Чусовские городки. Рыцари Строгановы в построенных острогах и крепостях рубили церкви, поддерживали монастыри. Церковь благославляла строителей храмов "ныне и навеки".

В 1568 г. Иван IV пожаловал Анике пермские вотчины. Спустя год после пожалования Аника Фёдорович через своего сына Григория обращается с челобитной к Макарию, в которой просит благословления на постройку церквей. Так как миссионерская деятельность Аники с сыновьями отвечала не только их личным интересам, но общегосударственным и церковным, то Макарий разрешил строительство, освободив строгановские приходы от налогов; самим Строгановым дал право несудимости в церковных делах никем, кроме митрополита. Начиная с этого времени, Строгановы активно возводят церкви и монастыри. В 1595 г. потребности построенных ими храмов были столь велики, что Фёдор Иоаннович дал Никите и Максиму Строгановым подорожную на беспошлинный провоз 40 пудов воска для церковных нужд от Москвы до Сольвычегодска. В 1524 г. по писцовым книгам Кайсарова в общем владении Строгановых числилось уже 19 церквей и два монастыря.

Родовым гнездом Строгановых был Сольвычегодск. История древнего Сольвычегодска загадочна и запутанна. Виной тому своенравная Вычегда, чьи бурные воды без жалости сметали одно поселение за другим. Однако берега реки славились солью, товаром драгоценным по тем временам, и люди, вопреки всем бедам шли на Вычегду. Из Сольвычегодска шла дорога в Сибирь. По сибирской дороге тянулись обозы с солью и разным товаром: хлебом, железными изделиями, льном. Когда промысловики возвращались из Сибири, на торжках Сольвычегодска шла бурная торговля шкурками бобров, лисиц, белок, соболей. Из Сольвычегодска по Вычегде - "столбовой дороге" тех мест, через Архангельск и Устюг иноземные суда везли меха на рынки Европы. Царским указом сольвычегодская пушная ярмарка была признана главной.

По сибирской дороге уходили открывать "неизвестные земли" первые землепроходцы. Шли на север до Колы, Камчатку, плавали в дальних морях. Предприимчивые, деловые, отважные сольвычегодцы богатели, вместе с ними рос и богател Сольвычегодск.

Защищала город рубленая крепость с бойницами и крепостными башнями. Деревянный, одноэтажный он тянулся по берегам и был, по тем временам, не мал: съезжая, судная и таможенная избы, зелейный, воеводский и приказной дворы, кабаки, богадельни, "торжища", церкви и монастыри. Город делился на стороны. Одна из них Строгановская спускалась к пристани и славилась строгановскими хорами и собором. Можно представить, какое впечатление на обитателей приземистых курных изб производили величественные хоромы: срубы в три этажа, шатровый "чердак",

шестиэтажная башня, крытая бочкой и крыльцо, завершающее причудливую композицию. Хоромы вплотную примыкали к построенной ранее Благовещенской церкви, ставшей для Строгановых домовою.

Многое произошло на Руси за годы строительства Благовещенской церкви (1558-1560 гг.). Войска Ивана Грозного присоединили к Русскому государству Астраханское ханство и Башкирию, взяли Нарву и Дерпт. В Сольвычегодске жестокий голод унёс сотни жизней, а "Осипов пожар" спалил половину посада. Но Анику жизнь миловала, а царь жаловал. По русскому обычаю в знак благодарности Богу, в надежде на небесную помощь царь и богатые люди возводили церкви. Делом жизни старшего Строганова, его сыновей и внуков стало строительство соборного - главного храма Сольвычегодска.

Сольвычегодск входил в число опричных владений Грозного, строительство городского храма благословил любимец царя архиепископ Никандр. Возглавили и вели строительство Строгановы. Родоначальник династии Аника, как гласит летопись на стенах церкви, строил он "своим коштом" на память о себе, своих сыновьях и внуках. [1. с. 6]. Храм называли Благовещенским, как домовый царской семьи в Московском Кремле.

Голландский учёный Витзен видел собор в 17 веке и рассказывал о нём как чуде " из ясного белого камня". Церковь была первым каменным сооружением Сольвычегодска, но построили её не из "ясного белого камня", а кирпича-плинфы; белизной же светились оштукатуренные и выбеленные стены. Однако храм действительно был не обычный. Возводили его изначально как соборный - главный в городе. Стоять ему в центре посада, на возвышении, однако начали стройку на берегу Вычегды. Низкий, пологий берег, удобный для доставки строительного материала, служил пристанью. К тому же строили не просто соборный храм, но крепость. И сегодня впечатляют его высокий подклет, толстые стены с выступающими лопатками, глубокие подвалы, тайники, запутанные ходы. Небывалая для тех мест и высота сооружения - 33 метра. С высоты видны необозримые дали и река - открытая дорога для торговых судов, друзей и недругов. Образ храма в целом лаконичный и мужественный, но посвящен он Богородице. Об этом напоминают плавные линии закомар, кружево кирпичного орнамента и пять лёгких золочёных куполов. Белоснежный, сияющий храм являл небо на земле, вызывал восторг и удивление.

Как строение уникальное, удивительное Благовещенский собор Сольвычегодска вошёл в сокровищницу древнерусской архитектуры, а благодарная память о Строгановых дошла до нас через века.

Литература:

1. П. Савватов. Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. С приложением соборной описи 1579 г. СПб., 1888.
2. А.А. Веденский. Дом Строгановых в XVI-XVII веках. Изд-во социально-экономической литературы. М., 1962.
3. Такташова Л.Е. Мастера "строгановской школы" иконописи: автореферат диссертации канд. иск. / Такташова Л.Е. - Л., 1981- 17 с. Шифр РНБ 83-4/11226.

Тюмбеева Г. Э.

Колледж искусств им. П. О. Чонкушова, г. Элиста, Россия

Калмыцкая Одиссея: между Востоком и Западом

***Ключевые слова:** калмыцкая культура, калмыцкая музыка, А. Манджиев*

В 2009 году российская общественность отмечала 400-летие добровольного вхождения калмыков в состав России. В дни празднования юбилея состоялась премьера сочинения калмыцкого композитора А. Манджиева – *фантазии для симфонического оркестра «Калмыцкая одиссея»*, посвященного этому знаменательному событию. Произведение интересно своей попыткой осознания исторического пути калмыков и музыкального осмысления роли культурного феномена калмыцкого этноса¹². Судьба кочевого народа сложилась весьма причудливо, забросив его за тысячи километров от своей исторической прародины, заставив пройти немислимые испытания – многочисленные военные столкновения и культурные контакты. Но и в этих перипетиях калмыцкий народ смог сохранить свою национальную самобытность и целостность, синтезировав достижения Востока и Запада, Европы и Азии, Монголии и России, символизируя собой идею евразийства. Об этом и сообщает нам в своем музыкальном послании его автор А. Манджиев¹³.

¹² Предки калмыков – ойраты, в конце XVI века прикочевали в Европу на берега Волги из Центральной Азии, где ранее проживали на территории современной Западной Монголии, Тувы, Северного Китая (Синцзян-Уйгурский автономный округ).

¹³ А. Манджиев (1961 г. р.) – советский и российский композитор, исполнитель песен, заслуженный деятель искусств Республики Калмыкия, член Союза композиторов РФ, президент Международной Ассоциации монгольских композиторов, председатель художественного совета Союза композиторов и композиторов-мелодистов Республики Калмыкия.

Обращение к памятной дате и историческим событиям прошлого способствовали появлению в «Калмыцкой одиссее» крупного штриха: большой состав оркестра, торжественный, праздничный тон музыки, развернутая форма и т.п.

400-летию добровольного вхождения Калмыцкого народа в состав Российского государства посвящается А.Манджиев

Moderato (♩ = c. 108)

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass
Glockenspiel
Xylophone
Tubular Bells

Открывается фантазия торжественной, гимнической темой пентатонного склада, звучащей в светлой тональности F dur (A). Постепенно развитие переходит в более спокойную по тону, повествовательную «тему странствий» (B). Свойственные ей черты (ладо-гармонические особенности, размеренное движение четвертными, элементы маршевости, возникающие благодаря ритмичному сопровождению ударных инструментов) направлены на создание текучего типа изложения, напоминающего шествие. Два элемента музыкального текста – пентатоничность и размеренная ритмика шествия, становятся символами, апеллирующими к проблемам генезиса калмыцкой музыки.

Музыка ойратов¹⁴-калмыков эволюционировала достаточно активно. Но, тем не менее, ее архетип сохранился и прошел через века благодаря тому, что в его основу положено мировосприятие, которое отражает одну из доминантных характеристик калмыцкого народа – его принадлежность к «кочевой культуре», «кочевой цивилизации»¹⁵. Обращаясь к вопросам генезиса калмыцкой культуры, искусствовед С. Г. Батырева отмечает следующее: «В общемонгольский и ойратский периоды сформировались основные черты кочевой культуры калмыков, во многом общие с культурой кочевников Центральной, Восточной и Средней Азии» [2, с. 7]. Тувинский этномузыковед В. Ю. Сузукей отмечает, что истоки музыкальных культур многих кочевых народов зародились во времена «кочевых империй», и под влиянием их идеологии¹⁶.

Пентатоника как ладовая основа калмыцкой музыки является проявлением этих истоков¹⁷. И в современной ойратской (Синцзян-уйгурский автономный округ Китая), и в калмыцкой (р. Калмыкия, Россия) музыке

¹⁴ Ойраты – западномонгольский народ, от которого произошли калмыки.

¹⁵ Так возникает идея названия произведения: кочевой образ жизни сопоставляется с образом вечного странника всех времен и народов.

¹⁶ «В настоящее время музыкальная культура монголоязычных (монголы, буряты, калмыки) и тюркоязычных (тувинцы, алтайцы, хакасы, якуты, татары, кыргызы, казахи, узбеки, туркмены) народов представлена во всем богатстве и разнообразии звукового материала. Тем не менее, в древних, архаических пластах музыкальных культур современных тюрко-монгольских народов, несмотря на все изменения и напластования, которые происходили в последующие столетия, продолжают сохраняться многие элементы устойчивого единства, свойственного только этим культурам. Такая многовековая устойчивость, которая не подверглась разрушению на протяжении ряда столетий, позволяет выдвинуть предположение о том, что еще в период их исторической общности, т.е. в период степных империй древних кочевников, был порожден особый тип музыкальной цивилизации, сформировавшийся на основе четко осознававшейся и активно действовавшей идеологии» [4].

¹⁷ Примечательно, что А. Манджиев является автором и руководителем фестиваля современной музыки монголоязычных народов «Пентатоника».

по-прежнему сохраняется этот древнейший пласт, основанный на пентатонике.

Появление темы танцевального характера (D) способствует созданию атмосферы народного праздника, гуляния, веселья. Подвижный темп, синкопированный ритм, свойственный калмыцким мелодиям типа *ахр дун*, оживленные переключки оркестровых групп характеризуют этот раздел фантазии. Не прибегая к цитированию народных мелодий, композитору, тем не менее, удастся передать дух калмыцкого музыкального фольклора.

Основными жанрами калмыцкого фольклора являются ахр дун и ут дун. Они сформировались еще в центрально-азиатский период калмыцкой истории. Ахр дун (короткая песня) имеет веселый, удалой характер, часто сочетается с танцем. Танцевальная стихия ярко проявлена в зажигательных ритмах калмыцких плясок – синкопах, триолях, пунктирном ритме.

Своеобразной альтернативой ахр дун выступает ут дун (протяжная песня). Это квинтэссенция лирических эмоций. Ей свойственны длительные распевы слогов текста, весьма специфическая и богатая мелизматика. Считается, что нетемперированный ладовый строй напевов с характерными перепадами крайних регистров возник как подражание волчьему вою¹⁸.

После возвращения начальной гимнической темы, знаменующей наступление второй фазы, следует динамичный батальный эпизод. Образ сгущающегося зла выразительно продемонстрирован в рокоте низких струнных. Одиночные угрожающие реплики сменяются целыми волнами зловещего гула. Разгулявшаяся стихия музыкальной битвы дополнена фанфарными возгласами меди, скандирующими тему смерти – *dies irae*. Что означает этот эпизод? Откуда в праздничной фантазии возникает подобный образ?

Кочевники-калмыки, передвигаясь на значительные расстояния, неоднократно вступали в контакты с разными народами: тюркскими, славянскими, кавказскими. Зачастую это были военные столкновения. После вступления в состав России калмыки, в качестве охранников южных рубежей государства, участвовали в крымско-турецких войнах (XVII в.), кавказских походах, Отечественной войне 1812 года и др. В калмыцком

¹⁸ Борте-Чино (Серый Волк), согласно мифологии, является предком всех монголов.

песенном фольклоре это отражено в исторических песнях, таких как знаменитая «Сэм хамрта парнц» («Большеносый француз»).

Культурные контакты с этими народами приводили к процессам взаимного ассимилирования, модификации и «трансплантации» [1]. Более поздние напластования вносили свои коррективы в современный облик калмыцкой музыки. Так, под воздействием нового окружения калмыцкая песня отчасти изменяет свой ладовый облик: пентатоника обогащается диатоническими ладами. Заимствуются новые инструменты, которые со временем приобретают статус калмыцких национальных: домбра, саратовская гармошка и др.

Евразийность мироощущения, как было отмечено ранее, составляет важнейшую особенность калмыцкой музыкальной картины мира. В этом контексте весьма знаково появление образа России (С) в «Калмыцкой Одиссее». Долгое странствие в поисках обетованной земли привело ойратских кочевников в Россию – их новую Родину. Такова концепция произведения. Она воплощается через систему музыкальных знаков, совмещающих иконическую и символическую функции. А. Манджиев применяет такие яркие музыкальные знаки как колокольность, диатоническая мелодия в русском стиле, переменный метр. Первое проведение «русской темы» символизирует приход калмыков в Россию, а второе – смысловой итог произведения: Россия и Калмыкия вместе навсегда! Народная, национальная тема, уже не новая для композитора, приподнята в данном сочинении до государственной идеи.

Калмыцкая музыка, как и калмыцкая культура в целом, в силу сложившихся обстоятельств, находится на пересечении различных традиций. Она сохранила в себе черты исконной «кочевой культуры» и вобрала элементы нового, адаптировав их в российских условиях. Все это обусловило ее евразийский характер. Евразийская концепция была своеобразно сформулирована калмыцким интеллигентом начала XX века, доктором Эрендженом Хара-Даваном: «наднациональную» евразийскую культуру он сравнивает с букетом – «чем из более разнообразных цветов и запахов составлен будет букет, тем будет он пышнее и ароматнее» [5, 161]. Такой в эмиграции ему виделось будущее российской культуры. Таким примером, на наш взгляд, является сегодня калмыцкая музыкальная культура.

Фантазия для симфонического оркестра А. Манджиева «Калмыцкая одиссея» – музыкальное повествование об удивительном странствии в пространстве и времени, совершенном небольшим калмыцким народом,

повествование, в котором подводится своеобразный итог пройденному пути. Калмыцкой музыкой с момента своего зарождения в недрах протомонгольской и общемонгольской культур, отпочковывания и дальнейшего самостоятельного становления, адаптации в условиях новой, инокультурной среды по сегодняшний день пройден огромный и сложный эволюционный путь. Но на протяжении многих веков она сохраняет свою национальную идентичность и уникальность.

Литература:

1. Бадмаева Г. Ю. Традиционная музыка калмыков в контексте культур Центральной Азии: дис...канд. иск. наук: 07.00.02.– М., 2001. – 200 с.
2. Батырева С. Г. Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX вв. – Элиста: АОр «НПП «Джангар», 2006. – 160 с.: ил.
3. Ван Гао Чао. Традиционная музыкальная культура ойратов. – Элиста: АУ РК «Издательский дом «Герел», 2012. – 263 с.
4. Сузукей В. Ю. Тюрко-монгольские музыкальные традиции в современном социокультурном пространстве. Интернет-ресурс: http://www.tuva.asia/journal/issue_8/2536-suzukey.html;
5. Хара-Даван Э. Евразийство с точки зрения монгола // Эренжен Хара-Даван и его наследие: сборник статей и материалов / Сост. П. Э. Алексеева. – Элиста: АУ РК «Издательский Дом «Герел», 2012. – 350 с.

Цепова Т. А.

Научный руководитель – проф. Такташова Л. Е.
Владимирский государственный университет

К вопросу о становлении жанра натюрморта в русской живописи XVIII века.

«Натюрморт с попугаем и нотным листом» Г. Н. Теплова

Ключевые слова: русская живопись XVIII века, натюрморт-обманка, Г. Н. Теплов

Натюрморт - один из популярных жанров изобразительного искусства, однако история его появления в русской живописи мало изучена. Натюрморт, если это искусство, а не равнодушная постановка - художе-

ственный образ. Чем ярче личность мастера, тем убедительнее созданный им образ отражает своё время, его художественные идеалы. Такой яркой личностью был художник Григорий Николаевич Теплов (1717? – 1779). Для Теплова живопись была призванием и одновременно страстным увлечением. Работы свои художник не подписывал, было не принято. Сегодня, к сожалению, известны лишь четыре полотна живописца, которые хранятся в музеях России. Это «Натюрморт с попугаем и нотным листом» (1737. Х., м. 88 х 70. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Инв. Ж-246); «Натюрморт» (1730-е гг. Х., м. 89,5 х 71. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Инв. Ж-248); «Натюрморт» (ок. 1737. Х., м. 77 х 63,8. Государственный Эрмитаж. ЭРЖ-2222); «Старик-меняла» (1739. Х., м. 87х61. Музей-усадьба Кусково. Инв. Ж-250). Остановимся на картине с попугаем, в ней, на наш взгляд, полно воплотились особенности жанра натюрморта-обманки.

"Обманки" появились в Европе ещё в 16 веке. Так итальянец Якопо де Барбари в 1504 году написал картину, которая называлась "Натюрморт". Он изобразил всего четыре предмета: два охотничьих атрибута, убитую птицу и бумажную записку на стене. Его главной задачей было удивить зрителя иллюзорной точностью в передаче формы, объёма, фактуры, цвета предметов, что он сделал с большим мастерством.

В 17 веке "обманками" увлекались голландцы: Г. Хинц, М. Эккард и многие другие. Художники добивались такой иллюзии реальности изображённых предметов, что искушали зрителей их потрогать, снять с полки, согнать насекомое; тщетность действий вызывала у наблюдателей смех и всеобщее веселье.

Пётр Первый любил Голландию, ценил солёный голландский юмор, но не только юмор. В Голландии он приобрёл ценнейшие рисунки, на которых скрупулёзно представлены насекомые и растения. Их автор, Мериан Мария Сибилла, работала с микроскопом и стремилась к научной точности изображаемого. Сегодня эти рисунки хранятся в архиве Академии наук в Санкт - Петербурге. Он же пригласил супругов Гзель, под их руководством русские художники создали каталог природных "куриозов".

Картину Г.Н. Теплов писал маслом на холсте в технике лессировочной живописи. Однако зритель видит перед собой не натюрморт в раме, а фрагмент стены из тщательно обработанных гладких досок с характерным

для древесины золотистым цветом, рисунком разводов и тщательно заглаженных сучков. На стене - полка с книгами и нотными листами, здесь же склянка с микстурой, колокольчик, попугай. Под полкой картина. Ниже на крючке вешалки - часы. Под часами лента, прибитая к дереву едва заметными гвоздями, под лентой письмо, расчёска, тетрадь. Владение лессировочной живописью и наблюдательность художника сделали настоящую "обманку" - иллюзию присутствия реальных предметов, что удивляло, вызывало восторг, воспринималось как "куриёз".

"Куриёзы" ценили при дворе русских императриц. Натюрморт с попугаем Г. Теплов написал во время правления Анны Иоанновны, когда особенно увлекались разными рода предсказаниями, гаданиями, астрологией, а за обыденными вещами хотели видеть скрытый смысл. Придавать скрытый смысл натюрморту было традицией иноземных мастеров. Чтобы понять "язык" вещей, например, голландского натюрморта, нужно знать народные пословицы, поговорки, загадки. В русском искусстве такой традиции не было, но бытовали народные приметы, в моду входили разного рода сонники. Так огромной популярностью в 18 веке среди многих подобных пользовался сонник знаменитого астролога Ричарда Джеймса Моррисона. Г. Теплов расписывал вместе с иностранными мастерами интерьеры дворцов. Г.

Логично предположить, что в "прочтении" натюрморта с попугаем нужно исходить из особенностей композиции. Главный смысл заложен в предметах, изображённых в центре и выделенных цветом. По композиционной оси расположены: картина, часы, книга. Первой привлекает внимание картина. На языке символов это означало, что человек стремится к наивысшим достижениям. Книга на полке выделена звонким алым цветом - она символ грядущей прибыли и веселья. Рассказ дополняют детали: попугай, расческа, письмо. Благодаря им мы узнаем, что беды прошли (склянка с лекарством), нужно ждать поддержку влиятельного лица (расчёска), приятные вести (открытое письмо), счастливого брака (колокольчик), почёта и уважения (попугай, старая, но аккуратно сложенная толстая тетрадь). Если все символы объединить в одно содержание, то получится следующее: часы принадлежат мужчине, которого ожидает большое счастье. Общее «мажорное» содержание дополняет лист бумаги, аккуратно исписанный нотами.

Однако что это - пожелания заказчику картины, а может быть автобиография художника, изложенная столь необычным способом?

О Г.Н. Теплове известно, что он прожил счастливую жизнь. Не знатностью происхождения, но своими талантами он добился многого: стал сенатором, действительным тайным советником, царедворцем Екатерины Второй, но более того, вошёл в историю русской культуры как учёный ботаник, экономист, философ, музыкант-композитор и художник.

Однако правомерно и другое предположение. Перечисленные нами атрибуты натюрморта Г. Теплова повторяются и в работах других авторов "обманок", хотя при жизни они не прошли дорогами славы.

Очевидно, "обманки" - своего рода игра, по завершении которой зритель получал самые добрые предсказания. Этим, вероятно, объяснима их необычайная популярность в 18 веке.

С одной стороны живопись "обманки" Теплова - игра без тяжёлых раздумий и забот, с мимолётным намёком на флирт (счастливый брак). С другой - труд художника, требующий таланта и крепких профессиональных знаний. Работа Теплова лёгкая и одновременно декоративная по колориту, она кажется непринуждённой по композиции, хотя в действительности строго продумана. Художник свободно владеет техникой лессировочной живописи и до иллюзии точно передаёт тон и фактуру предметов. Перечисленные качества характерны для стиля рококо. Натюрморт - "обманка" Г.Н. Теплова достойно представил этот общеевропейский стиль в русском живописном натюрморте тридцатых годов 18 века.

Литература:

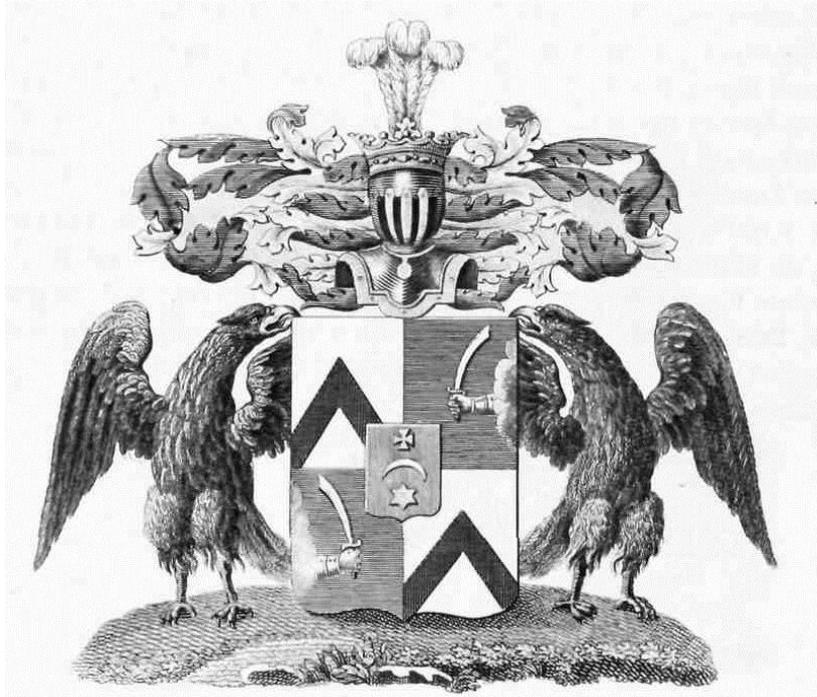
1. Вдовин Г.В. Две «обманки» 1737 года: опыт интерпретации // Советское искусствознание. Вып. 24. М.: Советский Художник, 1988.
2. Глозман И.М. К истории русского натюрморта // Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования. М.: Искусство, 1968. — С. 53-71.
3. Гусев Г.В. "Обманка" Г. Н. Теплова и неизвестные факты его биографии.// Исторический формат. СПб.,: Государственный Эрмитаж, 2016. № 1- С. 303-324.
4. <http://www.neolove.ru/son/kartina.html#sonstart> © NeoLove.ru

Чудова Е. А.

Научный руководитель – проф. Такташова Л. Е.
Владимирский государственный университет

Герб в зеркале искусства

Ключевые слова: герб, геральдика, герб С. С. Уварова



Герб графа С. С. Уварова

О гербе – символе, отличительном знаке государства страны, города или какой-либо знаменитой фамилии – написано достаточно много. Об этом писали такие авторы как Кобрин В. Б. (историк, профессор исторических наук), Вилинбах Г. В. (государственный герольдмейстер), Лакиер Б. А. (историк) и многие другие. Историей возникновения, составления гербов занимается специальная историческая наука - геральдика. Наша задача иная: на примере герба барона, Графа Уварова (1786 – 1855 гг.) представить герб как явление искусства.

Для начала работы над гербом художник, которого так и называли "геральдический" должен был знать общие закономерности построения герба и строго их соблюдать. На примере герба Графа Уварова к ним можно отнести: симметрию формы, наличие формы щита «французского» типа, щитодержатели, расположенные строго по бокам от самого щита, де-

виз, расположенный под щитом, корона как символ власти, а так же наличие намета, шлема и нашлемника в виде двуглавого орла, как символа страны. Каждый из этих элементов является неотъемлемой частью атрибуции герба и без них это было бы не более чем простая эмблема. [3]

Мастер изучал Гербовник, историю рода; заказчик или его представитель наблюдали за полнотой отражения её в гербе; не исключено, что в данном случае высказывал свои пожелания сам барон, человек образованный, не равнодушный к искусству.

Род графа С.С. Уварова занимает почетное место в истории России, а герб внесён в 5 часть всеобщего гербовника российских родов. Род Уваровых происходит от жившего в начале XVI века Александра Уварова. Если говорить о значимости рода для страны, то, например, можно упомянуть Федора Петровича Уварова (1769-1824) который был генералом-адъютантом, командиром гвардейского корпуса и членом Государственного Совета. Его двоюродный племянник Сергей Аполлонович Уваров (1847—1900) был волынским губернским предводителем дворянства. Сыновья последнего Владимир (1881—1959) и Сергей (1885—1932) были уездными предводителями дворянства в губерниях Юго-Западного края. [2] Гербовый щит держат два орла: 1 июля 1846 года Сергей Семенович Уваров возведен в графское достоинство. Тогда герб рода его увенчался графскою короною (ранее корона была «дворянского» титула). [1]

После осмысления истории рода геральдический художник воплощал её в зримый художественный образ: обдумывал композицию, прорабатывал рисунок, исполнял пластику формы, подбирал цвета и декор, всё это делая по основным правилам и законам геральдики.

В щите, разделённом на четыре части, посередине находится красный щиток, в котором изображён золотой крест, а под ним серебряная луна обращённая рогами вниз к золотой шестиугольной звезде. В первой и четвёртой частях в серебряном поле поставлено по одному чёрному стропилю. Во второй и третьей частях в голубом поле видна из облака выходящая рука в латах с мечом. Щит увенчан дворянским шлемом и короной с тремя страусовыми перьями. Намёт на щите голубой, подложенный серебром. Щит держат два чёрных одноглавых орла.

Как и большинство гербов, герб графа С.С. Уварова решён по принципу симметрии: обе части герба отражены друг другу и отличие можно найти лишь в половинках самого щита, а так же, соответственно, в девизе

«Православие, самодержавие, народность», который отображает единую смысловую надпись. Рисунок тщательно проработан, можно видеть даже как вырисованы перья у орлов щитодержателей. Пластическая форма выразительна, полностью отвечает канонам геральдического стиля. Декором служит «намет», напоминающий декоративный плащ, внутренняя часть которого окрашена в цвет металла, а внешняя в основные цвета центральной части щита, как это делается по законам геральдики. Присутствует также и декор, украшающий девиз. [3]

Окончательный вариант герба могли представить в графической технике, как это видим в Гербовнике (см. начало статьи), однако большую роль в создании художественного образа и семантики герба играл цвет и, в классической геральдике, таковых было всего семь. Например, голубой, или лазурный, цвет, использованный на щите, обозначал величие семьи, что говорит нам о большом влиянии данного рода.[3]

Герб С.С. Уварова является творением талантливого художника. Геральдический мастер воплотил в художественном образе (рисунке, пластике, цвете) память об истории, искусстве России, её знаменитых людях.

Литература:

1. Дегтярёва М. И. «Лучше быть якобинцом, чем фейяном: Жозеф де Местр и Сергей Семёнович Уваров. Вопросы философии» // М. И. Дегтярева — М., 2006. — № 7. — С. 105—112.

2. Долгоруков П. В. «Российская родословная книга» // П. В. Долгоруков — СПб.: Тип. Э. Веймара, 1855. — Т. 2. — С. 269.

3. Медведев М. Ю. «Геральдика. Специальные исторические дисциплины» // М. Ю. Медведев - СПб, 2003.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ И КИТАЯ

Филановская Т. А.

Владимирский государственный университет

Межкультурное взаимодействие педагогических систем в истории художественного образования

Ключевые слова: культура, культурная диффузия, межкультурная коммуникация, хореографическое образование

Мы убеждены в том, что ни одна культура не может полноценно существовать и успешно развиваться в абсолютной изоляции от материальных, духовно-художественных достижений других культур. Д.С. Лихачеву принадлежит блестящая идея: «Настоящие ценности культуры развиваются только в соприкосновении с другими культурами, вырастают на богатой культурной почве и учитывают опыт соседей... чем «несамостоятельнее» любая культура, тем она самостоятельнее. Русской культуре... очень повезло. Она росла на широкой равнине, соединенной с Востоком и Западом, Севером и Югом» [2; 238].

Культура, с одной стороны, выполняет функцию сохранения исторически накапливаемого социального, духовного опыта и его трансляции от поколения к поколению, с другой, – она же генерирует инновационные культурные формы, порождающие изменения в материальной, духовно-художественной жизни общества. Культурная динамика, или процессы изменчивости в культуре, детерминированы сложным набором факторов в каждый отдельный рассматриваемый историко-культурный период. А.Я. Флиер, характеризуя изменчивую природу культуры, выделяет несколько типов динамических процессов: культурогенез, трансляция традиций, культурная диффузия, трансформация культурных форм, реинтерпретация, системная трансформация культуры. Рассуждая о межкультурных влияниях в художественном образовании, остановимся на диффузии культуры, как процессе «пространственно-временного распространения образцов культуры, их заимствования и внедрения в новые, еще не практико-

вавшие эти формы системы культуры, ведущие к обмену элементами социального опыта, взаимодействию и взаимопониманию между разными сообществами» [5; 337].

Диффузионные процессы по сравнению с другими видами культурных изменений являются исторически ранними. Это один из наиболее распространенных и естественных механизмов развития культур, отражающий неравномерность географических, природных и исторических условий проживания народов. Благодаря этому механизму происходит распространение среди народов соседних регионов насущных культурных новаций, как экономического, так и художественно-эстетического характера. Именно так в результате процессов культурной диффузии сложилось цивилизационное и художественное единообразие Западной Европы.

Процессы культурной диффузии масштабно разворачивались в России во времена преобразований Петра Великого. На почву культуры теремной Руси «пересаживались» образцы западноевропейского искусства: итальянская опера, немецкий театр и музыкальные оркестры, итальянская и французская архитектура, живопись и балет. Вслед за искусствами внедрялись педагогические системы обучения, которые меняли культурную картину мира российского дворянства. Каким образом русская национальная культура сохранила свою самобытность в процессе радикальных изменений? Что обрела русская культура, позаимствовав педагогические системы обучения исполнительским искусствам, и что потеряла в результате быстрого усвоения инокультурных элементов?

Наряду с биологическим, генетическим кодом, который закрепляет и передает по наследству биологические параметры, «у человека существует еще одна кодирующая система - социокод, посредством которого передается от человека к человеку, от поколения к поколению развивающийся массив социального опыта», - считает В.С. Степин [4; 63]. Важнейшим видом социокода, регулирующим общественные отношения, является национальный язык, который отражает культурную картину мира и выражает разные оттенки ценностно-эмоционального отношения того или иного этноса к миру, к другим и к себе. Еще одним социокодом, характерным для менталитета народа, является искусство, его художественно-выразительная система. Например, у каждого народа свой самобытный язык танца, выражающий их природную, психологическую, социальную идентичность. Страстность испанского, грациозность французского, вир-

туозность итальянского, плавность русского танца отражают глубинные свойства менталитета этих народов.

Каждая культура в процессе межкультурных взаимодействий в большей или меньшей степени имеет механизм защиты от разрушительных влияний донорских, более сильных культур. Эволюционная эпистемология, активно развивающаяся в последние десятилетия, может это объяснить через анализ эволюции мышления, динамики когнитивных способностей людей в процессе культурно-исторического развития. Ученые Ч. Ламсен, Э. Уилсон установили взаимодействие между генетической и культурной эволюцией, выявили генетические факторы, направляющие ментальное развитие и в значительной мере автоматически предрасполагающие человеческое мышление к выбору только некоторых культурных альтернатив, а также доказали существование механизма обратного воздействия культуры на гены через давление эволюции. Полученные генно-культурными теориями и когнитивной психологией данные свидетельствуют о том, что хотя новые паттерны поведения и способы мышления возникают в результате активности сознания, сами инновационные формы этой активности находятся под очень сильным воздействием генетических факторов.

В процессах освоения человеком опыта культуры не только формируется ментальность личности или социальной группы, но изменяются структуры мозга, характер и направленность когнитивных процессов. Эти изменения происходят на генном уровне, закрепляются в национальном типе чувствования, мышления и деятельности, становятся «фильтрами» выбора между родственными и инокультурными формами поведения, объясняют выбор личностью той или иной музыки для прослушивания, тех или иных книг для прочтения, той или иной хореографии для просмотра. Именно поэтому в своих духовных и ценностных ориентирах человек идентифицирован к определенному типу культуры, причем эта связь может быть подсознательной, поскольку осуществляется на генном уровне. Культурная самобытность - это проявление человека как *био-психодуховного* существа, развертывающееся в *природо-социо-культурной* среде на протяжении всей человеческой жизни. Именно поэтому эмигрантам трудно жить в другой стране, сложно принимать целиком иную культуру и именно поэтому инокультурное сообщество образует свои национальные районы проживания в неродной стране и поддерживает культурные традиции.

Геннокультурная теория может объяснить феномен тотального заимствования Петровской Россией педагогических систем обучения искусству живописи, музыкально-исполнительскому искусству, искусству танца, актерскому мастерству. Вместе с исполнителями изящных искусств приезжали учителя, а чаще исполнители совмещали педагогическую деятельность и оставались в России надолго, иногда до конца жизни. Почти полтора столетия иностранцы занимали лидирующие позиции в обучении российских детей искусству живописи, музыки, танца, зодчества. Однако мы говорим о том, что постепенно сложилась русская система художественного образования. Не только потому, что к преподаванию стали допускаться отечественные педагоги, а потому, что не все образовательные формы, перенесенные, как калька, на русскую почву, приживались.

В 1757 году в Санкт-Петербурге открылась Академия трех знатнейших художеств. Устав Академии был заимствован из подобных Академий художеств, открытых на сто-двести лет раньше во Флоренции, Риме, Париже и других городах Европы. Способы и методы обучения рисованию были также заимствованы. Обучение было длительным – 12 лет – и включало обучение техническим навыкам и овладение теоретическими знаниями. Обучение живописи начиналось на старших курсах и представляло собой выполнение копий с образцов. Несмотря на сильнейшее влияние западных образцов живописи, в тематику русской классической живописи вошли русские сюжеты: быт деревни и крестьянства, пейзажные зарисовки, наполненный душевной радостью и тоской, ширь полей и мощь лесов.

Межкультурное взаимодействие в пространстве художественно-творческой деятельности имеет свою специфику, так как искусство, с одной стороны, являясь социальным явлением, отражает сущность, ценностные смыслы определенной национально-этнической культуры, с другой стороны, искусству присущ художественно-выразительный язык образов, понятный представителям различных наций, а значит, языковые барьеры не осложняют межкультурные контакты, которые происходят естественно, органично. Искусство, если речь не идет о фольклоре, имеет общечеловеческую основу, универсальный художественно-выразительный язык образов, что позволяет распространяться художественным стилям, начиная с классицизма и до постмодернизма, географически широко, сравнительно свободно и быстро усваиваясь другими художественными культурами.

Хореографическое образование развивалось в России более полутора веков в процессе и результате беспрецедентного межкультурного взаимо-

действия с западными балетмейстерами и танцовщиками, которые репрезентировали искусство танца и педагогические системы обучения. Кажется бы, что единство и национальное своеобразие русской культуры должно было бы всерьез нарушиться, замещаясь паттернами другой культуры. Однако в процессе взаимодействия культур русские исполнители отвергали одно и перенимали другое в силу своего менталитета и природных особенностей телесной и духовной организации, определяемой русской культурой как системой. А.Р. Радклифф-Браун утверждает, что «элементы, перенимаемые или «заимствуемые» у соседей, обычно перерабатываются и видоизменяются по мере того, как встраиваются в уже существующую культурную систему» [3; 102]. Культурный диалог с итальянской и французской исполнительской традицией позволил создать русскую национальную школу классического танца как основу функционирования отечественного хореографического искусства.

На развитие методики преподавания искусства танца в России значительную роль оказали педагогические идеи Карло Блазиса, который создал систему упражняемого курса академического танца и аналитическую хореографию (т.е. анатомо-физиологическую схему поведения танцовщика и синоптические таблицы, применяемые в учебно-воспитательном процессе). Его теоретические идеи определили методику преподавания танца в России, а практические занятия, проводимые Блазисом в училище московского Большого театра в 1861-1864 годах, заложили основы методики преподавания, сформулировали принципы исполнительской техники, позволяющие вырабатывать устойчивость корпуса, четкость темпов, уверенность исполнения у русских танцовщиц. В середине XIX века Август Бурнонвиль под влиянием французской и итальянской традиций танца создал теорию и практику школы хореографического искусства, сформулировал метод, именуемый в датском балете «урок Бурнонвиля». Благодаря интенсивным плодотворным межкультурным взаимодействиям ученик Бурнонвиля – швед Х. Иогансон, преподавая в Театральном училище Санкт-Петербурга с 1860 года, воспитал не одно поколение русских мастеров танца. Среди выдающихся учеников Иогансона – П.А. Гердт, Н.Г. Легат, М.Ф. Кшесинская, О.И. Преображенская, А.П. Павлова, Т.П. Карсавина и много других, составивших славу русского балета. Эта так называемая французская школа танца передавалась следующему поколению Н.Г. Легатом и П.А. Гердтом, ставшими великими русскими педагогами, у которых брала уроки «царица вариаций» А.Я. Ваганова.

Взаимопонимание в межкультурном общении – длительный процесс, требующий неординарных личностей, посредников между культурами, способных к эмоциональному сопереживанию другой культуре. Таким был М. Петипа, ученик выдающегося французского танцора и педагога О. Вестриса. Являясь балетмейстером Петербургской балетной труппы и педагогом Театрального училища, он создал свод правил балетного академизма и заложил основы в здание школы русского классического танца. Работая с 1848 года в Театральном Училище более 50 лет, он реформировал и эстетику балета, и методику обучения хореографическому искусству. Петипа, преломив традиции французской школы через стилистику тальонизма, стал обучать танцу на пуантах. Он раскрыл женский талант в «интимной красавости и грациозности». Пленительный и искусительный женственно-пластический характер исполнения у француженок органично совпал с мягкой, плавной манерой русских артисток, сделав женские партии безусловным центром балетных спектаклей.

Таким образом, межкультурные контакты сыграли доминирующую роль в становлении и развитии системы хореографического образования в России. Русская школа танца только к началу XX века оформилась как национальная, самостоятельная, оригинальная по артистизму и техничности.

С точки зрения теории межкультурной коммуникации, культурной диффузии, в результате взаимодействия каких-либо двух культурных феноменов на почве третьей национальной культуры возникает культурный феномен другого, третьего порядка, который является уникальным по своим свойствам, отличающимся от первичных культурных феноменов. Так произошло и с оформлением русской танцевальной классической школы. Для нее характерна совершенная техника исполнения, строгий академический стиль, простая, сдержанная, мягкая манера исполнения, свободная от внешних аффектов. А.Я. Ваганова считала, что, начиная с начала XX века, на русской сцене невозможно встретить в чистом виде ни французской, ни итальянской школы, так как русская школа обретает исполнительскую самостоятельность.

Исходя из теории межкультурной коммуникации, следует, что артефакт (например, педагогическая система), заимствованный второй, реципиентной культурой, не тождественен первому, исконному артефакту донорской культуры, он «является по отношению к нему метапродуктом, появление которого обусловлено новой реальностью, другой традицией и, в

конечном счете, новым потребителем» [1; 111]. Метапродукт во второй, принимающей культуре – это артефакт, культурный феномен, как бы перешедший границу, подвергшийся интерпретации и поэтому это другой артефакт, не являющийся простой суммой артефактов первой и второй культур. Культуролог и этнограф Л.Фробениус считал, что у каждой культуры свой постоянный стиль, детерминированный пространством. Это формирует некий устойчивый «код» каждой культуры, сохраняемый в менталитете, благодаря которому она обретает жизнестойкость и способность к сохранению своей «души», своей индивидуальности, национальной самобытности. Поэтому межкультурные контакты в области художественного образования способствуют обогащению и развитию как одной, так и второй культуры.

Литература:

1. Зинченко, В.Г. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме. М.: Флинта: Наука, 2008.
2. Лихачев, Д.С. Раздумья. М.: Детская литература, 1991.
3. Радклифф-Браун, А.Р. Метод в социальной антропологии. М.: Канон-пресс-Ц, 2001.
4. Степин В.С. Культура // Культурология. XX век: энциклопедия. Т.1. СПб., 1998.
5. Флиер, А.Я. Культура // Культурология. XX век: энциклопедия. Т.1. СПб.: Университетская книга. 1998, С.336-338.

Ануфриева Е. В.

Научный руководитель – Гунина Е. В.
Владимирский государственный университет

Развитие творческих способностей учащихся в процессе создания декоративной композиции

Ключевые слова: творческие способности, декоративное творчество, аппликация

Формирование творческих способностей в предметной области изобразительное искусство младших школьников важный и значимый процесс для становления личности. Многие отечественные педагоги, пси-

хологи и философы исследовали проблемы формирования творчества и его развития. Следует подчеркнуть, что авторы изучали вопросы реализации творческого потенциала учащихся, выявляли проблему обучения, утверждая, что своевременное развитие творческих способностей является одним из главных критериев обучения. Вопросам развития творческих способностей средствами художественного творчества уделяли внимание такие авторы: В.В. Давыдов [6], Е.И. Игнатьев [7], Л.С. Выготский [3] и др. В частности, в своих исследованиях авторы приходят к выводу, что главной формой детского развития являются творческие способности. Они являются индивидуальными психологическими особенностями ребёнка, которые не зависят от его умственных способностей и проявляются в детской фантазии, воображении, особом видении мира, своей точке зрения на окружающую действительность.

Следует отметить, что способности к творчеству не возникают спонтанно, их формирование и развитие приобретают свою завершенность лишь в результате длительной и упорной систематической работы. Данное условие выполняется в школе на занятиях изобразительной деятельностью, что подтверждают исследователи, которые разрабатывали теоретические основы начального обучения, методы обучения и структурирования учебного материала, усвоение которого должно способствовать развитию у детей творческих способностей.

Наиболее подходящим занятием для развития творческого начала является декоративное творчество, которое является процессом создания различных декоративных образов на основе освоенных традиций того или иного вида декоративно-прикладного искусства и преобразования их в соответствии с замыслом, ситуацией и поставленными задачами. Декоративная аппликация – вид декоративного творчества, в основе которого лежит составление плоскостных и рельефных изображений из различных материалов, отражающих традиции декоративно-прикладного искусства. Она связана с понятием декоративности (изображения, отличающиеся орнаментальностью, обобщенностью форм, цветовой насыщенностью) и представляет собой объединенные по законам ритма, симметрии элементы украшения, декоративные по цвету и по форме (геометрические, растительные т.д.) Важную роль здесь играет орнаментальная композиция. Орнамент характеризуется ритмичностью (повторение одинаковых или чередование разных элементов узора) и бывает бесконечным или замкнутым (ленточная или центрально-лучевая композиция). Еще одно направление декоратив-

ной аппликации - шрифтовая аппликация, т.е. оформление заголовков, текстов.

Аппликация является древним видом декоративно-прикладной деятельности. Аппликация включает способы создания художественных произведений из различных по своим свойствам и фактуре материалов, объединенных сходством техники выполнения. Каждый материал, используемый в аппликации, имеет свои особенности, которые оказывают определяющее влияние на технику работы. Она подразумевает под собой составление композиции из различных кусочков бумаги, картона, дерева, ткани, кожи, меха, войлока, соломы, цветных бусин, бисера, фетра, шерстяных и хлопчатобумажных нитей, металлических пластин, монет, различных тканей: хлопка, мешковины, бархата, атласа, шёлка; высушенных листьев, цветов. Перечисляя все многообразие материалов, невозможно представить весь спектр сочетаний данных фактур между собой, их комбинаторность создает особую уникальность каждой работе.

Универсальность аппликации позволяет активно заниматься данным видом искусства не только детям, но и взрослым. Ведь еще древние люди, сшивая свои шкуры иглами, поняли, что можно не только шить одежду и обувь, но и украшать ее при помощи различных обрезков, имеющихся у них в наличии, различных камешков, зубов, чтобы выделиться среди других и обозначить свою принадлежность к данному роду. Таким образом, аппликация является наиболее простым и доступным способом создания художественных работ, при котором сохраняется реалистическая основа самого изображения. Это даёт возможность широко использовать аппликацию не только в оформительских целях, но и в создании картин, панно, орнаментов и т.д.

Аппликация может быть предметной, состоящей из отдельных изображений; сюжетной, отображающей совокупность действий, событий; декоративной, включающей орнаменты, узоры, которыми можно украсить различные предметы.

Было выявлено, что декоративная композиция имеет важное значение для развития восприятия и мышления ребенка. Данную позицию поддерживает доктор психологических наук и профессор С.Е. Игнатъев [7], считая, что на занятиях аппликацией дети учатся понимать искусство, ценить его, чувствовать потребность в созерцании прекрасного. Психолог и доктор педагогических наук Л.С. Выготский [2] обращает внимание на способность детей в процессе включения в творческую деятельность по

созданию аппликации, выделять существенные свойства предметов и явлений, устанавливать связи между отдельными явлениями и отражать их в образной форме.

На основании педагогических, методических и психологических исследований было выявлено, что в процессе занятий аппликацией учащиеся знакомятся с различными простыми формами предметов, их частей, а также силуэтов тех или иных предметов или живых существ. Огромной мыслительной деятельности и воображения требует от детей занятия аппликацией.

Представляется необходимым подчеркнуть, что учащиеся занимаясь с бумагой и картоном разных цветов, формируют художественный вкус, воспитывают умение подбирать цветовые сочетания, развивают чувство ритма и симметрии. Занятия аппликацией также способствуют развитию пространственного мышления в процессе переставления предметов при ее создании. Таким образом, в процессе создания декоративной композиции учащиеся развивают творческие способности.

Литература:

1. Выгонов, В. В. Практикум по трудовому обучению: учеб. пособие для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / В. В. Выгонов. - М.: Издательский центр "Академия", 1999. - 256 с. - Библиогр.: с. 254. - 50000 экз. - ISBN 5-7695-0023-9.

2. Выготский, Л.С. Лекции по психологии / Выгодский Л.С. — СПб.: Союз, 1997. – 144 с.

3. Выготский, Л.С. Собрание сочинений: В 6т. – Т. 2 Воображение и его развитие в детском возрасте. / Выгодский Л.С – М студия 1982.– 455с.

4. Выготский, Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л.В. Выготский. – СПб.: СОЮЗ, 1997. – 96 с.

5. Габай Т.В. Педагогическая психология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Т.В. Габай. – 4-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 240 с. ISBN 5-7695-4804-8.

6. Давыдов, В.В., Драгунов, Т.В., Ительсон, Л.Б. и др. Возрастная и педагогическая психология: Учебник для студентов пед. ин-тов / Под ред. А.В. Петровского. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1979. – 288 с., ил.

7. Игнатъев, С.Е. Закономерности изобразительной деятельности детей: Учебное пособие для вузов. / С.Е. Игнатъев. – М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2007. – 208с. («Gaudeamus»). ISBN 5-8291-0672-8 (Академический Проект) ISBN 5-902357-41-1 (Фонд «Мир»)

8. Ильин, Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е.П. Ильин. – М.: «Питер», 2012. - 434с. ISBN 978-5-4907-239-5

Беляева Н. Н.

Владимирский государственный университет

Работа над фразировкой в классе баяна, аккордеона

Ключевые слова: баян, аккордеон, исполнительское мастерство, фразировка

Ни один музыкант не может достичь высокого уровня исполнительского мастерства без овладения фразировкой. Наша задача заключается в рассмотрении некоторых объективных закономерностей фразировки при работе над педагогическим репертуаром в классе основного музыкального инструмента (баяна, аккордеона).

Членение музыки на фразы обусловлено самой сущностью музыкального произведения. Фраза является относительно самостоятельным построением, объединяющим два или несколько мотивов. Фразировка же есть художественно-осмысленное разграничение, отчетливое выделение музыкальных фраз при исполнении музыкального сочинения. Фразировка определяется логикой развития музыкальной мысли и применяется в целях наиболее яркого, выразительного и точного раскрытия образного содержания изучаемого произведения. Индивидуально-своеобразная фразировка – один из главных элементов, характеризующих исполнительский стиль; она связана с характером творческой индивидуальности и манерой игры музыканта.

Народные корни баяна наделили его особенным звучанием. Инструменту свойственна особая песенность и выразительность. Эти качества звука баяна способствуют предельно точной и тонкой фразировке. В этой связи необходимо сделать ссылку на особенности конструкции инструмента – наличие меха, что не позволяет исполнять мелодию без «дыхания», членения, цезур. Умелое использование меха служит важнейшим средством фразировки. Грамотное, выразительное

произнесение музыкальной речи баянистом зависит от определения естественного для данной музыкальной мысли момента смены направления движения меха как фактора расчленения.

Что же мы имеем в виду, говоря о «фразировке»? Понятие это довольно широкое и многозначное и свести его к какому-либо одному определению было бы крайне неправильно.

Фразировка связана не только с членением музыкального материала. Исполняя произведение, баянист должен помнить, что наряду с воспроизведением отдельного эпизода нужно чувствовать связь с большими разделами и стремиться к художественному выражению музыкального образа в целом. Фразировка, помимо членения, подразумевает объединение фраз в единое целое, сквозное развитие художественного образа всего произведения и средством его выражения.

Фразировка синтезирует многие выразительные средства – динамику, агогику, штрихи и т.д.; она также включает и средства звукоизвлечения – мех, туше. Фразировка всегда индивидуальна, так как прочтение и воспроизведение музыкального материала составляет индивидуальную манеру исполнителя. Читаем у Ю. Акимова «... принимаясь впервые за разучивание музыкального произведения, учащемуся необходимо постигнуть его идею в целом, получить ясное представление о его общей структуре, так же как и об отношениях одной фразы к другой».

Работа над фразировкой включает в себя решение трех моментов:

- а) членение на фразы;
- б) артикуляция внутри фраз;
- в) соотношение фраз при объединении их в более крупные построения.

Расчленение звукового потока на фразы совершается, как правило, при помощи *цезур* (лат. *caesura* – рассечение) – продолжительных или не очень пауз, которые могут обозначаться в нотах, а могут и отсутствовать. Цезуры – один из многочисленных выразительных элементов в музыке. Их меру можно лишь почувствовать. Наиболее глубокие цезуры отделяют крупные элементы формы: экспозицию, разработку, вариации в вариационной форме, части в двух- и трехчастной форме и т.д. В случае же рассмотрения музыкального материала в объеме периода – более существенными будут цезуры между предложениями, а внутри их они не должны быть глубокими.

Чаще всего цезуры совпадают с паузами, сменой лиг, окончанием нотных вязок. Однако невозможно отметить в нотном тексте каждую цезуру. Исполнитель сам решает роль той или иной цезуры в музыкальном произведении и определяет средства для ее выявления.

В большинстве случаев границы цезур совпадают с моментами смены направления движения меха (аналогично дыханию).

Возникает вполне естественный вопрос: за счет чего выполняется цезура, если в нотах нет знака паузы? Здесь могут быть два варианта: за счет сокращения длительности последнего звука предыдущей фразы или за счет более позднего появления первого звука новой фразы. И в том и в другом случае нужно быть крайне осторожным, так как есть опасность нарушения темпоритма. Необходимо также следить за приемами звукоизвлечения. Звук лучше снимать приемом толчка, отталкивая кистевым движением палец от клавиши после ее погружения.

Невозможно сделать фразу выразительной и осмысленной не заботясь о выразительности каждого звука. Развитие музыкального материала фразы определено внутренней логикой, и результатом этого развития является наивысшая точка мелодии – кульминация.

Как правило, в начале фразы предполагается нарастание, в конце – спад напряжения. Несколько фраз составляют более крупное построение – предложение. Развитие музыкального материала фраз стремится к главной кульминации предложения, подчиняя себе все предыдущие. Здесь от исполнителя требуется присутствие чувства меры в выделении побочных кульминаций (точные динамические нарастания и спады, снятие пальцев во время смены меха, мягкое, без толчков, начало новой фразы и т.д.). Добиться желаемого звучания можно лишь при умелом владении техникой смены движений меха.

Хочется подчеркнуть, что в каждом конкретном случае смена движения меха будет зависеть от музыкального материала. Не следует стремиться к поиску единых правил, заучив которые можно было бы механически устанавливать моменты смены меха. Баянисту необходимо обладать определенными теоретическими знаниями и уметь их применять при работе над музыкальным произведением.

В связи с работой над фразировкой возникает вопрос об отношении исполнителя к авторскому тексту. С одной стороны музыкант должен точно следовать нотной записи и соблюдать все обозначения. С другой – следует признать, что нотная запись далеко не совершенна и передает

лишь звуковысотное содержание произведения. Например, протяженность, характер звука и т.д. отражается в нотах приблизительно. Нет специальных обозначений различных лиг – лиги штриха, лиги фразировочной, лиги артикуляционной; часто не обозначаются цезуры и т.п. Нотная запись весьма неполный источник информации о замысле автора.

Так в одной из своих работ Ю.Акимов пишет : “... нотный текст может быть верно прочитан лишь эрудированным и мыслящим чтецом. Исполнительское искусство – это не только мастерство, не только эмоции, но и интеллект. И педагоги-баянисты должны считать своим долгом развивать мыслительные способности учащихся. Глубокое изучение фразировки, постижение ее как основы музыкальной выразительности поможет успешно разрешить и эту проблему”.

Литература:

1. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории искусства на баяне / Ю. Акимов. – М.: Советский композитор, 1980.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке/ Л.Ауэр – М.: Музыка, 1965.
3. Баян и баянисты: сб. методических материалов /Сост. и общая ред. Ю. Акимова. - Ч. 2. - М., 1974.
4. Баян и баянисты: сб. методических статей / Сост. и общая ред. Ю. Акимова - Вып. 4. - М., 1978.

Дмитрик Т. Д.

Владимирский государственный университет

Роль взаимовыгодного сотрудничества с учреждениями системы образования Владимирской области при подготовке специалистов направления «художественное образование»

Ключевые слова: взаимовыгодное сотрудничество, просветительская хоровая практика, дуальное обучение

Одним из важнейших аспектов подготовки специалистов художественного, музыкального образования для общеобразовательных школ, отвечающим требованиям современной образовательной системы, является тесное взаимодействие с учреждениями соответствующего профиля. Взаимодействие студии музыкального образования и воспитания «Ювента»

ДДюТ (г.Владимир) и научно-творческой лаборатории «Музыкальная инициатива» ИИХО ВЛГУ (г.Владимира) началось 3 года назад. В настоящее время сотрудничество осуществляется по следующим основным направлениям:

1. Организация производственной практики для студентов кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования.

2. Организация мероприятий для старшеклассников муниципальных образовательных учреждений города Владимира и области.

3. Реализация совместной образовательной программы с элементами дуального обучения, т.е. обучения в сочетании с практикой (Studium im Praxisverbund)

4. Проведение занятий педагогами студии для студентов кафедры.

Дуальное обучение в России в рамках педагогического образования только набирает темп своего применения. В нашем случае, студенты Института Искусств и Художественного образования впервые приступили к освоению программ по дирижерско-хоровым дисциплинам и методике воспитательной работы в школе с использованием элементов дуального обучения, которое, на наш взгляд, будет в дальнейшем расширяться на основе взаимовыгодного сотрудничества между участниками проекта. В научно методической литературе термин «дуальность» трактуется как «двуединство, двойственность». В педагогике понятие «дуальная система» впервые было использовано в ФРГ в середине 60-х годов прошлого века для обозначения новой формы организации профессионального образования. Под дуальной моделью обучения понимают такую модель, при которой весь процесс овладения профессией происходит в двух учебных заведениях, то есть практическая (производственная) часть – на обучающем предприятии, а профессионально-теоретическая – в образовательном учреждении.

Для участия в таком эксперименте была сформирована группа студентов, которая по итогам учебных достижений, собеседования и практических занятий приступила к освоению программы с элементами дуального обучения. Важной перспективой можно считать расширение взаимовыгодного сотрудничества между образовательными учреждениями города и, в нашем случае, подразделением ИИХО ВЛГУ – научно- творческой лабораторией «Музыкальная инициатива».

Опираясь на потребности общеобразовательных школ в педагогах художественного образования и дополнительного музыкального образова-

ния, специализирующихся на просветительской практике работы с детскими хоровыми и вокальными коллективами, на кафедре МИЭ и ХО разрабатываются и внедряются инновационные учебные программы и формы организации практики студентов на базе учебных заведений города.

В качестве примера, следует упомянуть ежегодное направление студентов в школы в качестве хормейстеров для работы с детскими хорами в условиях школьного обучения. Итоговым показом такой работы считается проведение городского фестиваля «Поём тебе, родной Владимир», учреждённого администрацией города Владимира и ИИХО ВЛГУ.

Таким образом, соединение высококачественного университетского образования и возможности практически применить его непосредственно в школах, позволит этим образовательным учреждениям привлечь на работу выпускников, способных эффективно решать задачи просветительской хоровой деятельности в условиях современной общеобразовательной школы.

Организация производственной практики для студентов ИИХО на базе студии музыкального образования и воспитания «Ювента» в школах города – процесс долгий, кропотливый, но крайне важный для обеих сторон. Реализация направления «практика» позволяет студентам не только закрепить, расширить и углубить знания по изучаемым дисциплинам, освоить решение практических задач, возникающих в реальном учебном процессе, но и разобраться в структуре, функционировании и взаимосвязях различных служб, отделов учебного заведения. Кроме того, студенты имеют возможность изучить разнообразные технологические процессы работы с детьми в реальных условиях, познакомиться с внутренней жизнью коллектива, став на время членом команды.

В соответствии с достигнутой договорённостью между ИИХО ВЛГУ и УО г. Владимира в декабре 2015г студенты имели возможность прослушать методические комментарии к урокам по направлению «Аспекты вокально-хоровых занятий с детьми разного возраста». Так, в период с 2012г по настоящее время были организованы и проведены Круглые столы и Творческие встречи, методические лекции-презентации, представление опыта педагогов в рамках заседаний научно-творческой лаборатории «Музыкальная инициатива» для студентов всех курсов по направлениям Педагогическое образование и Художественное образование в области музыкального искусства. Наиболее интересными стали доклады-презентации по темам:

- Особенности работы над современным детским вокально-хоровым репертуаром;
- Работа с плохо интонирующими детьми на занятиях хора;
- Ритмическое воспитание школьников на творческих уроках;
- Художественно-творческие задачи концертмейстера на хоровых занятиях;
- Сводный хор учащихся общеобразовательных школ как модель расширения воспитательного пространства школы;
- Личностное развитие ребёнка в классе-хоре;
- Стратегия планирования и развития детского творческого коллектива в рамках модели «Класс-хор»;
- Безопасность в 21 веке. Роль безопасности на примерах работы школ города;
- Музыкальная экология: проблемы и перспективы;
- Хоровое пение как средство приобщения молодёжи к певческой хоровой культуре:

Проводимые лекции-презентации, заседания способствуют, прежде всего, расширению кругозора студентов, так как знакомят их с задачами дополнительного художественного образования в школе, проблемами работы с детьми и способами их решения. В свою очередь, у специалистов системы образования города формируется более точное личное представление о будущих специалистах. Такой двухсторонний диалог, несомненно, оказывает положительное влияние на процесс подготовки кадров для образовательных учреждений.

Ещё одной формой сотрудничества Управления образования г. Владимира и ИИХО ВЛГУ стало проведение ежегодной научно-практической конференции «Музыкальная экология», организованной научно-практической лабораторией «Музыкальная экология» ИИХО и студией музыкального образования и воспитания «Ювента» ДДюТ. Преподаватели и студенты ИИХО используют такую площадку для проведения практических и лабораторных работ с учащимися общеобразовательных учреждений города, в целях повышения мотивации при выборе будущей профессии. Кроме этого со школьниками-старшеклассниками проводятся Мастер-классы ведущих педагогов нашего института. Они получают общую информацию о структуре обучения, о некоторых особенностях профессии, получают практические советы для улучшения результатов во время подготовки к экзаменам в ВУЗ. Надо отметить, что в последнее время лабора-

торией «Музыкальная экология» используется форма *экскурсии* в наш Институт не только для школьников, но и преподавателей учреждений образования.

Таким образом, реализация различных форм взаимодействия между ИИХО ВЛГУ и учреждениями системы образования Владимирской области создает предпосылки для разработки новых программ с использованием дуального обучения в системе подготовки специалистов-музыкантов, соответствующих требованиям современной школы. Дальнейшее развитие сотрудничества на наш взгляд является, несомненно, взаимовыгодной и взаимопользительной деятельностью, вносящей существенный вклад в создание в будущем инвестиционной привлекательности к такой модели сотрудничества.

Литература:

1. Листвин А.А. – Дуальная система профессионального обучения: условия применения в России: статья/ Вестник Череповецкого ГУ, №3 (64), 2015.

2. Ростова С.И. – Формирование художественной культуры студентов педагогических институтов: Дис..к.п.н.- Новосибирск, 1974

3. Струве Г.А. – Возрождение и развитие российской певческой хоровой культуры: Социальная и образовательная Программа/ Научно-практическая лаборатория Академии детского хорового искусства. – Москва, 1997.

Ефимова Я. В.

Научный руководитель – к.ф.н., проф. Ульянова Л. Н.
Владимирский государственный университет

Психолого-педагогические основания процесса развития творческих способностей младших школьников

Ключевые слова: творческие способности, музыкальная деятельность, младший школьный возраст

Музыкальная деятельность как вид творческой деятельности оказывает большое влияние на развитие личности ребёнка. Важнейшим фактором в развитии творческих способностей детей являются занятия музыкой, процессе которых раскрываются музыкально-творческие способности у

детей, что оказывает большое физическое и психологическое воздействие на ребёнка.

В последние годы внимание к развитию творческого потенциала детей на музыкальных уроках значительно возрастает. Практически все учителя музыки, методисты, исследователи проблем музыкального образования выдвигают задачу творческого развития ребёнка в число приоритетных. В процессе общего музыкального образования ставится задача пробудить творческое начало в ребёнке, возбудить у него интерес не только к результату, но и к процессу музыкальной деятельности, открывающей для него творческую природу музыки, процесса её создания, исполнения и слушания. Таким образом, имеется в виду, прежде всего, музыкально-творческая учебная деятельность, в которой ученик открывает что-то новое для самого себя. При этом эффективность такого рода деятельности во многом зависит от приобретённого ранее музыкального опыта, знаний и умений учащихся и как подчёркивает Б.В. Асафьев, всякое творческое изобретение, есть комбинирование по-новому прежних данных. Психологическая наука определяет «способности как индивидуально-психологические особенности, отличающие одного человека от другого, определяющие успешное выполнение деятельности или ряда деятельностей, не сводимые к знаниям, умениям и навыкам, но обуславливающие лёгкость и быстроту обучения новым способам и приёмам деятельности» (Б.М. Теплов)[

Творчество – это естественная, природная функция мозга, которая проявляется и реализуется в деятельности в меру наличия специальных способностей к той или иной конкретной деятельности. Творческие способности, или творческие потенциалы, заложены и существуют в каждом ребёнке. Творческие способности имеют тенденцию к развитию при определенных условиях. Именно младший школьный возраст является сензитивным для стимулирования развития творческих способностей детей. Их развитие происходит в процессе той деятельности, в которой они находят свое проявление и способствуют формированию своеобразия ребенка. Нереализованность творческих способностей детей на ранних возрастных этапах приводит к снижению перспектив их развития. Практика работы с детьми младшего школьного возраста свидетельствует о том, что для стимулирования развития творческих способностей детей, необходимо:

- практическая деятельность вызывает у ребёнка положительные эмоции, удовольствие, стремление по собственной инициативе, без принуждения заниматься ею;

- ребёнок имеет возможность неординарно проявлять себя, добиваясь получения качественно нового результата в деятельности; результат деятельности, получаемый ребёнком, встречает одобрение старших и сверстников, побуждая его к творческому самопроявлению;

- при оценке результата не только выражают одобрение, но и стараются показывать перспективы самопроявления, способствуя критическому анализу достигнутого результата и умению видеть вариативность, стремления к качественно новому результату. Выявленные условия могут создаваться в социокультурной среде образовательной организации, благоприятно влияя на развитие творческих способностей детей. Наиболее благоприятные возможности для этого создаются во внеучебной деятельности, способствующей развитию фантазии ребёнка, побуждению его к рациональному экспериментированию, например, в художественно-поисковой деятельности, несущей в себе наиболее благоприятные возможности для творческого самовыражения ребёнка. Необходимо отметить, что творческое начало может проявляться во всех видах музыкальной деятельности. Тем самым оно придаёт уроку музыки ярко выраженный творческий характер, что отвечает основной направленности урока музыки как урока искусства. Занятия музыкой без проявления творческого начала противоречат самой природе музыкального искусства, поскольку творчество реализуется в процессе и в результате деятельности и слушателя, и исполнителя, и композитора. Творческие проявления являются естественной формой детской музыкальной деятельности.

В слушательской деятельности творческое начало проявляется в вариативности, множественности восприятия детьми музыкального произведения. Творческий характер восприятия музыки создаётся всем жизненным и музыкальным опытом ребёнка, его музыкальностью, степенью развития музыкального слуха, ассоциативного мышления, воображения, памяти и, в конечном счёте, находит выражение в его личностном, своеобразно проявляющемся слушательском музыкальном образе-представлении. В исполнительской деятельности творческое начало проявляется, прежде всего, в интерпретации детьми музыкального произведения, что предполагает осознанный или интуитивный выбор тех или иных исполнительских

средств, необходимых для воплощения представляемого ими музыкально-исполнительского образа.

В опытах композиторской деятельности, осуществляемой на музыкальных занятиях, творческое начало находит своё воплощение в создании учащимися собственных музыкальных образов и их претворение в импровизации или в сочинении музыкальных миниатюр по заданным учителем параметрам. В своей совокупности эти три вида музыкальной деятельности создают необходимые условия для полноценного вхождения в мир музыки, развития его творческого потенциала, пробуждения в нём художника, способного чувствовать и оценивать подлинные шедевры музыкального искусства и воплощать своё видение красоты в музыке и в разнообразных творческих проявлениях. Э.Б.Абдуллин считает, что весь музыкально-педагогический процесс, вся деятельность учителя музыки должны быть сфокусированы на личности ребёнка, на его воспитании, обучении, развитии в процессе общения с музыкой. В последние годы такая позиция в педагогике музыкального образования всё более утверждается. Свидетельством тому является тот факт, что в качестве приоритетной цели музыкального образования выдвигается развитие ребёнка;

Иглина Н. А.

Научный руководитель - к.п.н., доц. Кошелева Л. А.
Владимирский государственный университет

**Методические рекомендации к проведению занятий на тему
«Шрифтовая композиция-каллиграмма» по предмету
«Основы изобразительной грамоты» в ДШИ**

Ключевые слова: шрифтовая композиция, каллиграмма, «Основы изобразительной грамоты» в ДШИ

Существуют множество шрифтовых композиций. Один из способов тесного слияния шрифта с изображением, носит название "каллиграмма". Это можно считать в некотором роде графической игрой. Она заставляет текст складываться в рамки очертания рисунка и своим расположением создавать иллюстрацию. С.Б. Телингатер писал: «Образ шрифта это тоже мысль, только выраженная художественными специфическими средствами» [1,13].

Слово «каллиграмма» придумал французский поэт Гийом Аполлинер, который часть своих стихотворений выполнял в виде рисунков, составленных из слов и выражающих тему стихотворений. Иштван Лантош говорил, что: «Аполлинер подчеркнул также, что задача типографии состоит здесь не просто в том, чтобы выделить наиболее важные слова, а в том, „чтобы читатель с первого взгляда воспринимал все стихотворение целиком, подобно тому, как дирижер одним взглядом охватывает нотные знаки партитуры» [1,55].

Каллиграмма – это шрифтовая композиция, графическая загадка, стимулирующая образное мышление, развивающая наблюдательность, умение сосредоточиться, что будет необходимо учащимся в дальнейшей их жизни. Шрифтовые композиции постоянно используются в дизайне окружающей среды. Выразительная пластика шрифта, его ритм могут использоваться в чисто декоративных композициях. Порой шрифт при этом сохраняет значение, как бы, зашифрованного текста, подобного древнерусской вязи. Учащимся это близко и знакомо, поэтому на их привязанности можно провести интересный урок. В процессе создания каллиграммы подразумевается слияние двух образов: буквы и изображения.

Уроки по каллиграмме были проведены с учащимися разных возрастов: 7- 8 лет (1класс), 9 -10 лет(3 класс), 11-12 лет (5 класс), 13-14 лет (7 класс).

Этапов создания каллиграммы 7: зарисовка, поиск силуэта, компоновка букв внутри силуэта, чёрно-белое решение, детализация, цветовое решение и совмещение каллиграммы с фоном.

Для учащихся первого класса, возраст 7-8 лет, каллиграмма ожидаемо оказалась сложной, так как учащимся необходимо найти и связать характерный силуэт-образ растения или животного с детальной проработкой внутри данного образа.

Сложность заключалась в том, что учащиеся не могли найти характерные черты выбранного ими растения, зверя, птицы. Им сложно было обобщить внешний контур в силуэт. В связи с этим учащиеся были вынуждены обратиться за помощью к учителю. Но даже готовый силуэт вызывал у них затруднения.

Последующие затруднения были связаны с размещением внутри силуэта букв. Учащиеся были не готовы к тому, что буквы можно писать не так как учат в школе. Они не были готовы воспринимать внешнее изменение букв, то есть для них буква не могла быть нарисована не одной линией,

а с толщиной. Не понимали, что буквы можно делать с острыми углами или округлыми, с использованием плавных линий или рваных.

В связи с этим, был сделан вывод: учащиеся первого класса (7-8 лет) не готовы воспринимать каллиграмму. Они ещё только начали изучать алфавит и буквы, и не достаточно освоили формы этих знаков, чтобы изменять их силуэт, оставляя характерные черты.

Для создания каллиграммы учащимися 1 класса ДШИ (7-8 лет) использовались задания, выстроенные мною в логическую цепочку.

Первое задание - «В мире теней». Данное задание направлено на изучение понятия «Силуэт» и нахождения выразительного контура предметов.

Второе задание - «Образ цифры». Это работа по созданию образа на основе цифры или соединения цифр в выразительный силуэт. Тема задания - «Король Математики». Целью является создание силуэта - образа сказочного героя на основе цифр.

Третье задание – «Буквица» или «Моя буква». Это работа по созданию на основе силуэта буквы образа себя или своего увлечения. В этом задании возможно наложение предметов на буквы или создание образа из силуэта самой буквы.

Четвёртое задание – «Моё имя», где создаётся рассказ про своё увлечение, про себя или придуманная история, размещенная в силуэте букв своего имени.

В 3 классе ДШИ задания по каллиграмме даются в упрощённом виде. Работа ограничивается 4 этапами работы из семи: зарисовка, поиск силуэта и стилизация, компоновка букв внутри силуэта и чёрно-белое решение. Работа на этом этапе ведётся маркером или фломастером. Самая распространённая ошибка в каллиграмме – близкое расположение букв в силуэте.

При черно-белом решении возможны 3 варианта проработки силуэта:

1 – буквы закрашиваются черным цветом, и силуэт прочитывается по внешнему контуру

2 – чёрным цветом заполняется пространство между буквами, подчёркивая этим силуэт.

3 – буквам чёрным цветом дорисовывается толщина, имитирующая их объём. В результате получается чёрно-белое решение каллиграммы от пятна (обобщённое).

Учащиеся 3 класса восприняли задание с воодушевлением. Но в силу их возрастных особенностей было сложно схватить характерный силуэт - образ зверя. Только с помощью учителя они смогли справиться с данной задачей.

Для их уровня было достаточно закомпоновать буквы внутри силуэта, задачи детализации и цветового решения работы перед учащимися не стояли.

В 5 – 7 классах задание «Каллиграмма животного» усложняется. К предыдущим 4 этапам прибавляются: детализация, цветовое решение, совмещение каллиграммы с фоном.

Этап детализации подразумевает орнаментально-ассоциативное решение. Тон в орнаменте зависит от тона фона. В чёрных буквах проработка ведётся белой ручкой. Орнамент состоит из изображения деталей среды обитания или деталей, характерных для животного (оперенье, чешуя, мех и т.д.). Если не поставлена задача решения работы в цвете, то в таком виде каллиграмма может считаться законченной.

Внутри белых букв рисунок ведётся чёрным цветом. На основе ассоциаций от окраса или среды обитания животного, птицы, рыбы, цветка и т.д. вводится цветовое решение.

При желании каллиграмму можно вырезать по контуру с отступом в несколько миллиметров и перенести на цветной фон. На фоне вводится лёгкий линейный рисунок, отображающий среду обитания животного.

Завершённую творческую работу можно оформить в паспорту.

Учащиеся 5 класса (13-14 лет) успешно справились с каллиграммой, используя минимум детализации. Данное задания вызвало ажиотаж, и было воспринято с воодушевлением. Они самостоятельно нашли характерные черты зверей. Затруднения были с изменением формы букв, но данное препятствие учащиеся смогли преодолеть после повторного объяснения учителем на конкретном примере. Для них стало неожиданностью то, что буквы можно изменять не только по толщине, но при необходимости, растягивать или сужать. Это вызвало заминку в работе. Учащимся пришлось приложить немало усилий, чтобы сохранить узнаваемость буквы, при этом частично изменить очертание внешнего контура. Большинство детей успешно справились с поставленной задачей.

В ходе урока учащиеся 14-16 лет (7 класс) активно участвовали в обсуждении темы, с интересом воспринимали наглядные учебные пособия, предлагали разнообразные варианты выполнения задания. Они смогли са-

мостоятельно найти характерно – выразительный образ выбранного ими зверя или растения. Более уверенно и свободно поместили буквы внутри силуэта, смогли изменить силуэт буквы в соответствии с образом выбранного ими объекта. Учащиеся более уверенно и гармонично вносили цвет в работу. Смогли самостоятельно найти оптимальное количество деталей в каллиграмме.

На основе проведенной работы было доказано, что:

1 – Обучение каллиграмме способствует развитию воображения
2 - Процесс создания каллиграммы имеет свою возрастную специфику и последовательность, которые нужно учитывать при разработке творческих заданий.

3 – Уроки, посвящённые искусству каллиграммы, успешно применимы в работе с учащимися разных возрастов и эффективны для развития воображения.

В заключение можно привести слова Альберта Эйнштейна:

«Воображение важнее, чем знания. Знания ограничены, тогда как воображение охватывает целый мир, стимулируя прогресс, порождая эволюцию»

Литература:

1. Аполлинер Г. Пикассо. О живописи. Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве./ Аполлинер Г. — СПб.:Ивана Лимбаха, 2005.— стр.304 ISBN 5-89059-064-2

2. Ананьев Б.Г., Дворяшина М.Д, Кудрявцева Н.А. Индивидуальное развитие человека и константность восприятия./ Ананьев Б.Г, Дворяшина М.Д, Кудрявцева Н.А.— М.: Просвещение, 1968. – 332стр.

3. В. Тоотс. — Современный шрифт. — М. Книга 2012. — 272 стр. — ISBN 978-5-458-23973-8,.

4. Аполлинер Г. — Пикассо. О живописи. Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. — СПб.:Ивана Лимбаха, 2005. — С. 19—26. — 304 с. —3000 экз. — ISBN 5-89059-064-2.

5. Иглина, Н.А. каллиграмма как средство развития художественно - творческих способностей детей / Н.А Иглина сборник статей международной научно-практической конференции теоретические и практические вопросы психологии и педагогики 10 декабря 2015 г. Часть 1 Челябинск АЭТЕРНА 2015 – 324 с ISBN 978-5-906836-65-6 Ч.1 ISBN 978-5-906836-67-0 ISBN 978-5-906836-65-6 ISBN 978-5-906836-67-0 2015. [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <http://aeterna-ufa.ru/sbornik/PP-46-1.pdf>

6. Иглина, Н.А. Использование каллиграммы как средство развития воображения в ДШИ / Н.А. Иглина, Л.А. Кошелева // Педагогическое мастерство и педагогические технологии : материалы VII Междунар. науч.–практ. конф. (Чебоксары, 1 мая 2016 г.) / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. — Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. — № 1 (7). — ISSN 2411-9679. [Электронный ресурс]: - Режим доступа: https://interactive-plus.ru/discussion_platform.php?requestid=80022

7. Лещёва, В.А. Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей «Детская школа искусств № 6» города Владимира дополнительные предпрофессиональные общеобразовательные программы в области изобразительного искусства «живопись» предметная область по.01. художественное творчество программа по учебному предмету по.01.уп.01. основы изобразительной грамоты и рисование / В.А. Лещёвой — г.Владимир 2013 — 10 с.

Касьянова О. Н.

ГБПОУ ВО «Муромский педагогический колледж»

Формирование профессионального мышления дирижера в условиях реализации компетентностного подхода

***Ключевые слова:** профессиональные компетенции, компетентностный подход, хоровое дирижирование*

В современном обществе образование является одной из самых значимых сфер человеческой деятельности. Еще в 19 веке немецкий педагог и политик Адольф Дистервег писал: «Самым важным явлением в школе, самым поучительным предметом, самым живым примером для ученика является сам учитель». В наши дни центральное место в структуре системы образования по-прежнему занимает учитель. Но требования современного общества к качеству подготовки учителя растут, т.к. рождаются и развиваются новые типы школьных учреждений – лицеи, гимназии, колледжи, они диктуют свои требования к содержанию и формам образования.

Внедрение ФГОС ориентирует нас на подготовку студентов – специалистов, владеющих общими и профессиональными компетенциями. Компетентностный подход акцентирует внимание не на количестве усвоенной информации студентами, а на развитии их личностных, социальных

и профессиональных качеств, определяющих **конкурентоспособность** выпускника, его умение действовать в различных проблемных ситуациях. К будущему учителю музыки предъявляются специальные требования, среди которых – музыкальность, креативность, чувство нового, умение импровизировать, разносторонняя музыкальная образованность и, конечно, профессиональное мышление.

Время обучения в колледже – это пора юности. Юношеский возраст – это период, когда студенты стремятся к самостоятельности, к внутренней независимости. Они стараются самоопределиться и самоутвердиться в профессиональной деятельности. Это проявляется в желании зарекомендовать себя грамотным и компетентным, в умении действовать нестандартно, в стремлении проявить свою профессиональную индивидуальность. Юношеский тип мышления характеризуется способностью оперировать абстрактными понятиями, развиваются навыки научного мышления, что формирует новые способы поведения. Умственное развитие студента в этот период заключается не столько в накоплении умений и изменении отдельных свойств интеллекта, сколько в формировании индивидуального стиля мышления, т.е. пути приобретения, накопления, переработки информации у каждого свои.

Работая уже много лет с дирижерами, с учебными хорами, я имею возможность наблюдать, как идет процесс формирования профессионального мышления каждого студента на протяжении всего времени его обучения, - от первых попыток найти дирижерскую плоскость и до выхода его на квалификационный экзамен «Дирижирование хором».

Профессиональное мышление дирижера формируется и развивается в результате усвоения и накопления специальных знаний по комплексу музыкальных дисциплин. В настоящее время сложилась достаточно стабильная система дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки. Это цикл взаимосвязанных специальных предметов – дирижирование, хоровой класс, хороведение, вокальный класс, хоровая аранжировка, практика работы с хором.

А. Пазовский в «Записках дирижера» писал: «Дирижер живет в своем творчестве двумя «Я»: 1 – его творческая фантазия, включающая в себя воображение, чувство, темперамент;

2 – разум дирижера, контролирующий и направляющий мыслью, логикой развития музыкального образа».

«Замечательным музыкантом может быть только человек с большим духовно-интеллектуальным и эмоциональным содержанием. Музыка – средство общения между людьми. Чтобы говорить музыкой, нужно не только владеть этим «языком», но и иметь, что сказать», - отмечал академик Б. М. Теплов.

Дирижирование является одним из наиболее сложных видов музыкально-исполнительского искусства. Оно основано на специально разработанной системе движения рук. Развитие мануальной сноровки – это важная часть начального этапа обучения, т.к. развивая крупную и мелкую моторику, мы развиваем скорость мышления и сообразительность. Мелкая моторика рук тянет за собой весь интеллект. Наш мозг устроен так, что зоны, отвечающие за проекцию кистей рук, расположены рядом с зонами, отвечающими за речь, внимание, память, а также, за образное и пространственное мышление. Поэтому сам процесс обучения в классе дирижирования является оптимальной средой для формирования креативного уровня мышления будущего учителя музыки.

На уроках дирижирования музыкальное развитие студента происходит в 3-х основных и взаимосвязанных направлениях – интеллектуальном, эмоциональном и исполнительском. Все процессы развития осуществляются не иначе как в музыкальной деятельности, которая объединяет все три направления. Воздействие обучения оказывается эффективным, когда учитывается актуальный уровень общего и музыкального развития студента.

Чтобы лучше понять, что такое профессиональное мышление дирижера, необходимо иметь представление о процессе мышления, его содержании и особенностях.

Мышление – это социально обусловленный, неразрывно связанный с речью процесс поисков и открытия существенно нового, процесс опосредованного и обобщенного отражения действительности в ходе ее анализа и синтеза. Мышление возникает на основе практической деятельности из чувственного познания и далеко выходит за его пределы. Мышление тесно связано с интеллектом, но интеллект и мышление не тождественны: мышление – это интеллект в действии.

Музыкальное мышление рассматривается как особый вид творческого мышления, требующего соответствующих способностей. Исходным пунктом его являются эмоции, а конечной целью эмоций – действие.

Музыка – один из самых мощных информационных процессов, охватывающих, в принципе, все общество. И если музыка – особый вид коммуникативной деятельности, то произведение – это сообщение, отправляемое композитором и получаемое слушателем при помощи музыкального языка. Целью передачи информации на уроке дирижирования является постижение содержания произведения, совершенствование его передачи средствами дирижирования. Поскольку каждый воспринимающий обладает минимальным «языковым запасом» для того, чтобы понимать звучащий текст, можно считать, что музыкальное мышление не является исключительным правом только музыкантов- профессионалов, а присуще в принципе всем, иначе процессы музыкальной коммуникации были бы неосуществимы. Различия заключаются в степени развитости музыкального мышления и музыкального языка, являющегося одновременно продолжением и основой музыкального мышления. Музыкальный язык – средство общения, необходимое, прежде всего, для вовлечения студентов в среду музыкальной культуры. Через речь и язык культурные традиции в значительной степени влияют на наш образ мыслей и действий.

Приступая к овладению профессией дирижера, студент должен освоить музыкальный язык во всем богатстве и разнообразии его «составляющих», а также овладеть соответствующими умениями и навыками музыкальной деятельности. На уроках дирижирования развивается весь комплекс музыкально-мыслительных операций. А мыслить студент начинает тогда, когда у него появляется потребность что-то понять. Поэтому начальный момент мышления – это проблемная ситуация. На уроках дирижирования проблемные ситуации у студента возникают постоянно. Связаны они с разбором нотного текста, с техникой дирижирования, с художественными задачами, с вопросами управления хором. Очень важным является формирование плана поиска решения, т.к. часто выпадение всего лишь одного этапа из реального процесса решения становится причиной возникновения препятствий на пути к достижению художественной цели. Поэтому без анализа проблемной ситуации, без постановки конкретной задачи на каждом уроке невозможно развитие профессионального мышления будущего дирижера.

Анализ через синтез (расчленение и соединение) является основным механизмом мышления. Пример. Начиная со 2 курса, программным требованием является написание аннотации на изучаемые произведения. Эта работа очень важна:

1) она способствует лучшему усвоению музыкального и литературного текста произведения;

2) она необходима для выявления технических, стилистических, вокальных и др. особенностей произведения, определения структуры трудностей, которые могут возникнуть;

3) на основе анализа составляется исполнительский план произведения, определяются конкретные выразительные средства для его практического воплощения, появляется целостное представление о произведении.

Знания о музыке не просто дают толчок тем или иным мыслительным операциям – они формируют эти операции, определяют их структуру и внутреннее содержание. На уроках дирижирования формируется понятийный аппарат студента-музыканта, он знакомится с логикой музыкального развития при изучении правил соединения аккордов, голосоведения, построения периода и т.д. Именно логика создает музыкальное мышление. А сама мыслительная деятельность студентов совершается при помощи различных мыслительных операций - сравнения, обобщения, конкретизации, абстракции и т.д.

На уроках дирижирования студент пользуется различными видами мышления. Во-первых, озвучивая партитуру инструментально или вокально, он оперирует реальными «звуковыми предметами» - отдельными тонами и их комплексами, по-новому соединяя уже известные созвучия. Это пример наглядно-действенного мышления. Во-вторых, он мыслит (оперирует в уме) представлениями о звуках, мелодических интонациях, ритмических фигурах, гармониях и т.п. Это образное мышление. В-третьих, он мыслит понятиями, отбирая и осмысливая их с помощью полученных знаний, komponуя этот материал, развивая его. Это отвлеченное или абстрактно-логическое мышление.

Важнейший механизм мыслительного процесса заключается в следующем. В процессе мышления студент включается во все новые связи (новые предметы дирижерско-хорового цикла, новые виды деятельности) и

благодаря этому выступает во все новых своих свойствах и качествах (слушатель – исполнитель – хоровой дирижер – педагог). Каждый раз он открывает для себя новые возможности и наполняется новым содержанием. И уже на пед. практике становится виден результат сформированности компетентности будущего учителя музыки – насколько интересен детям урок музыки, как активно студент-практикант занимается внеклассной работой, концертной и просветительской деятельностью. Во всех областях школьной жизни он должен быть компетентен.

Русский философ, педагог и психолог Павел Петрович Блонский писал: «Мышление опирается на усвоенные знания, и если нет последних, то нет и основы для развития мышления». Умение оперировать знаниями из различных областей наук является исходным условием успешного формирования личности педагога, уверенного в себе, обладающего достаточным потенциалом для дальнейшей самореализации.

Исследования показывают, что современные школьники - это первое поколение детей, в развитие которых вмешались компьютерные технологии, объем информации, которую они поглощают - огромный. Задача учителя – научить детей жить в информационном мире, уметь находить и использовать необходимые знания. Поэтому будущий учитель музыки должен успевать за всеми инновациями, постоянно совершенствовать свои знания и педагогическую компетентность.

Литература:

1. Анисимов О.С. Проблемы формирования мышления в учебной коммуникации. В сб. : Вопросы психологии познавательной деятельности. М.: МГПИ, 1984.
2. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. М.: МАПН, 1993
3. Программа по дирижированию. Составители : Безбородова Л.А., Лукашина Е.Е., Шевель Г.И. М.: МГПУ, 2000
4. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Под редакцией Цыпина Г.М. М.: Академия , 2003
5. Сиротюк А.Л. Обучение детей с учетом психофизиологии. М.: Сфера, 2001

Один взгляд на школу академического вокала

Ключевые слова: bel canto, академический вокал, вокальное исполнительство

Сегодня все вокруг поют эстраду и не потому что она хуже или лучше академического вокала, а дело в том, что эстрадный вокал более доступен и научившись некоторым незначительным приёмам, можно достаточно чувственно исполнить какую-нибудь песню...Однако, я хотел бы объяснить, что такое академический вокал, почему он так называется и что это такое?

Что такое *bel canto*? В переводе – это красивое пение. У этой стороны пения есть свои поклонники, сторонники и противники, как, например, я встречал противников *bel canto* на севере и в центре Германии, немцы говорят, что пение должно быть красивое, пластичное внизу, вверху и крайних верхах, в каких-то *mix* фальцетах. Очень многие недолголюбивают такой напор мужских головных, грудных и теноровых нот. Что такое *bel canto*? Этому пению уже несколько столетий и за это время уже сложились определённые философские воззрения на этот счёт, но конечно сложилась и определённая специфика, эстетика и даже психология. Но я хотел бы заострить ваше внимание на эстетике. В нашей стране до революции эстетика была общей с европейской. После революции был занавес и к нам не проникала певческая западная эстетика, а там тем временем всё развивалось дальше и крупнее. У нас самые крупные представители советской певческой школы были Лемешев, Козловский и многие другие, которых любят и уважают и я в том числе их очень люблю, но эстетика их пения, а именно тембровая эстетика, несколько другая, чем у итальянских певцов. Скажем так, у наших певцов было принято немного высветлять звук, делать его очень открытым, а в Италии был принят звук с таким мужским накалом... Помню, как в детстве, когда я нигде ещё не учился, кто-то из старших пытался объяснить мне что такое настоящий вокал, он говорил, что настоящий вокал это когда бас тенором поёт. И я тогда предполагал, что Лемешев, Козловский, а именно они тогда определяли стиль пения в нашей стране очень долгое время, что тенора именно так и должны звучать

на самом деле. Но мне не нравилась какая-то манерность и было не понятно, почему эстрадные певцы вроде тоже и тянут и ноты достают высокие, но у них слова понятны, а вот у оперных нет. Раньше мне это доставляло некоторое неудобство, да и сейчас, наверное, некоторым людям это доставляет неудобство, когда они приходят в оперу и слушают звуки, а слов не понимают - певцы просто-напросто комкают слова.

Вообще эстетика – это серьёзный определитель уровня мышления и если человек мыслит именно тембровой эстетикой, которая ближе к европейской, то оно и звучит более естественно. Получается, что эстетика как - будто связана с натурализмом, что в принципе не исключено. Вообще хороших певцов с хорошей эстетикой единицы, даже в мире... Оценивается именно красота тембра. Тембр, раньше я думал, что он от природы, хотя это и есть определяющая часть, но как показывает практика – тембр определяет всё-таки школа, уровень подсвязочного давления, личный музыкальный стиль. От уровня самого музыканта зависит где-то 80% запоёт он или нет, будут его слушать или нет.

Что такое основа пения? Что она собой представляет? Первая и главная основа любого пения (академического, эстрадного, народного) – это безусловно дыхание. В академическом пении это вообще основа основ, это паровоз, такой своеобразный локомотив – за счёт дыхательной струи мы звучим и извлекаем звук как нам нужно, как нам удобно. Вторая основа-это использование резонаторов (т.е. пустот) – головных, грудных, даже считается, что существует много тысяч этих резонаторов, которые не учитываются в пении. И ещё одна составляющая основа – это вокальная память, такое своеобразное психологическое понятие – человек должен запомнить ощущения того как он должен извлекать звук, то есть ему педагог показывает, а он должен повторить и самое главное запомнить и помнить это. Если у человека памяти нет или она частична, то он будет каждый раз вспоминать эти ощущения и каждый раз делать что-то по-новому. В общем этот человек не научится петь. Дело в том, что в нашем обывательском сознании понятие дыхания совсем другое нежели певческое дыхание. Это некий вроде как компрессор, который толкает воздух отбойного молотка – вот практически тоже самое происходит у человека - постоянная струя воздуха направляется в гортань, связки смыкаются в определённой позиции, затем воздух направляется в резонатор и так мы получаем звук, который нам нужен. Ещё одна из самых важных вещей в пении это, конечно же, некие способности. В принципе, чтобы показать себя очень важны

артистические способности, в том смысле, что если человек делает что-то плохо, но любит выступать, то его сцена в конце концов подтянет его уровень, как говорится «Сцена – высший суд! Сцена - высший судья!

Что такое гортань? Это некий орган, с помощью которого мы осуществляем глотанье, в котором находятся голосовые связки, вообще гортань выполняет много различных функций. Я буду рассказывать о гортани с точки зрения применения в пении – что это такое.

Может быть, мои слова сейчас войдут в противоречие с другими данными, но я сейчас опираюсь на свой практический опыт. Профессор Барсов говорил интересную вещь, что «пищик» должен работать и больше он нам ничего не говорил. Мы, студенты, долго думали, что такое «пищик» и почему он должен работать. Интуитивно я понимал, что это значит. «Пищик» - это гортань и она должна быть подвижной, конечно в пении мы в основном поём на пониженной гортани, так как связкам так удобнее смыкаться, вот этот «пищик» я всегда представлял пишущей машинкой - и вот головка этой пишущей машинки должна быть эластичной и подвижной. Если представлять пищик вот так вот, то это сразу меняет некоторую суть.

Теперь поговорим с вами о том, что такое позиция в пении? Это сложное понятие. Которое пытались и пытаются объяснить разные замечательные педагоги, но в какой-то степени, позиция-это в какой-то степени абстрактное понятие, то есть я могу с вами разговаривать в высокой позиции – такой зевочек, когда гортань уходит немного вниз и в этой позиции попадать в головной резонатор, озвучивать грудь и всё вместе получается органичный, интересный и красивый звук. Так что такое позиция? Своим ученикам я объясняю это на основе такого понятия как «филин», смешное это конечно понятие, то есть ухачь как филин, это уханье озвучивает как бы все обертоны помещения, проходя через резонаторы обрастает обертонами, получается, что задача наша за счёт дыхательной струи, которая у нас организуется тоже за счёт в свою очередь за счёт диафрагмы, которая расположена на межрёберном уровне, диафрагма толкает лёгкие. Вообще-то вопрос загадочный. Наука не может объяснить, что это такое, так как движение лёгких вроде как бы нет, а пение есть. У Шаляпина измеряли различными датчиками, когда он пел и регистрировалось движение мышц одно или не регистрировалось вообще, а звук всё равно был, как будто извне берётся дыхание и получается пение. Пение для меня всегда было не только психофизическим процессом, но и каким-то метафизическим, по-

тому что если к этому относится как к чему-то простому, как к инструменту, то да, так оно и есть - ты делаешь звук, пытаешься спеть музыкальную фразу и у тебя это получается. Но есть певцы, которые относятся к этому уже с другой точки зрения, с точки зрения метафизики. Стараясь заглянуть глубже в самую музыку и сам звук, как бы раскрыть и музыку и тему, и самого героя, партия которого звучит.

Про гортань мы с вами поговорили, теперь поговорим про нос. Вообще носовой призвук считается не приемлемым, но если он существует, то это считается не исправимым недостатком – сколько над ним не бейся, но пока человек сам не осознает этого и сам не постарается от него избавиться, то педагогу сложно помочь такому человеку, то есть лучше ни каким образом не трогать и не думать про нос, когда учишься.

Есть ещё одна интересная тема - подсвязочное давление. Это спорная тема, но все её воспринимают по-разному. Дело в том, что то давление которое создаётся в гортани в момент звукоизвлечения, имеется в виду академическая манера конечно же. Вот, например, есть такое упражнение, когда берётся вдох, задерживают его дыхание, а затем отпускают его, расслабив при этом гортань и получается будто немного жмёте на гортань, то есть получается небольшое давление на него давление, но оно очень минимально, всё это конечно делается для уплотнения звука. Люди, которые поют на горле, они жмут горло. Если взять это давление за десятку, то подсвязочное давление взять значение 1 – 1.5. Дело в том, что подсвязочное давление у всех разное и может не дать человеку и этого минимального давления 1 – 1.5, которые позволяют человеку не зажимать горло и гортань до той степени, чтобы свободно извлекать звук. Но это давление позволяет немножечко уплотнить звук, например, обычный звук «а», когда он идёт на подсвязочном давлении он становится немного объёмным и более плотным, что важно для верхней тесситуры. Для выравнивания ещё очень важно позиционность в голосе, в звукоизвлечении, то есть нужно таким образом выстраивать позицию в тесситуре певца, то, скажем, в низу, в середине это будет почти не заметно, чем выше идёт тесситура, тем более высокий голос, как будто бы зажатый, но на самом деле в противовес этому можно поставить больше резонатора, то есть открыть больше нёбо - увеличить резонаторные камеры и получаются словно сообщающиеся сосуды. Внизу зевок меньше, на верху колоссальный, то есть на самых верхних нотах сильно открытый рот и очень большие объёмы самих резонаторов. Всё это конечно делается педагогом, из урока в урок поются определённого вида

распевки – сначала для разогрева аппарата, потом на тесситуру и разные гласные поём в разной тесситуре и в этом весь смысл.

Про подсвязочное давление поговорили. А есть ещё такое интересное понятие так называемый «культурный ор». В какой-то степени это шутка, но в ней есть и доля истины. Так вот, что такое «культурный ор» - само понятие ор понятно – это когда кричат, а вот если этот «ор» взять в позиции, на дыхании, добавить объёма, то получается у нас как бы «культурный ор», получаются такие шуточные подмены – шутка, но в этой шутке есть и доля правды, кричать зажато не возможно, на этом и можно проверять насколько ты свободно поёшь. Вообще о свободе в вокале, в пении это очень интересная и большая тема, многосторонняя и с психологической точки зрения очень большая. Безусловно, эта тема большей частью психологическая – если человек сам не свободен, то естественно он не сможет издавать свободные звуки и тем более дыхание не будет работать в полной мере, не будет толкать струю - если у человека есть какие-то комплексы. странные представления об оперном пении. Обыватели, как правило, своё представление об оперном пении, как они его превратно слышат, показывают на горле – зажато пережато. Конечно же, когда человек погружается в музыкальную среду он начинает слышать нечто иное. Ну так вот, свобода в пении – это психологическое понятие, которое основополагает во всех физических действиях – в дыхании, в выстраивании позиции, и когда человек поёт произведение видно в полной мере он поёт или это какой-то недалёкий человек, закомплексованный человек или свободный, личность или так себе, то есть получается, что в пении очень всё заметно. Почему? Потому что когда человек поёт, то он каким-то необъяснимым, загадочным образом влияет на людей, слушателей, находящихся в зале. Хороший певец достучится до каждого сердца и дело даже не в звуке и не в том, как он исполняет, тут опять же идёт речь о метафизике, хотя этот вопрос и является спорным, а именно в том, что есть какая-то определённая энергетика у певца и так далее и тому подобное. Да, энергетика конечно существует, но это всё зависит от личности самого певца и масштаба этого человека. Если он музыкант и личность, конечно с ним сложно и дирижёрам и режиссёрам, но зато результат Будет соответствовать определённому уровню уже искусства, а иначе зачем же этому учиться.

Естество звукоизвлечения. Что такое естество звукоизвлечения или естественное звукоизвлечение? Вот, например, приходит студент и у него надуманное представление о пении – он широко пытается формировать

звук, пытается всей грудью громко петь, не осознавая, однако, что он поёт не своим голосом, что это подражание кому-то и попытка, так сказать, сделать чей-то чужой звук, не обращая внимание на свой собственный звук. Я говорю такому студенту, что давай посмотрим твой настоящий голос, просто вспомни любую ноту и спеть её открытым ртом и уже смотрим как человек без всякой позиции, без всякого певческого настроения, просто какой у него есть голос, то есть показывает это самое естество своего голоса, и человек сам слышит свой естественный голос даже иногда в первый раз в жизни, и уже потом в этой борозде начинаем работать с ним – пристраиваем певческую форманту и так далее. Сейчас сознание у молодых людей авторитетами какого-нибудь профессора консерватории, который давит, говоря «сделай так и вот так пой» и никто ведь ни у кого естества в принципе не ищет, бывают конечно редкие случаи у талантливых педагогов вокала, но как-то такое редко встречается. Вот и получается с этим студентом, когда найдёшь естество его голоса и в прикрытии и в высокой тесситуре – человек в первый раз слышит свой естественный голос, правильно взятые ноты, ему это нравится, ведь до этого ему приходилось подстраиваться под кого-то, делать что-то чьё-то, но не его.

Ещё хочется затронуть интересную тему. Бывает, когда учатся вокалу, но почему-то плутают, начинают петь в нос, начинает петь широко, на горле, отчего такое происходит? Ну конечно это понятно отчего. Например, почему поют в нос – педагог в своё время не отследил этот нос и человек стал всё больше и больше ориентироваться на этот резонатор, может и звучит хорошо, но носовой призывок очень некрасивый и неприятный. А иногда бывает, что вокальной памяти у человека не хватает и вот он от педагога уходит и забывает ощущение и ему кажется, что он хорошо звучит в резонатор, а на самом деле это звучит в нос. Такому человеку важно записывать себя со стороны, чтобы понимать, что на самом деле звучит.

Почему некоторые люди поют широко? Дело в том. Что они стараются выглядеть более значимо, что у них большой колоссальный голос, звучит громко, объёмно. Очень часто, кстати путают объём с шириной, но однажды так перепутав человек уже не может собрать голос, сфокусировать его. Ещё бывают такие случаи, когда человек неадекватно себя слышит, скажем, ему нравится переход от переходных нот и от этого люди начинают петь каким-то странным тембром и думают, что так и надо. В принципе, петь могут те, кто ещё и оценивает себя адекватно и объективно, те кто слышат себя онлайн, так сказать. Таких людей совсем немного,

но бывает, что люди прозревают к 30-40 годам и начинают петь хорошо. И это вовсе не из-за какой-то техники, а потому что у них появилась сверхзадача – петь красиво и получать при этом удовольствие. Бывает ещё, что педагог с тобой занимается и говорит, что тебе нужно петь так и ты так поёшь, постепенно нарабатывается техника, мышцы привыкают петь так, но через некоторое время ты понимаешь, что научен был неправильно. Находишь другого педагога и он начинает исправлять – у тебя начинает всё звучать достаточно органично, красиво и оказывается, что у тебя даже очень приятный тембр, а нужно-то всего лишь было приложить к обучению голову, послушать других певцов, проанализировать себя и других певцов, быть очень внимательным. Сейчас этих возможностей хоть отбавляй.

Некоторые люди доверяют известным профессорам, но они тоже могут неадекватно слышать. Вообще хороших педагогов среди профессоров очень мало процентов десять по всему миру, а поющих так всего около двух процентов. Бывает, вроде человек поёт хорошо, а тембр не очень, думаешь от природы что ли такой, а оказывается, что просто так научен и этому человеку-то и самому не нравится, а сделать ничего не может.

Какие ещё бывают проблемы. Бывает ещё проблема сценобоязни. Но это скорее такие фобии. И что бы эти фобии не развивались вообще, нужно с самого начала относиться к сцене как к удовольствию, как к возможности себя проявить, получать удовольствие от исполнения, от погружения в мир музыки, от возможности прикоснуться к великому и чему-то не достигаемому - вот так себя нужно готовить. А чтобы не зажиматься на сцене можно попробовать расслаблять тело какими-то упражнениями, даже пританцовывать перед выступлением, расслаблять плечи, спину, шею - важная часть тела, и именно в расслабленно состоянии нужно петь. Если удастся расслабить тело, то удастся расслабить и всё остальное, тогда голос будет не зажатым. Конечно, психологическое расслабление здесь тоже имеет место быть, но это уже вопрос психологической настройки на выступление. Отчего люди волнуются? Наверное в первую очередь от гордости человек переживает – вдруг не похвалят или ещё чего-нибудь. Нужно настраивать себя как ниндзя – ты уже мёртв. Это конечно интересный такой подход – ты выходишь на сцену, ты уже мёртв и тогда ты начинаешь фокусироваться на предмете, а не на обстановке в зале.

Есть ещё одна интересная тема – тема акустики разных залов. У меня бывали проблемы с этим. Например, пение на открытых площадках.

Раньше я не умел петь и что тогда я сделал – попытался психологически представить себе, что я пою и не слышу свой отзвук, а здесь и не нужно прислушиваться, то есть получается, что в плохой акустике нужно не прислушиваться к отзвуку своего голоса и тогда голос будет звучать. Некоторым это удаётся, некоторым нет. Это очень важная тема и важный вопрос – нужно именно научиться не зависеть от акустических возможностей зала – попеть на открытой площадке.

Крылова Т. П.

ГБПОУ ВО «Муромский педагогический колледж»

Мелодическая поддержка в аккомпанементе при разучивании вокализов

Ключевые слова: вокализ, аккомпанемент, концертмейстер

*"Концертмейстер - это призвание педагога,
и труд его по своему предназначению сродни труду педагога".*

(В. Л. Виноградова)

В вокальной практике существует весьма обширная вокальная литература, рассчитанная на расширение диапазона голоса, выработку интонационных навыков правильного певческого дыхания, выработку кантилены. Эти упражнения, ставящие перед вокалистом как технические, так и конкретные художественные задачи, называются вокализами. Вокализы исполняются обычно с сопровождением и играют большую роль в становлении художественного вкуса певца, развивают у него чувство стиля. В репертуаре вокалиста встречаются вокализы как с очень простыми, так и фактурно-сложными, неудобными аккомпанеентами. Изучение специфики концертмейстерской работы на уроке "Вокального класса" дает основание предполагать, что такие профессиональные качества музыканта-концертмейстера, как гибкость, приспособляемость к постоянно меняющимся моментам работы в процессе разучивания вокализа зависят от импровизационных умений, позволяющих в нужные моменты распоряжаться фактурой аккомпанеента в пользу большего удобства поющего.

В практике работы с учащимися над вокализом часто приходится играть вокальные и инструментальные части произведения в совмещении. В большинстве случаев сила звучности аккомпанеента должна быть всю-

ду несколько меньшей, чем в исполнении основной мелодии. Увеличение силы звучности в игре сопровождения может быть допущено в эпизодах инструментального вступления, заключения, динамического развития вокальной партии.

Исполнение инструментального сопровождения, в котором дублируется вокальная партия, не представляет сложности для концертмейстера. Такой прием - вариантное дублирование - является в практике наиболее распространенным. Формы проявления вариантного дублирования могут быть самыми различными и зависят от замысла автора. Наиболее часто автор стремится усилить звучность, для чего добавляет в фактуру сопровождения дополнительные голоса. При исполнении гамм в диапазоне октавы, авторы часто дублируют пассажи в аккомпанементе вокализов, особенно, если они написаны в быстром темпе. В вокализах, где присутствуют гаммообразные движения, необходимо хорошо акцентировать сильные доли такта. Это приучает точно выдерживать ритмический рисунок и помогает ощутить форму пассажа-упражнения. Иногда, «поднимаясь» вверх по гамме, учащиеся форсируют дыхание. Педагог советует ученику удерживать равномерно дыхание, а концертмейстеру исполнять гаммообразный пассаж легким, активным звуком. Функция концертмейстера заключается также в воспроизведении текста, которое составляет полный ансамбль с солистом. Но довольно часто прием вариантного дублирования используется в начале вокализов, а далее фортепианное сопровождение исключает дублирование мелодии и имеет самостоятельный характер..

Исполнение аккомпанеента к некоторым вокализам, имеющим инструментальное сопровождение самостоятельного характера, представляет собой достаточно трудную техническую задачу. Аккомпанемент может быть представлен в виде гармонической фигурации, украшающую вокальную партию своим звучанием. Во многих случаях партия фортепиано оживляет вокальную партию ритмическими фигурациями, придающими произведению особую выразительность.

Работа над вокализом в вокальном классе проводится в течение всех лет обучения в колледже. На начальных этапах обучения и при разучивании нового вокализа учащиеся имеют трудности технического порядка: неточности интонации, скольжения, «подъезды» к ноте. Концертмейстер и учащийся - вокалист должны добиваться ансамбля и, потому, при разучивании следует исполнять партию вокалиста, дополняя ее по возможности отдельными элементами сопровождения. Фактура значительно упрощает-

ся, но сохраняет при этом гармоническую основу и ритмическую структуру. Задача концертмейстера при разучивании с певцами их партий состоит в том, чтобы внятно проигрывать мелодию, ритмически абсолютно точно, не заглушать партию солиста гармоническим сопровождением. Для осознания певцом связи между мелодической интонацией его партии и гармонией в аккомпанементе необходима полная синхронность между звуками мелодии и аккомпанементом. Концертмейстер должен чувствовать мелодическую ноту певца как часть гармонии, точно так же, как певец.

Работа над вокализом должна начинаться с исполнения на фортепиано вокальной партии. После исполнения следует проанализировать мелодию: фразировка, цезуры, дыхание, кульминацию во фразах, темп. Наряду с вокальной мелодией основой фактуры является также басовая линия. Бас образует своего рода фундамент. Басы чаще всего выписаны в тексте протяженными, выдержанными длительностями, отдельными звуками или октавами в низком регистре. Ещё они могут быть выписаны начальными, «опорными» нотами в различных арпеджированных пассажах и гармонических фигурациях. Вокальная партия и бас аккомпанемента являются основными крупными звуковыми комплексами. Главная задача концертмейстера состоит в том, чтобы упростить фактуру сопровождения, сохраняя первоначальный метроритмический рисунок и гармонию вокализа. Что конкретно «поддается» сокращению, а что – нет, решается каждый раз исходя из текста и возможностей концертмейстера. [1,27]

Иногда вокальная партия не дублируется в сопровождении, и в фактуре проводится отчетливая дифференциация опорного басового акцента и регистрово отторгнутых легких аккордов (аккомпанемент «чередования баса и аккордов»). Нужно найти такой способ распределения нотного материала между руками, который бы облегчал исполнение, помогал вокалисту при исполнении и при этом не искажал художественного содержания в целом. В правой руке звучит вокальная партия, в которой добавлены звуки из аккомпанемента на второй и четвёртой долях. В левой руке – нижняя строка фортепианной партии, являющаяся основой гармонии и звучащая полнее всех остальных.

Условно можно классифицировать типы аккомпанементов, встречающихся в вокализах. Первый тип фортепианной фактуры – это дублирование вокальной партии в аккомпанементе, а второй тип – частичное дублирование вокальной партии в аккомпанементе. При соединении вокальной партии с аккомпанементом концертмейстер должен найти различные

способы их совмещения. При совмещении наиболее важно полностью сохранить гармонию: допускается обращение аккордов (перенесение нижнего, или 2-х нижних голосов на октаву вверх).

Следующий вид сопровождения - это аккомпанемент, содержащий гармонические фигуры, в котором один аккомпанирующий голос исполняет поочередно все звуки составляющие аккорд. При медленном движении гармоническая фигура сохраняет характер мелодически колеблющегося фона. При быстром же движении носит красочный или динамический характер. . Во многих вокализах гармоническая фигура (с отдельно лежащими басами) выдержана до конца.. При соединении вокальной партии с фортепианной следует помнить, что гармонические фигуры зависят от индивидуальных свойств интервалов. В наибольшей мере сохраняет аккордовую основу терция и секста. Кварта и квинта при своей пустоте звучания оставляют ощущения незаполненности аккордов. Секунда, в силу своего особого мелодического состава, требует разрешения. При исполнении солирующего голоса с сопровождением, бас исполняется левой рукой. Правая рука с орнаментальным рисунком аккомпанемента захватывает мелодию вокализа. Концертмейстер может заменить отдельные звуки арпеджированного пассажа в зависимости от своих пианистических возможностей. [4, 57]

Следующий вид сопровождения – ритмо-гармоническая фигура (повторение комплекса тонов). Выразительный характер ритмо-гармонической фигуры в значительной мере зависит от скорости движения и способа звукоизвлечения. Если в сопровождении присутствует аккордовый склад изложения, то следует обратить внимание на распределение материала аккордов между двумя руками (уменьшить количество голосов и партию правой руки перенести в левую).[2,36-37].

Проблема художественного исполнения аккомпанемента всегда была в поле зрения выдающихся советских музыкантов. Существенной чертой концертмейстерской подготовки является умение аккомпанировать, фиксируя слухом все нюансы исполнения солиста, все изменения в вокальном звуке, ошибки интонации и дикции. Концертмейстер обязан проработать основные, наиболее распространенные типы аккомпанементов в романсах, вокализах и песнях. Мастерство концертмейстера выражается в умении работать с нотным текстом. В репертуаре вокалиста встречаются произведения в простыми и фактурно сложными аккомпанементами Для того, чтобы музыкант – концертмейстер мог чувствовать себя свободно,

необходимо приспособлять аккомпанемент к меняющимся моментам концертмейстерской работы, играть по слуху, частично подбирать и импровизировать, свободно трактовать фактуру сопровождения в пользу большего удобства играющего.

Кроме развитого слуха и теоретических знаний в области музыкальной фактуры, концертмейстер должен обладать навыками свободного и быстрого построения различных структур аккордов. [4, 97]

Опытный концертмейстер при разучивании с учащимся вокализов должен свободно владеть инструментом, обладать хорошим чувством ритма и развитым слухом. Концертмейстер так же должен уметь зрительно охватить всю музыкальную ткань произведения, исполнять фактурно-трудные развернутые аккомпанементы на основе импровизационного обобщения нотного текста, частично по слуху, в удобной, тесной аранжировке, находить наиболее удобные приемы при совмещении вокальной партии аккомпанементом.

Приемы совмещения

1. Вокальная строчка должна находиться выше звуков аккомпанемента, звучать ярче и выразительнее;
2. При соединении вокальной партии с сопровождением басовую партию оставляют без изменения, также как и фактуру аккомпанемента;
3. Средние голоса мелодически связывают аккорды и заполняют их звучание. Именно срединные фактурные прослойки подвергаются наибольшему упрощению и сокращению. При этом важно как можно точнее использовать данные аккорды;
4. При соединении вокальной партии с аккомпанементом материал должен распределяться между руками в зависимости от характера, темпа произведения, tessitura вокального голоса. Прием перенесения средних голосов на октаву вверх приводит голоса к удобному для пианиста расположению в пределах одной октавы, в которой проводится вокальная мелодия.

Примерный план изучения различных видов сопровождения в вокализах

1. Аккомпанемент дублирует вокальную партию.
2. Аккомпанемент включает отдельные звуки вокальной партии (частичное дублирование вокальной партии в сопровождении).
3. Аккомпанемент «чередования баса и аккорда».

4. Аккомпанемент, содержащий гармонические фигуры.
5. Аккомпанемент с ритмо-гармонической фигурой.

Литература:

1. Дмитриев Л., В классе профессора М.Э. Донец – Тессейр. М., 1974 г.,
2. Крюкова И.А.. Развитие концертмейстерских навыков в работе над школьным песенным репертуаром педагога-музыканта. В сборнике статей: Проблемы фортепианной педагогики и исполнительства. М., 1978 г., стр. 36-37.,
3. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигуре, М., 1976 г.
4. Шоскальне Г.Л., Совмещение вокальной строчки и хоровой партитуры с аккомпанементом. Сборник: Методические статьи по вопросам обучения в классе аккомпанемента, Смоленск, 1993 г.,
5. Чижова С.В., Работа над вокальным аккомпанементом. Сборник: Методические статьи по вопросам обучения в классе аккомпанемента. Смоленск, 1993 г.

Левахин В. А.

Научный руководитель – проф. Такташова Л. Е.
Владимирский государственный университет

Методический опыт работы над пейзажем

Ключевые слова: пейзаж, методика ведения пейзажа, гуашь, бумага, кисть.

Известно, что пейзаж, как жанр изобразительного искусства, занимает ведущее место в живописи, тем самым обогащая мировую культуру. Его язык стал способом проявления высоких чувств художника.

Изучение жанра пейзаж занимает важное место в учебном процессе. Он позволяет: развивать чувство цвета, тона, пространства, умение передавать свои чувства и эмоции в работе, воспитывать художественный вкус и творческое воображение. Образы природы, созданные художниками, обогатили русскую и мировую культуру и дабы дополнить их достижения, продолжить традиции русского реалистического пейзажа, возникает необ-

ходимость разработки серии упражнений для формирования профессиональных компетенций у обучающихся в средних профессиональных учреждениях.

Для того, успешного освоения пейзажной живописи большего понимания свойств различных цветов, колорита и тона в живописи учащемуся, полезно проделать несколько систематических упражнений по смешиванию цветов между собой. Для теоретического обоснования процесса обучения передаче состояния природы в живописном пейзаже была разработана серия упражнений на передачу состояния природы. Предлагаемые упражнения возможно использовать перед выполнением работы на пленэре, полученный в результате их выполнения опыт будет полезен в творческом поиске и работе учащихся над пейзажем-картиной.

Все упражнения выполнены в материале гуашь, т.к. масляные краски используются в основном в учреждениях высшего художественного образования, гуашь является альтернативным материалом, который так или иначе может имитировать масло.

Целью упражнений является обучение учащихся смешению цветов для получения определенных оттенков. Упражнение направлено на выявление цветовых оттенков дерева при состоянии зимнего вечера. Цвет дерева состоит из нескольких оттенков, на три оттенка были сделаны цветовые раскладки, а именно цвет который нужен для написания определенного участка дерева, состоит из нескольких цветов, смешав которые в разных пропорциях получается нужная цветовая смесь. Второе упражнение так же направлено на выявление цветовых оттенков дерева в пасмурный зимний день. Здесь учащиеся будут учиться искать разницу между родственными неконтрастными цветами такими как: серый, белый, синий и т.д.

По краскам это упражнение будет соответствовать первому, потому что состояние там аналогичное. Упражнение показывает, какими красками изобразить среду пасмурного зимнего дня. По краскам это упражнение будет соответствовать второму упражнению, потому что состояние там аналогичное. В этом упражнении показано, какими красками учащийся может написать снег в серый день, пасмурное серое небо, дом в этой среде.

Упражнение представляет рисунок дерева в солнечный зимний день. Цвет дерева состоит из нескольких оттенков, цвет который нужен для написания определенного участка дерева, состоит из нескольких цветов, смешав которые в разных пропорциях мы получим нужную нам цветовую смесь. В этом упражнении важно понять контрасты теплых и холодных

цветов, какие краски нужны для изображения света, а какие для получения тени.

Теоретически обоснованная методика необходима для роста профессионального мастерства художника-пейзажиста, будущий живописец должен как можно больше изучать природу посредством работы на пленэре, так же начинающий художник должен как можно больше анализировать произведения отечественной и зарубежной пейзажной живописи. Достижение профессионального живописного мастерства не возможно без упорной работы. Труд и желание заниматься изобразительным искусством, являются глубоко взаимосвязанными

Литература:

1. Величайшие отечественные художники. Валентина Складенко (сост.) Издательство Фолио. Москва- Харьков 2008.
2. Государственный Русский музей. Живопись 18- начало 20 века.// Ленинград, Аврора- Искусство , 1990.
3. История русского искусства. Т. 2 // Москва, Изобразительное искусство. 1991
4. Понкратов А. Художественный язык графики. Ленинград, Русский музей, 1976.

Лобанова Ю.А.

Научный руководитель – к.п.н., доц. Захаров Р. Г.
Владимирский государственный университет

Знакомство детей старшего дошкольного возраста с родным краем в процессе игрового путешествия по Владимирской земле

Ключевые слова: дошкольный возраст, нравственно-патриотическое воспитание, игровое путешествие

В современном мире все чаще встает вопрос о нравственно-патриотическом воспитании. За последние годы в России были предприняты значительные усилия по укреплению и развитию системы патриотического воспитания граждан Российской Федерации. Со Слов Владимира Владимировича Путина: «Мы должны строить своё будущее на прочном фундаменте. И такой фундамент – это патриотизм. Мы, как бы долго

ни обсуждали, что может быть фундаментом, прочным моральным основанием для нашей страны, ничего другого всё равно не придумаем. Это уважение к своей истории и традициям, духовным ценностям наших народов, нашей тысячелетней культуре и уникальному опыту сосуществования сотен народов и языков на территории России. Это ответственность за свою страну и её будущее».

Также в 2015 году Российское правительство утвердило государственную программу по патриотическому воспитанию на 2016-2020 годы. Патриотизм – наиболее сложное и высокое человеческое чувство, включающее любовь к родным местам, гордость за свой народ. Если говорить о патриотическом воспитании, сразу становится понятным, что воспитывать его нужно с детства, а именно с дошкольного возраста.

Дети старшего дошкольного возраста обладают большим количеством знаний, а их интересы связаны часто не только с настоящим, но и с будущим. Без помощи взрослого детям трудно понять, что город, село, река, которые ребенок видит каждый день, – это и есть его Родина. Целенаправленная педагогическая работа развивает, воспитывает чувства, формирует убеждения ребенка. Взрослый выступает посредником между дошкольником и окружающим его миром, он направляет, регулирует его восприятие окружающего.

Для того что бы воспитать в ребенке чувство любви к своей стране, в первую очередь нужно воспитать уважение, любовь к своему краю, к своей малой родине. Во Владимирской области в 2015 году введен закон о «Патриотическом воспитании на территории Владимирской области»

Владимирская область – один из древнейших историко-художественных центров русской земли. Издревле ее населяли разные народности со своими традициями, верованиями, праздниками, песнями, играми. С течением времени традиции перемешались. Современный человек порой не подозревает, откуда взялись те или иные представления, суеверия, обычаи.

В связи с этим возникает проблема, не каждый родитель может рассказать своему ребенку о фольклоре своей области, своего города, своего народа. На фоне популяризации эстрадных песен, современных игр, иностранных мультфильмов фольклор своего народа детям становится не интересен. Дети забывают свою культуру. Представления сегодняшних выпускников детского сада о культуре своего народа, а именно народной культуре Владимирской области очень отрывочны и поверхностны. Даже педагоги

дошкольных учреждений не всегда могут решить эту проблему, так как чаще всего нет соответствующих материалов и пособий. Окружающая действительность так же не даёт возможности приобщать детей дошкольного возраста к культуре родного края.

На наш взгляд одним из эффективных способов воспитания у детей патриотических чувств является детский познавательный туризм. Детский познавательный (экскурсионный) туризм включает в себя поездки с целью ознакомления с природными и историко-культурными достопримечательностями, музеями, театрами, традициями в посещаемой стране или местности. Поездка может включать в себя познавательные и рекреационные цели одновременно.

С помощью детского познавательного туризма дети школьного возраста могут посещать музеи – краеведческие экспозиции, разнообразные выставки народного искусства, участвовать в маршрутах по Владимирской земле, однако чаще всего данные виды деятельности не рассчитаны на детей дошкольного возраста, и материал требует большой грамотной переработки.

Помимо переработки подаваемого материала детям дошкольного возраста, есть множество организационных трудностей с вывозом детей дошкольного возраста за территорию детского сада. Например, таких как: получение разрешения от родителей, получение разрешения от заведующей дошкольным учреждением, так же следует изучить законодательную базу Министерства транспорта России, согласно её постановлениям разработать план проведения поездки, заказать транспортное средство, учитывая все санитарные нормы, присутствие сопровождающих, знать правила по перевозке детей, учитывать время перевозки детей и состояние их здоровья. Пакет правовых бумаг, дополнительная ответственность, возлагаемая на педагога, чаще всего пугает его. И не каждый педагог дошкольного учреждения готов пройти такие трудности.

Как же решить данную проблему? Как вызвать у детей дошкольного возраста интерес к народной культуре Владимирской области?

В качестве решения данной проблемы мы предлагаем оригинальное решение, а именно - Игровое путешествие. Прежде всего нужно начать с того что детям интересно.

Ведущим видом деятельности в дошкольном возрасте является игра. Игра – это такая форма деятельности, в которой ребенок воспроизводит основные смыслы человеческой деятельности и усваивает те формы отно-

шений, которые будут реализованы и осуществлены впоследствии. Он делает это, замещая одни предметы другими, а реальные действия – сокращенными.

Особую роль играют подвижные игры. Подвижные игры – естественный спутник жизни ребенка, источник радостных эмоций, обладающий великой воспитательной силой. Они являются традиционными средствами педагога, неотъемлемой частью патриотического, художественного и физического воспитания. Во время народных игр у детей формируется устойчивое, уважительное отношение к культуре родной страны и культуре своего края.

Народные игры классически, лаконичны, выразительны и доступны ребенку. Игровая ситуация увлекает и воспитывает ребенка, а встречающиеся в некоторых играх зачины, диалоги характеризуют персонажей и их действия, которые надо умело подчеркнуть в образе. Всё это требует от детей активной умственной деятельности. В народных подвижных играх много юмора, шуток, соревновательного задора, движения в них точны и образны.

Что же в себя включает Игровое путешествие. Прежде всего, это разработка игрового маршрута, а именно создание карты предстоящего путешествия. Карта, основанная на реальной карте Владимирской области, на которой указаны несколько реальных населенных пунктов. Подготовка атрибутов (таблички с названиями данных населенных пунктов, материалы для игр, оформление самих так называемых населенных пунктов – деревень, сел, районов).

Подготовка детей к настоящему путешествию с рюкзаками, предметами личной гигиены, небольшим запасом еды, например яблочком и маленькой бутылкой воды. Эмоциональная настройка детей на путешествие по родной для них Владимирской земле.

В каждом так называемом населенном пункте дети будут знакомиться с играми, традиционно бытовавшими именно в этом поселке или деревеньке. Во время путешествия дети смогут остановиться на привал и перекусить. Само путешествие проводится на прилегающей к детскому саду территории.

Таким образом, в ходе реализации проекта мы предполагаем:

- повысить интерес детей старшего дошкольного возраста к родному краю;
- формировать у детей культуру путешествия;
- развить навыки взаимодействия с окружающей средой и друг другом;

- освоить новые знания о Владимирской области;
- развить у детей сообразительность и смекалку;
- привить детям интерес к путешествиям по родному краю.

Литература:

1. Крылова М.П. О Родине и обо всём на свете поют сегодня взрослые, а вместе с ними дети/ Крылова М.П. – г. Владимир. 2004
2. Формы изучения и популяризации культурного наследия России и Владимирского региона : материал Всерос.науч.-практ.конф.,Владимир/Филановская Т.Ф. (отв.ред) – Владимир : Шерлок-пресс 2016.
3. Козлова С. А., Куликова Т. А. Дошкольная педагогика: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 3-е изд., исправ. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. - 416 с.
4. Борытко, Н. М. Теория и методика воспитания: учебник для ст-тов пед. вузов / Н. М. Борытко, И. А. Соловцова, А. М. Байбаков; под ред. Н.М. Борытко. — Волго- град: Изд-во ВГИПК РО, 2006.— 98 с.
5. Народные подвижные игры Владимирского региона. Сергеева Т.Н. (отв.ред) – Владимир, ГИМЦ, 2003.
6. http://modernlib.ru/books/babkin_a/specialnie_vidi_turizma/read_1
7. <http://provodim24.ru/perevozka-grupp-detej-avtobusami.html>
8. <http://www.kremlin.ru/events/president/news/16470>
9. <http://www.zsvo.ru/uploads/docs/files/4888.pdf>
10. <http://government.ru/media/files/8qqYUwwzHUxzVkJ1jsKAErrx2dE4q0ws.pdf>

Мавшов П. В.

Владимирский государственный университет

Актуальность преемственности формирования компетенций в структуре образования

***Ключевые слова:** высшее образование, изобразительное искусство, компетенции*

В настоящее время перед педагогом ВУЗа в области изобразительных искусств и дизайна всё чаще стоит проблема разного уровня подготовки студентов. Это не просто усложняет работу, а перечеркивает все принципы высшего образования, которое ставит перед собой совершенно

иные задачи, нежели среднее и среднее специальное. Чтобы студент был готов решать задачи поставленные педагогом, он должен быть не просто подготовлен, а «созреть» в условиях правильной ступенчатой системы формирования компетенций. Необходимая степень сформированности не может быть достигнута только лишь подготовительными курсами и в течение такого короткого срока как один – два года.

Следует отметить, что каждому возрасту соответствуют свои особенности восприятия и самовыражения. Те навыки и опыт, которые можно заложить в детском и подростковом возрасте, не смогут быть наверстаны в период подготовки к вступительным экзаменам в университет. Для того чтобы достигнуть высоких результатов и качественно соответствующего уровня подготовки в ВУЗе необходима преемственность между разными ступенями развития и образования в изобразительном искусстве и дизайне.

Следует начать с рассмотрения первой ступени в системе художественного образования – это детская художественная школа. Попадая в класс художественной школы, ребенок конечно не первый раз держит в руках карандаш, это случается гораздо раньше, но именно в этот момент появляется опытный наставник, который способен заложить правильную основу для дальнейшего формирования творческих способностей. Первая и очень важная задача педагога – увлечь ребенка процессом творчества. На этом этапе педагог старается раскрыть способности ребенка, увидеть талант заложенный природой. Процесс творчества, в первую очередь заключается в развитии способности видеть, обращать внимание на окружающий мир. Например, педагог призывает ученика посмотреть, каким становится окружение, если солнце садится, если небо затянуло тучами, если в помещение попадают солнечные лучи, или если светит лампочка. Очень важно развить способность к наблюдению.

Стоит отметить, что в окружающем мире много разных вещей, созданных человеком, среди которых есть, как прекрасные произведения искусства и проявления творчества, так и примеры китча, дурного вкуса и бездарности. Потому очень важно на этом этапе оберегать ребенка от яркой безвкусицы, научить отличать истинное и прекрасное от агрессивного и пошлого. Зачастую, громко кричащее и навязчивое более всего привлекает внимание, глубоко проникает в сознание и руководит возникающими образами. И более всего к этому восприимчивы дети. Поэтому крайне важно сохранить чистоту детского восприятия.

Также важно поддерживать принцип «чувство, а не знание», для того чтобы сохранить свободу мышления и воображения. По той же причине широта восприятия должна избегать рамок, поставленных шаблонам и стереотипами, вытекающими из различных законов цветоведения, линейной перспективы и прочих. Такой подход позволит заложить в основу творчества свободное мышление, стремление к познанию, саморазвитию, способность к нестандартным решениям. Максимально раскрыть природные данные и задать правильный вектор развития можно именно в детском возрасте. На следующих же этапах особенности восприятия и усвоения информации изменяется и требует совсем иного воздействия и формирования.

Вторая ступень соответствует уровню среднего специального профессионального образования. Здесь речь пойдет о подростковом возрасте учащихся. На этом этапе накопленный опыт наблюдений требует объяснения и анализа увиденного. Студент способен осознать то, что веками человек передавал знания от поколения к поколению, прибавляя к ним новые или переосмысляя и меняя взгляд на различные явления. Изучая законы линейной перспективы или цветоведения, студент сможет соотнести собственные впечатления от окружающего мира и увидеть, каким законам они подчиняются. Но способность к размышлению и свободному видению должна позволить не просто воспринимать материал, предложенный педагогом как данность, но и критически его осмысливать. Такая позиция позволяет не равнодушно подчиняться сухим правилам, а принимать их осознанно и убеждаться в их справедливости на собственном опыте, либо опровергать их. Так же как когда-то менялись и трансформировались взгляды человечества на разные явления, так и сейчас, чистым непосредственным взглядом легче рассмотреть истину. Получая диплом о среднем специальном образовании, студент должен, прежде всего, быть грамотным в своей области, и потом уже обладать основами будущей профессии. Эта грамота будет отличать его от «любителя», для которого занятия искусством и дизайном, являются случайными и носят характер хобби. Понимание законов построения композиции, воздушной перспективы, основ пластической анатомии, эргономики, построения формы светом и тенью и других законов, является надежной базой для дальнейшего развития навыков и способностей.

Имея именно такую базу, студент готов перейти к следующей ступени – высшему образованию. На самом же деле на первом курсе университета мы встречаем студентов с уровнем подготовки, соответствующим совершенно разным ступеням. Часть из них не имеют даже базового уровня, который приобретается в художественной школе. Часть из них не обучались ни в училищах, ни в колледжах, да и образование этих ступеней имеет совершенно разный уровень. Некоторые же студенты прошли две ступени подготовки и пришли в университете, чтобы перейти на качественно новый уровень. И в такой среде им приходится осваивать совершенно одинаковую программу. Таким образом, все усилия педагога сводятся к балансированию и поиску разных подходов к учащимся. Здесь для наглядности можно представить, что рядом со студентами окончившим музыкальное училище обучаются люди, не знающие нотной грамоты.

Важно же иметь ясное представление, о том, какие задачи ставит перед собой высшее образование. На этой ступени к студенту должно прийти понимание «для чего нужны его знания и умения?», «что он может создать в своей профессии?», «какую роль может играть в искусстве и обществе?». Отдавая в руки студенту «инструмент», важно воспитание культуры мышления, моральных и нравственных качеств. Также важно понимание закономерности развития и последних тенденций в искусстве и дизайне, для того чтобы быть на пике современности, ощущать дух времени и находить соответствующие ответы на потребности общества.

Конечно предложенная ступенчатая система, требует вовлечения человека в будущую профессию, или, по крайней мере, область знаний, еще с детского возраста. Но это может дать хорошие плоды, ведь формирование необходимых взглядов и навыков становится настолько глубоким, что становится частью человека. А во временном соотношении с высшим образованием, к которому в современном мире сводится обучение, овладение профессией происходит в течение четырнадцати лет. Хотя, если обратиться к истории, имелся опыт обучения подмастерьем именно с ранних лет. Хочется отметить, что современная система образования имеет все эти три ступени, о которых говорится в данной статье, но проблема заключается в том, что при приеме в ВУЗы, почему-то большая часть поступивших не имеют базового профессионального образования. Но и это не единственная проблема. Ведь если внимательно рассмотреть принципы, на ко-

торых основываются педагоги художественных школ и училищ, то, мы видим, что в них отсутствует единство взглядов и взаимосвязь между ступенями. И прикладывая массу усилий к обучению детей и подростков, мы не получаем необходимого результата. А главное, этого результата не получают будущие специалисты.

Малыгина И. В.

СОШ п. Бавлены Владимирской области, Россия

Культурно-антропологический подход к преподаванию истории мировой художественной культуры в школе

***Ключевые слова:** художественное образование, музыкальное образование, «Мировая художественная культура», антропология*

Художественное и музыкальное образование в современной российской школе представлено учебными предметами «Изобразительное искусство», «Музыка» и «Мировая художественная культура». Предмет МХК преподаётся, как правило, в старшей школе. Этот курс призван способствовать становлению личности старшеклассника, формированию его мировоззрения, поскольку знакомство с шедеврами мировой культуры во многом определяет жизненные ценности человека. Курс «Мировая художественная культура» включен в число базовых общеобразовательных предметов. На уроках МХК рассматриваются общие закономерности развития искусств и их взаимосвязи в различные культурно-исторические эпохи, роль искусства в жизни человека в различные периоды развития цивилизации. Предмет МХК систематизирует знания о культуре и искусстве, полученные на уроках музыки, литературы, истории, изобразительного искусства. Практика преподавания предмета может существенно различаться в зависимости от того, какое базовое образование имеет учитель. В настоящей статье представлены размышления учителя истории о месте предмета МХК в образовательном пространстве школы, об особенностях его преподавания в контексте актуальных педагогических инноваций.

Поток инноваций в современном образовании многолик, однако направление этого потока всё более отчётливо задаётся культурно-антропологическим подходом. «Фактически речь идёт о постановке беспрецедентной для образования задачи: оно должно стать универсальной

формой становления и развития базовых, родовых способностей человека, позволяющих ему быть и отстаивать собственную человечность; быть не только материалом и ресурсом социального производства, но, прежде всего — подлинным субъектом культуры и исторического действия» [5]. Современный взгляд на образование – антропологический подход – определяет его как «всеобщую форму становления и развития сущностных сил человека», как «наиболее оптимальное место встречи личности и общества» [5]. Совершенно очевидно, что в понимании сущности педагогической деятельности культурно-антропологический подход противостоит подходу знанию, который сегодня теряет свои позиции. Образование перестаёт быть социальным тренингом, оно позиционируется как путь становления человеческого в человеке, как место обретения им образа человеческого во времени истории и пространстве культуры. В контексте этих идей уроки мировой художественной культуры – уроки, которые не имеют прямого выхода на Единый государственный экзамен, – должны быть позиционированы как территория вне «знаниевой гонки», уроки саморазвития, уроки диалога, уроки рефлексии.

На заре XXI века нам предстоит обратиться к наследию К.Д. Ушинского: «Если педагогика хочет воспитывать человека во всех отношениях, то она должна прежде узнать его тоже во всех отношениях» [7]. «Антропология образования» Ушинского опередила своё время: идеи, высказанные в отечественной педагогике ещё в XIX веке, в полной мере разворачиваются только сейчас. Педагогу, принимающему культурно-антропологический подход, важна индивидуальность ученика, его урок выстроен в системе субъект-субъектной деятельности как диалог между равноправными личностями, обращение к рефлексии перестаёт быть формальным этапом занятия, но становится важнейшей образовательной задачей. Развитие образования в этой парадигме идёт по пути создания многообразных антропопрактик, которые понимаются как «особая работа в пространстве субъективной реальности человека: в пространстве совместно распределённой деятельности, в пространстве со-бытийной общности, в пространстве рефлексивного сознания» [6]. Исследователи В.И. Слободчиков и Е.И. Исаев отмечают, что культурно-антропологический подход представляет собой именно практику выращивания и формирования в образовательных процессах исключительно человеческих потребностей и способностей ребёнка. Например, речь идёт о формировании потребности в саморазвитии. Учёные отмечают, что саморазвитие нельзя сформировать путём прямого

педагогического действия: саморазвитию научить нельзя! Педагог лишь создаёт условия, в который эта потребность может проявиться [6]. Современные исследования культурно-антропологического подхода в образовании акцентируют внимание педагога на постижении человеческого начала в человеке. В работах М.Р. Битяновой утверждается, что центральным понятием антропологической педагогики является понятие «задачи развития» [1]. Это понятие соединяет в себе требования общества и потребности ученика, оно может быть интегрировано в материал урока, экскурсии, беседы – любого образовательного взаимодействия. Реализуя социокультурные задачи развития в процессе образования, педагог помогает ребёнку стать носителем исключительно человеческих возможностей. К таким задачам М.Р. Битянова относит, в частности, целеполагание, рефлексию, самосознание, саморазвитие, способность к диалогу и сотрудничеству [2]. Педагог, личностно принявший парадигму антропологического подхода, удерживает эти задачи в своём сознании и облакает их в разные формы, соответствующие возрасту учеников, соответствующие учебному материалу. Признавая эту сложность, А.Е. Фирсова утверждает, что педагог, работающий в парадигме культурно-антропологического подхода, для успешного образовательного результата должен реализовать принцип интегративности (принцип сближения разных наук – антропологий много); принцип рефлексивности (многоуровневая рефлексия учителя и учеников как путь к успеху); принцип непрерывности образования (именно антропологический подход способен запустить ничем не ограниченный процесс саморазвития) [8].

Все антропо-практики, создаваемые конкретными учителями, несут в себе индивидуальность и субъектность как родовое качество человека. В этом смысле они уникальны и часто неповторимы. В наше техногенное время это привыкли рассматривать как недостаток: трудно зафиксировать образовательный результат, невозможно транслировать опыт в формате образовательной технологии. Рассмотрим это как достоинство, как проявление именно человеческого начала в образовании. В своей педагогической практике мы ставим цель реализовать ключевые «задачи развития» ребёнка: способность к рефлексии (процесс осознания человеком процессов своего внутреннего мира: как я мыслю, что чувствую, что хочу); способность к диалогу (способность к формированию собственного мнения и понимаю мнения других людей, способность к объединению усилий для достижения цели); способность к саморазвитию

(развитие как цель, поставленная самим человеком, как результат преобразования им самого себя). Основным средством деятельности в этой системе является образовательное содержание, которое может иметь форму урока, элективного курса, музейной экскурсии, ученического исследования, олимпиадной работы, публикации и др. Знания, умения, навыки в этой практике важны как материал, из которого будет построено здание, компетенции необходимы как качества строителя. Рабочей гипотезой авторской антропо-практики является предположение о том, что на уроках истории мировой художественной культуры мы имеем реальную возможность формирования указанных выше «задач развития»: способности к рефлексии, диалогу и саморазвитию. Эта гипотеза нашла подтверждение в практике уроков по истории мировой художественной культуре, в практике участия в научно-исследовательских конференциях школьников, а также в системе работы школьного музея «Мои земляки»¹⁹. Остановимся более подробно на авторской интерпретации принципов интегративности, рефлексивности и непрерывности образования в практике преподавания истории мировой художественной культуры.

На наш взгляд, принцип интегративности может быть реализован как объединение культурно-антропологического подхода в преподавании МХК с исторической антропологией. Ж. Ле Гофф определяет историческую антропологию как «общую глобальную концепцию истории. Она охватывает все достижения новой исторической науки, объединяя изучение менталитета, материальной жизни, повседневности вокруг понятия антропология» [4]. Историческая антропология (или новая историческая наука) – это своего рода инновационный проект, буквально перевернул историческую науку мыслью о том, что человеческое сознание меняется во времени. Люди прошлого иначе относились к своим детям, иначе воспринимали красоту, иначе ощущали время... Приедём пример: если бы в настоящей статье были использованы работы без указания авторства, безусловно последовали бы обвинения в плагиате; аналогичный поступок средневекового автора его современники расценили бы иначе – как признак образованности и компетентности. Интересно, что в музыке такое представление о заимствовании-цитировании задержалось дольше: даже в музыкальных

¹⁹Авторский курс по исторической антропологии представляет собой систему уроков в классах с 5 по 11, а также систему занятий в школьном музее. Отдельные разработки были представлены в конкурсе «Учитель года России», а также опубликованы в «Учительской газете» и сборнике методических материалов «Лучшее от лучших» в 2009г.

шедеврах XIX столетия мы встречаем цитирование и воспринимаем его как должное. Только один пример – и Вы понимаете, что изучить историю можно, взглянув на мир глазами другого человека – человека из прошлого! Именно тогда она становится историей человека, для её обозначения обычно используют термин – история ментальностей. И если с точки зрения антропологического подхода, образование – это место встречи личности и общества, то ментальная история предоставляет нам тысячи мест для тысячи встреч! Например, рассказывая о первобытном искусстве, предлагаю своим ученикам посмотреть на то пространство, которое нас сейчас окружает, в привычной для первобытного человека концепции анимизма. И тогда живыми оказываются все предметы вокруг - это другой взгляд на человеческую жизнь, это другой мир, в котором *homo sapiens* создаёт шедевры пещерной живописи. С точки зрения культурно-антропологического подхода важно осознать тот факт, что очень часто древний человек рисовал не тех животных, на которых охотился, а тех, которые вызывали его восхищение. Если принять эту мысль, мы сможем позиционировать искусство у самых его истоков именно как проявление человеческого начала, проявление субъектности человека, его подлинной сущности. Тысячи раз отправляясь в прошлое, мы сможем понять, чем мы отличаемся от других – ушедших уже поколений. Не означает ли это долгожданного «понять себя»?!

Принцип рефлексивности является системообразующим принципом исторической антропологии, поскольку история ментальностей – это попытка человечества отследить историю общественного сознания в его динамике. По мысли Жоржа Дюби «ментальность - это система образов, представлений, которые в разных группах или стратах, составляющих общественную формацию, сочетаются по-разному, но всегда лежат в основе человеческих представлений о мире и о своём месте в этом мире, и, следовательно, определяют поступки и поведение людей; это система (именно система) в движении, являющаяся, таким образом, объектом истории» [3]. Исходя из этих посылок, в современной историографии событие уже не изучается как самоценность, оно изучается ради той информации, к которой открывает доступ [3]. Рефлексия как научный подход открывает перед учёными поистине безграничные возможности для открытий в уже довольно хорошо изученных событийных пластах. В основе этих открытий лежит обращение к историческим источникам, в том числе источникам изобразительным и музыкальным, новое их прочтение с

целью выявить максимум информации, прежде всего информации ментальной. Если воспринимать изображение как многоуровневую систему, в которой мысль автора – это лишь один из смысловых уровней, а остальное – отпечаток мировоззрения эпохи, то задача исследователя тоже имеет два уровня. Во-первых, исследователь (а в этой роли может выступать ученик!) должен понять замысел автора, во-вторых, - считать мировоззренческий пласт текста. Успех ментального анализа зависит от того, какие вопросы задаст исследователь, от того, какие ответы он сможет услышать. Например, рассказывая о средневековой миниатюре, предлагаю ученикам изучить изображения месяцев в Календаре Роскошного часослова братьев Лимбург. Замысел авторов считать относительно легко и вместе с тем интересно: говорим о занятиях людей в разное время года. В этом разговоре необходимо зафиксировать все случаи непонимания и удивления, которые возникают при рассматривании миниатюр современным человеком. Эти состояния считают очень важными моментами столкновения разных ментальностей. Именно как «странность изображения» мы осознаём своеобразие ментального поля другой эпохи. Это своеобразие может быть неочевидным, поскольку наше сознание расшифровывает изображение, игнорируя эти «странности» (дело в том, что мы склонны понимать изображение через современное мировоззрение). Вопрос ученика – исследователя, обращённый к повторяющемуся изображению всех страниц календаря, может вывести полилог урока в ментальную сферу. Дело в том, что изображения месяцев в календаре содержат полукруглую верхнюю часть с зодиакальными символами. Это иное представление о времени: над прошлым, настоящим и будущим располагается вечность, в которой все времена существуют однолинейно. События, имеющие отношения к вечности могут изображаться в поле одной миниатюры в трёх ипостасях (прошлое, настоящее, будущее) именно поэтому. Возможна ли многоуровневая рефлексия в процессе изучения музыкального произведения? Безусловно! Музыка в некотором смысле – это поток рефлексии автора, который способен вызвать рефлексию слушателя естественным образом. Всем нам приходилось задумываться и отправляться в ментальное путешествие, когда музыка заворожила. Возможно ли исследование ментального пласта музыкального произведения? Как должен быть поставлен исследовательский вопрос в этом случае? Пока сказать сложно, вместе с тем очевидно, что многоуровневая рефлексия исследователя создаёт

уникальные возможности. Если ментальный диалог состоялся, наградой становится интеллектуальное путешествие во времени – невероятная возможность взглянуть на мир глазами человека из прошлого!

Реализованный принцип непрерывности образования предполагает образовательный процесс как постоянный континуум «от колыбели до смерти», как учение длиной и шириной в жизнь (первый термин выделяет временной фактор образования, а второй - разнообразие его форм). В современном мире возможность непрерывного образования во многом определяет и конкурентоспособность нации, и личную успешность конкретного человека. Непрерывное образование, воспринимаемое как ответ на вызов времени предстаёт сегодня ключевой возможностью самосохранения человеческой сущности. Признавая важность непрерывности образования, в практическом аспекте мы обычно рассуждаем о необходимости открыть образовательные центры, создать систему интеллектуальных олимпиад. Однако все эти усилия ничего не значат, если не удастся запустить механизм саморазвития в сознании ребёнка. Опыт исследовательской деятельности в школьном музее может оказаться катализатором процесса саморазвития. Например, рассматривая фотографии, ребёнок может описать образ повседневности XX века. В этом описании, совсем простом на первый взгляд, нас ждёт множество настоящих открытий, ключом к которым является уже описанный выше феномен «странности изображения». Почему люди одевались иначе? Почему они окружали себя этими вещами? Какая музыка вызывала их интерес? Эти вопросы способны запустить внутреннюю пружину первооткрывателя, сформировать способность к непрерывному саморазвитию. Адресуя опыт авторской антропо-практики учителям МХК, обращаю внимание коллег на «проблему человека» - важнейший вызов нашего времени. В обществе, перенасыщенном информационными потоками, в обществе, парадоксально порождающем конкуренцию естественного и искусственного интеллекта, образование должно измениться. «Самостоятельность, самобытность, самосознание, самодействие (субъектность) человека, его индивидуальность и уникальность, его личностный способ жизни, то есть всё то, что обычно и рассматривается в качестве содержания собственно человеческого в человеке, - являются фундаментальными ценностями культуры. Именно они определяют содержание и смысл нашего образования, нашей деятельности, наших взаимоотношений и наших Встреч друг с другом» [6].

Литература:

1. Битянова М.Р. Во тьме ночи и при свете дня. Антропологический подход в образовании // Школьный психолог. 2008. № 3: <http://psy.1september.ru/article.php?ID=200800305>
2. Битянова М.Р. Работа с ребенком в образовательной среде: решение задач и проблем развития: науч.-методич. пособие для психологов и педагогов. М. : МГППУ. 2006.
3. Дюби Ж. Развитие исторических исследований во Франции после 1950 года // Одиссей. Человек в истории. Культурно – антропологическая история сегодня. Академия Наук СССР. Институт всеобщей истории. М. : Наука. 1991. С.52.
4. Ле Гофф Ж. Исторический синтез и школа Анналов. М. : Индрик. 1993. С. 270.
5. Слободчиков В.И. Инновации в образовании: основания и смысл // Исследовательская работа школьников. 2005. № 3.С.5-15
6. Слободчиков В.И., Исаев Е.И. Психология образования человека. Становление субъектности в образовательных процессах : учебное пособие : Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2013.
7. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии. М. : Издательство Академии Педагогических Наук. 1950.
8. Фирсова А.Е. Применение антропологического подхода в современной отечественной педагогической теории и инновационной образовательной практике // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6.: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=15307>

Михайлова И. Л.

Владимирский государственный университет

Творческий путь и особенности преподавания на уроках фортепиано в классе профессора Л. О. Тихоновой

Ключевые слова: Л. О. Тихонова, фортепианное исполнительство, фортепианная педагогика

Л. О. Тихонова (24.07.1938 – 2.08.2013) родилась в г. Тбилиси. Ее отец – инженер, обладавший незаурядным математическим дарованием,

мать – пианистка, окончившая Тбилисское музыкальное училище по классу преподавателя Э. К. Краузе²⁰, посвятила себя семье. В возрасте пяти лет Лиана Оганезовна начала обучаться игре на фортепиано у того же педагога, а в шесть лет состоялось ее первое выступление.

После окончания музыкальной школы и училища она поступила в Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных в класс выдающегося педагога Б. М. Берлина. Далее – работа в музыкальных училищах городов Нальчик и Тбилиси, учеба в аспирантуре (так же у Б. М. Берлина), затем преподавание в Уфимском институте искусств, Горьковской консерватории, снова в Тбилиси, в школе-десятилетке при консерватории. В 1993 г. Лиана Оганезовна переехала во Владимир, продолжила педагогическую деятельность в детских музыкальных школах 1 и 4, с 1995 г. вела класс фортепиано на музыкальном факультете педагогического института, а в 2006 г. ей было присвоено ученое звание профессора.

Яркая пианистка, Лиана Оганезовна сыграла немало концертных программ, как сольных, так и в ансамбле со своим сыном, виолончелистом А. А. Тихоновым.²¹ Ее исполнение отличалось особой культурой звука, красотой тона, гибкой фразировкой, естественностью и ясностью. На протяжении многих лет Лиана Оганезовна активно занималась научно-методической работой: ее статьи, учебные пособия издавались в Москве, Нижнем Новгороде, Владимире. Особый интерес вызывает труд «Педагогика Карла Черни», в котором автор обращается к личности выдающегося педагога, пианиста и композитора 19 столетия, исследует его методические воззрения и принципы, обращает внимание на необыкновенную плодотворность его фортепианной школы и огромное влияние, которое она оказала на развитие фортепианного искусства 19-20 веков. Не менее успешной была и ее деятельность по подготовке музыкантов. Среди учеников – лауреаты международных, всероссийских, региональных и областных конкурсов.

Лиана Оганезовна имела богатый опыт занятий как с профессионалами высокого уровня, так и с начинающими. Своими знаниями и разработками она делилась со студентами на лекциях по методике преподавания игры на фортепиано. Создатель одноименного спецкурса, она настаивала на необходимости привлечения к музыке как можно большего числа детей, предлагала систему развития слуха и ритма, физиомоторных качеств, исполнительской воли, навыков свободного чтения с листа, умения самосто-

²⁰ Ученица А. Д. Вирсаладзе.

²¹ Некоторые из них записаны на дисках.

ятельно работать и т.д. В работе Лиана Оганезовна наряду с собственными представлениями в большой мере руководствовалась идеями и требованиями своего профессора Б. М. Берлина, которого безмерно уважала и ценила.

Автору статьи довелось в течение ряда лет наблюдать процесс обучения в классе профессора Тихоновой. На некоторых моментах уроков, упражнениях и наиболее запоминающихся высказываниях хочется остановиться подробнее.

О способностях

Среди всех необходимых способностей (музыкальный слух, ритм, память, физические параметры) Лиана Оганезовна выделяла «живой» ум, т.е. сообразительность, быструю реакцию, интерес к обучению.

Упражнения для освобождения рук

«Всплытие» - упражнение, при котором формируется и запоминается ощущение свободных, висящих кистей и мягких, слегка вытянутых и закругленных перед собой (как бы всплывших) рук.

«Выбросы» - упражнение, которое учит концентрировать физическую энергию, а также помогает вырабатывать навык быстрого освобождения руки. Нужно максимально энергично оттолкнуться «с места» от клавиши одним или двумя пальцами и мгновенно «отключить» ее мышцы.

Слуховые упражнения

Цель их состоит в активизации и развитии слухового внимания ученика. Все упражнения такого рода играют на открытых струнах (т.е. с педалью), медленно. Необходимо прослушивать переходы из звука в звук, их протяженность, тембр, красоту.

1. Взять один звук и наблюдать все стадии его развития, колебания звуковых волн («улавливать волны»).

2. На одном возобновляемом звуке сделать *crescendo* и *diminuendo*, прислушиваясь к его возрастанию и угасанию.

3. «Кукушка» - упражнение на двух или трех звуках. Сыграв один из них, прослушать его затухание до определенного уровня, затем присоединить к нему следующий или два звука поочередно – чтобы получился стройный интервал или аккорд, и дослушать созвучие.

4. «Собирание гармоний» - сыграть арпеджированный аккорд из пяти нот на *crescendo* и *rosso accelerando* наверх, дослушать фермату на последнем звуке, затем спуститься вниз по тем же клавишам *piano*, *diminuendo* и *rosso ritenuto*, «встраивая» нисходящий аккорд в общее звучание.

Игра «с пружинкой»

Один из технических приемов работы над произведением. Упражнение позволяет сделать пальцы более крепкими, а звук более внятными. Выбирается подходящий по фактуре и артикуляции фрагмент разучиваемого музыкального текста. Каждый звук переходит в следующий с помощью пружинящего медленного активного замаха пальца, при этом ему будто бы приходится преодолевать некую плотную, но, в то же время, достаточно мягкую, поддающуюся прохождению, среду.

Игра вдвоем с преподавателем

Учитель и ученик одновременно исполняют разучиваемое произведение, один играет правую, другой левую руку, затем наоборот. Педагог словно «берет на буксир» ученика, навязывая ему нужные темп, пульс, фразировку, динамику, агогику и т.д. Использование этого способа работы позволяет в короткие сроки достигнуть прогресса.

О педали

Игра с педалью вводилась с первых месяцев обучения начинающих, как в пьесах, так и в упражнениях. Это позволяло даже самым маленьким ученикам выполнять сложные в звуковом отношении задачи педализации, быстро развивать педальную технику.

Фразировка

Огромное внимание уделяла Лиана Оганезовна работе над фразировкой, естественным «дыханием» музыки, длиной музыкальной мысли. Игру «по слогам» или «стоячую» игру она считала самым большим исполнительским недостатком. Чтобы избавиться от него, предлагалось петь, Лиана Оганезовна дирижировала, показывала фразы движениями рук. Часто использовалась аудиозапись, которая работала как лакмусовая бумажка, чтобы выявить погрешности такого рода, а также иные проблемы и ошибки в разучиваемых произведениях.

В отношении Лианы Оганезовны к подопечным, независимо от их возраста, успехов, талантов и возможностей, всегда присутствовали доброта и уважение. Она обладала безграничным терпением, близко к сердцу принимала личные проблемы своих учеников. В классе Лианы Оганезовны Тихоновой все исполнители – и школьники, и студенты – были равны: выступали в общих концертах, «болели» и радовались друг за друга, поздравляли с победами. Комфортная психологическая обстановка, любовь и уважение создавали условия для высвобождения творческого начала в учениках.

Литература:

1. Программы спецкурсов кафедры музыкальных инструментов/ сост. Л. Л. Надирова. – Владимир: ВГПУ, 2001.
2. Режиссура игры на фортепиано. Б. М. Берлин – музыкант, личность, педагог. К 100-летию со дня рождения: Сборник статей и материалов с приложением компакт диска/ сост. А. М. Аксенов/ РАМ им. Гнесиных. – М., 2006.
3. Тихонова, Л. О. Педагогика Карла Черни: Учебное пособие/ Л. О. Тихонова. – Владимир: ВГПУ, 2006.

Морозова Е. Ю.

ГБПОУ ВО «Муромский педагогический колледж»

Обзор и анализ некоторых научно-музыкальных и исполнительских интерпретаций сонат Ф. Шопена

Ключевые слова: Ф. Шопен, фортепианная соната, фортепианное исполнительство

Шопен водворил на страницах фортепианных композиций новый мир, такой широкий и глубокий, какого прежде не было еще в музыке». Композитор сочинял во многих жанрах фортепианной музыки. Наряду с сонатами и концертами – произведениями крупной формы, столь характерными для композиторов эпохи классицизма, Шопен написал много произведений в жанрах, к которым они не обращались. В каждый из них он внес новое, а некоторые существенно развил.

Фортепианные сонаты Шопена весьма несходны, принадлежат к разным периодам творчества, они отражают разнообразные идеи, в них сформированы различные по характеру творческой инициации художественные образы.

Всего Шопеном было написано три сонаты – c-moll op.4 (1827), b-moll op.35 (1839) и h-moll op.58 (1844), из которых, по словам Лейхтенритта «только две последние можно серьезно рассматривать как художественные произведения».

Соната c-moll – это первое обращение Шопена к крупной форме. Написанная в юношеском возрасте, она имеет мало общего с его зрелыми опусами и представляет интерес скорее как показатель эволюции художе-

ственного стиля композитора, чем как самостоятельное произведение. Первая соната является редкой гостьей на концертной эстраде, зрелые же сонаты Шопена заняли прочное место в мировой музыкальной литературе.

В трактовке четырехчастного сонатного цикла Шопен проявил большую художественную смелость, непонятую современниками и недооцененную последующими поколениями музыкантов. Долгое время считалось, что Шопен является мастером только мелких форм, крупной же, в частности сонатной, недостает «внутреннего единства» и «продуманной формы». Подобная точка зрения восходит еще к Р.Шуману, писавшему о полном отсутствии связи между частями b-moll'ной сонаты: «Шопен по какому-то капризу, а пожалуй, и по высокомерию назвал это сочинение «сонатой» и склеил тут вместе четыре из своих безумнейших детищ...». Ф.Лист высказал о крупных произведениях Шопена взгляд, что в них больше воли, чем вдохновения. Но исследователи творчества Шопена доказали, что в его зрелых сонатах совершенство художественной формы достигло своей высшей точки.

Сонатой b-moll заканчивается второй период творчества Шопена. Произведения пронизываются мощным программным драматизмом, основанным на контрастности. Образы жизни и смерти, света и мрака с конечной победой последнего – такая тенденция преобладает на протяжении длительного времени.

Вообще образному строю большинства его крупных произведений присущи героические, лирико-драматические и трагические настроения. В тематическом и образном содержании произведений Шопена, основывающихся на классических принципах формообразования, прослеживаются новые тенденции. Композитор внес много нового в мелодику, полифонию, гармонию и фортепианную фактуру.

Жанры, сформировавшиеся в эпоху классицизма, получили в творчестве Шопена новую художественную трактовку. Шопеновская форма цикла развивается в теснейшей зависимости от единства его идейно-художественного содержания, что обнаруживается не только в эволюции музыкальных образов, но и в музыкально-тематических, гармонических связях, а главное – в подчинении частей целому. Драматургия цикла вызывает определенные особенности его частей.

«Соната b-moll от начала до конца подобна загадочному сфинксу с насмешливой улыбкой»

Р. Шуман

Шопен не написал ни одного программного произведения, но свойство его музыки вызывать определенные ассоциации образов и идей свидетельствует о существовании элементов изобразительности в его творчестве.

Драматургическая концепция сонаты *b-moll* op.35, развитие ее музыкальных образов дают право сделать определенные выводы о замысле Шопена, несмотря на отсутствие данных для детального программного истолкования этого произведения. По словам В.Стасова, « в «программности» второй сонаты Шопена не сомневаются даже самые упорные враги «программной музыки».

Сюжет обозначен в авторском названии третьей части: *Marche funebre*. Введение его в цикл уже определенно говорит о теме Жизни и Смерти. Концепция сонаты *b-moll* воплощает трагический переход от жизни и надежд к гибели, небытию.

Интересна оценка первой части Б. Асафьевым – применительно к исполнению ее М. Балакиревым: «Тут я впервые понял глубокое различие между «нервной игрой» и *agitato* («волнением»)… Именно «нервности», «нервического пафоса» ни тени не было в балакиревском произнесении этой прекрасной музыки; словно трепетная душа, душа-беглец, за которой мчится охота!..»

Первая часть – это поле битвы. Здесь тема тревоги и эпизод, говорящий о счастье; борьба неукротимых сил в разработке и жизнеутверждающие восклицания в конце заключительных тем. На вершине кульминации ликует радость жизни: первая часть завершается мажором.

Зловещее скерцо предстает как темное воинство смерти. Последний всплеск мажора в самом конце второй части воспринимается как символ уходящей жизни. В. Горностаева говорит, что смерть «происходит» в музыке, как реальное событие, которое слышится в остановившемся аккорде.

Музыка похоронного марша с философски-возвышенным спокойствием говорит о неизбежности конца. Здесь мажорная тема становится бесплотной тенью, призраком. А.В. Луначарский писал: «Кто-то поет грустно и просто – она ничего не обещает, она таинственна, это песня, но она утешает почему-то». Побеждает Смерть.

Последняя часть для многих музыкантов явилась загадкой. По толкованию А. Рубинштейна – это «гениальное изображение ветра, бесконечными струями проносающегося одинаково над могилами героев и безвестно

павших в бою воинов». Похожее мнение «безотрадный свист и вой ветра над могилой погребенного» высказывает В. Стасов.

В. Мержанов описал другой образ заключительной части цикла, приближающийся к раздумьям о Жизни и Смерти, к проблеме перехода из одного состояния в другое. Он считает, что поток звуков финала с растворенными в нем элементами музыки всех частей сонаты напоминает миф о реке Забвения (Лете), протекающей в подземном царстве.

Соната b-moll связана с именем Антона Рубинштейна, им созданы многие традиции исполнения этого произведения. В его толковании соната производила впечатление возвышенной трагедии, развернутой во фресковых масштабах, с титаническим пафосом и, вместе с тем, с моментами обаятельной лирики. Его исполнение похоронного марша стало образцом для многих пианистов. Огромное впечатление производил финал сонаты. «Рубинштейновское *pp* при изумительном *legato* пронизывало здесь такой жутью... Свежий могильный одинокий холм и над ним – вьюга».

Последователями А. Рубинштейна в таком понимании Шопена можно считать практически всех выдающихся русских пианистов. Среди них – Н. Рубинштейн, С. Рахманинов, С. Танеев, А. Зилотти, М. Балакирев.

Одним из лучших русских «шопенистов» является Г. Нейгауз. Для каждого музыканта его исполнение – не только источник наслаждения, но и кладезь художественного познания.

Я.И. Мильштейн пишет, что все части третьей сонаты h-moll op.58 в исполнении Г. Нейгауза были проникнуты драматическим напряжением, психологическими коллизиями. Все было подчинено единому, цельному замыслу. Величественно развертывалась торжественная, возвышенная главная партия. Мягкую, чарующе нежную, побочную тему он исполнял с некоторой приподнятостью, которая сохранялась и в светлой сияющей заключительной партии.

Вторая часть – Scherzo – звучала словно непрерывно льющийся каскад жемчужных пассажей.

Largo – одна из лучших страниц в шопениане Нейгауза. Глубина мысли сочеталась здесь с искренностью и теплотой чувства; широкие светлые полутона окутывали все исполнение медленной части.

Финал был полон огненного темперамента и настойчивого, страстного порыва.

Соната h-moll резко отличается своими образами от b-moll'ной. Там трагедия, скорбная борьба, гибель и небытие, здесь – стремление к радости

и счастьем, мечтательные, неуверенные поиски утраченного былого, а затем могучее жизнеутверждение.

В последней фортепианной сонате нет той сюжетной основы, объединяющей все четыре части цикла, которую можно предполагать во второй сонате Шопена. Ее художественная идея монодраматургична – это воплощение жизни как таковой. Многообразие действительности, сила ее красоты требуют и образно-тематического многообразия. Графичность *b-moll* сонаты сменяется богатством красок, контрасты лишаются своей полярности. Стройность общей концепции подчеркнута связями между отдельными музыкальными образами сонаты *op.58*.

Н.Ф. Христианович писал, что сонату *b-moll* «можно бы назвать пасторальнойю». Я. Ивашкевич говорит, что она «напоминает огромный зеленый романтический пейзаж».

По мнению В. Горностаевой первая часть объединяет в себе два основных образа, распределенные между оркестром и солистом. В скерцо передано «то возвышенное душевное спокойствие, которое приходит к человеку в общении с природой». Лирико-пасторальные настроения в среднем разделе сходны с музыкальными образами в трио медленной части сонаты.

*«Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво...»*

Эти строки А.С. Пушкина, как пишет В. Горностаева, характеризуют музыку *Largo*. Ее средний раздел пространен, в нем звучат печаль и отрешенность от земного.

Заключительная часть сонаты рисует картину бушующей стихии. Мятежная и темная глубина первой темы, яростные и светлые вихри в эпизодах и, наконец, завершающий прорыв в мажорную кульминацию в коде, подобный «солнцу в штормовую бурю над взметенным океаном».

Достаточно ясны связи финала с остальными частями сонаты. Краткое заключение *Allegro* предвещает коду финала. Первая тема четвертой части общим волевым характером родственна главной партии сонатного *Allegro*. Во второй теме финала – квартово-секундовая интонация из среднего раздела *Largo*. Начало третьей темы напоминает основную этюдную тему скерцо. Эти интонационные связи не дают оснований говорить о монотематизме, о возвращении в финале музыкальных образов предшествующих частей. Но они подчеркивают цельность художественной концепции

сонаты h-moll и значение заключительной части как логического завершения цикла.

Фортепианные сонаты b-moll и h-moll принадлежат к высшим достижениям творчества Шопена и всего романтического искусства в целом. Они служат неиссякаемым источником музыкальных впечатлений и вызывают восхищение грандиозностью и разнообразием замыслов.

Соната b-moll в целом стала одним из величайших достижений сюжетно-программной драматургии Шопена. Без монотематизма и лейтмотивов здесь достигнуто единство образов и их развития, ведущего через борьбу контрастов и противоречий к трагической развязке. Это – первое произведение с финалом, символизирующим уход в «небытие». Пессимизм философской идеи, лежащей в основе художественной концепции произведения, преодолевается посредством катарсиса.

В последние десятилетия XIX века эта идея получит дальнейшее развитие. В кодах фантазии «Ромео и Джульетта» и первой части шестой симфонии Чайковского воплощается образ (а не только общая идея) катарсического просветления, что усиливает воздействие данного общего принципа, который станет одним из действующих приемов симфонизма.

Соната op. 58 синтезирует все ранее достигнутое Шопеном. Она объединяет в себе и вдохновенную лирику юности, и трагический размах зрелости. Романтическая импровизационность сочетается здесь с абсолютной ясностью конструкции, пластика и совершенство пианизма – с беспредельным лирическим даром. Она разворачивает перед слушателями разнообразные стороны образа величественного душевного спокойствия. Шопен ввел радикальные изменения в сонатную форму, но все же сохранил в своем творчестве характерную для классической эпохи пропорциональность, законченность и строгую логику развития мысли.

Ф. Шопен принадлежит к числу тех гениальнейших композиторов, которые создали поистине бессмертные творения, явившиеся путеводными маяками в развитии мировой музыкальной культуры. В рамках фортепианной музыки Шопен сумел ясно обозначить неповторимые особенности каждого затронутого им жанра, придавая каждому свои «акценты». И новые жанры, появившиеся в профессиональной музыке только в эпоху романтизма (мазурки, вальсы, экспромты, баллады), и жанры, имеющие старинные традиции (полонезы, фантазии, прелюдии, ноктюрны, сонаты, скерцо, этюды) – все получили в творчестве Шопена новую высоко убедитель-

тельную художественную трактовку. Все они вошли в концертный репертуар пианистов.

Как сказал В. Софроницкий, сонаты, этюды, прелюдии, баллады, подобно «Хорошо темперированному клавиру» И.С. Баха, являются настольной книгой для каждого пианиста и высшей школой мастерства. «Пусть каждый по-своему вслушивается в эту музыку, воссоздает ее с посильным совершенством, открывая в ней новые и новые грани».

Литература:

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Ч.1 и 2. М., 1988.
2. Асафьев Б.В. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Как исполнять Шопена. Сост. А.В. Засимова М., 2005.
3. Белза И. Шопен. М., 1968.
4. Говорят музыканты. Советские пианисты о Шопене // Венок Шопену. Под ред. Л.С. Сидельникова М., 1989.
5. Горностаева В. Три возраста жизни // Музыкальная жизнь №23. М., 1986.
6. Ивашкевич Я. Шопен. М., 1963.
7. Коган Г. Заметки об исполнении Шопена // Как исполнять Шопена. Сост. А.В. Засимова М., 2005.
8. Лейхтентритт Г. Ф.Шопен. М., 1930.
9. Лист Ф. Шопен. М., 1956.
10. Мазель Л.А. Исследования о Шопене. М., 1971.
11. Мержанов В. Ф.Шопен. Соната №2 b-moll // Фортепиано №1 (7) 2000.
12. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М., 1988. 5-е изд.
13. Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. М., 1983. Изд. 2-е
14. Стасов В.Б. Монографии и исторические обзоры // Избранные сочинения. В 3-х томах. М., 1952. Т. 3.
15. Стасов В.Б. Новая биография Листа // Статьи о музыке. М., 1980. Вып. 5-А.
16. Цуккерман В.А. Заметки о музыкальном языке Шопена // Венок Шопену. Под ред. Л.С. Сидельникова. М., 1989.

**Развитие мотивации к профессии у студентов
музыкального отделения в процессе концертной деятельности**

Ключевые слова: мотивация, музыкальная педагогика, концертная деятельность

Скажите кому-либо, что у него нет способности к чему-то и что он делает всё совершенно неправильно, и вы лишите его почти всяких стимулов для самосовершенствования. Но примените противоположный метод: будьте щедры в своём поощрении; создайте впечатление, что в стоящей перед вашим собеседником задаче нет ничего трудного; дайте ему понять, что вы верите в его способность справиться с ней, что у него имеется необходимое для этого внутреннее чутьё, - и он всю ночь до рассвета будет практиковаться, чтобы добиться успеха». (Дейл Карнеги)

Вопрос развития мотивации является очень актуальным, так как вместе с мотивацией к профессии у студентов развивается активная жизненная позиция, способность быть успешным не только в своей профессии, увеличивается вероятность быть социально адаптированным в дальнейшей жизни, учиться преодолевать новые границы.

Анализ методических источников показал, что вопросами мотивации занимались многие исследователи: К. Роджерс, А. Бодалев, Г. Цыпин, Т. Колышева, С. Епифанова, М. Лапкина, В. Чайка, В. Чирков. Все они говорили о необходимости развития мотивации, в том числе и профессиональной. Достижение целей невозможно без мотивов, которые побуждают человека постоянно развивать свои способности необходимые для успешной работы. Но в тоже время мало рассматривают концертную деятельность, как средство развития мотивации, а часто как вид отчетной деятельности. Поэтому и актуален этот вопрос, так как концертная деятельность занимает особое место на музыкальном отделении: уметь организовывать досуги и внеурочные мероприятия, проявлять себя в качестве ведущего, исполнителя или концертмейстера.

Профессия педагога одна из самых важных и нужных профессий. И это подтверждает высказывание древнего философа: «Образовывать чело-

века, существо самое непостоянное и самое сложное из всех, есть искусство из искусств».

Современный стандарт образования выдвигает высокие требования для выпускников педагогических колледжей. Они должны владеть различными навыками: самостоятельно мыслить, ставить перед собой цели и достигать их, быть активными, уметь общаться и сочувствовать.

Главной особенностью подготовки квалифицированных специалистов, в том числе и музыкантов, является комплексный подход к развитию мотивации к профессии. Необходимо выработать ряд средств и приемов, способных помочь студентам мыслить самостоятельно, проявлять творческий подход.

Придя на 1 курс музыкального отделения, студенты имеют идеальное представление о своей специальности. Для изучения уровня развития мотивации к профессии мы использовали методику «Удовлетворенность профессией» (модификация Н. В. Кузьминой, А. А. Реана). Анкетирование показало, что студенты хотят заниматься творчеством, обучаться музыке, получить диплом и лишь единицы ответили, что они хотят связать свою жизнь с профессией педагога.

Низкий уровень развития мотивации составил 47%;

Средний уровень развития – 47% , высокий уровень – 6,7%.

В процессе обучения, получив первичное представление о своей специальности и познакомившись с ее азами, студенты сталкиваются с трудностями в освоении ряда дисциплин.

Важно заметить, что чем раньше будет сформирована мотивация к профессии и саморазвитию у студентов, тем эффективнее станет процесс и результат учебной деятельности. Студент в таком случае максимально стремится развить свои способности и компетенции, поскольку ориентирован на профессиональное саморазвитие. И огромный вклад в развитие положительного отношения к профессии должны внести преподаватели. Для этого необходимо найти мотивы, которые бы помогли студенту с профессиональным самоопределением.

Нельзя сказать, что студенты старших курсов не испытывают трудности. Когда начинается практика в дошкольных и школьных образовательных учреждениях, они сталкиваются с реалиями современной работы, им необходимо проявить свои способности, возникают проблемы с общением с детьми, родителями и коллегами. Преодоление этого барьера, становится мощным стимулом к повышению самооценки, развитию профес-

сиональной мотивации и пересмотру сложившихся стереотипов и отношению к учебной деятельности. Студенты чувствуют себя нужными и востребованными.

Анализ методической литературы позволил выделить следующие методы, способствующие развитию мотивации к профессии, применяемые на учебных занятиях и во внеурочной деятельности: учебная дискуссия, деловые и ролевые игры, «мозговой штурм» (атака), мини-лекция, работа в группах, игровые упражнения, разработка проекта, решение ситуационных задач, интервью, инсценировка, проигрывание ситуаций, выступление в роли обучающего), презентации с использованием различных вспомогательных средств: интерактивных досок, книг, видео, слайдов, постеров, компьютеров

На музыкальном отделении ведется довольно кропотливая работа по развитию профессиональной мотивации, особое внимание уделяется концертной деятельности. Анализ ФГОС СПО позволяет сделать вывод о том, что концертная деятельность: организация не только музыкальных занятий, но и музыкального досуга в дошкольных учреждениях, внеурочных мероприятий в общеобразовательных учреждениях, исполнение произведений педагогического репертуара вокального, хорового и инструментального жанров является одной из форм повышения уровня профессиональной мотивации у студентов.

Участие студента в концертной деятельности имеет значение для становления будущего специалиста. Концертная деятельность включает в себя взаимосвязанные подсистемы – методическую, организационную и практическую. Только в концертной деятельности может развиваться: любовь к музыкально – исполнительской деятельности, к музыке; происходит осознание значимости профессии; расширяется эрудиция; находят способы преодоления сценического волнения, которые помогут в дальнейшем и на практике; студенты лучше понимают драматургию не только концерта, но и урока; только концертные выступления определяют уровень освоения музыкального материала; вырабатывается потребность в творческом общении с партнерами по ансамблю и публикой; потребность самовыражения и донесение до слушателя своего представления о художественном образе.

Различные формы данной деятельности позволяют студентам с разной подготовкой проявить себя (разножанровые концерты, лекции – концерты, концерты – беседы, фестивали и конкурсы различного уровня).

В течение всего учебного года студенты отделения "Музыкальное образование" с разным уровнем способностей принимают участие в различных концертах. Новогодний концерт «Зимние узоры», концерт ко Дню Музыки, концерт ко Дню пожилого человека стали уже традиционными. В колледже реализуется проект «Студенческая филармония» (тематические концерты), который способствует музыкальному просвещению зрителей в библиотеках, клубах, детском доме и школе – интернате VIII вида. Большой популярностью пользуется Межрегиональный фестиваль – конкурс «М – фестиваль», в котором принимают участие дети и студенты, занимающиеся сольным вокальным и инструментальным исполнительством. Этот фестиваль создает атмосферу со - творчества между студентами нашего колледжа, учащимися музыкальных школ, их родителями и преподавателями.

Богатый и ничем не заменимый опыт публичных выступлений, это путь к повышению самооценки выступающих. Студенты пробуют свои силы в сольном вокальном и инструментальном выступлении, как ведущие концертов, играют в ансамбле, танцуют и читают стихи. Каждый может себя проявить в более близкой и доступной сфере. Наша задача в воспитании счастливых людей, поскольку "счастье... – в глубоком переживании расцвета своих духовных сил во имя возвышенной цели – творчества, создающего новый мир". (В. Сухомлинский).

Практическое применение вышеперечисленных методов оказывает положительное воздействие на уровень развития мотивации к будущей профессии студентов Муромского педагогического колледжа. Это подтверждает анализ результатов повторного анкетирования. Наблюдается повышение уровня развития мотивации.

Студентов привлекает в своей профессии: значимость и важность ее в обществе, работа с людьми, которая требует постоянного творчества, возможность самосовершенствования, стремление к достижению социального признания и уважения.

Высокий уровень развития мотивации к профессии стал 40%.

Средний уровень – 40%, низкий уровень – 20%.

Уровень привлекательных факторов составил 59 %. Он почти приблизился к высокому уровню.

Следует отметить, что это лишь промежуточные показания Мы будем продолжать работу по развитию мотивации. Процесс мотивации -

сложный процесс. И связан он с дальнейшей успешной социализацией наших выпускников.

Результаты исследования показали, что мотивация к профессии эффективно развивается в процессе участия студентов в концертной деятельности, которая обеспечивает развитие творческих, организаторских, коммуникативных способностей, познавательных интересов. Наличие мотивации ускоряет процесс профессионального становления и личностного развития будущего специалиста и является залогом развития его профессионального мастерства.

Литература:

1. Божович Л. И. Проблемы формирования личности. Под ред. Д. И. Фельдштейна. М.: Воронеж, 2010.
2. Ильин Е. П. Мотивация и мотивы.- СПб: Питер, - 2010.
3. Зеер Э. Ф. Психология профессий.- Екатеринбург,1999.
4. Колмогорцева Е. Б. Личность учителя и ее влияние на самооценку учащихся. // Новые исследования в психологии. М.: Педагогика, 1986.
5. Маслоу А. Мотивация личности. - 3-е изд. М.: Питер, 2012
- 6.Тесля Е. Б. формирование профессионального интереса у будущих учителей//Педагогика. - 2000. - №7. - С. 58 - 64.
7. Токина Н. Вопросы психологии музыкально - исполнительского творчества. (Элект. вариант).

Садыхова Г. А.

Владимирский государственный университет

Учитель в современных условиях (специальность «Учитель музыки»)

Ключевые слова: учитель музыки, К. Орф, Б. Барток, Д. Кабалевский

«Учитель музыки» – словосочетание, определяющее не столько профессию, сколько ту духовную координату, которую несут через века учительство и музыкальное искусство. И если для учителя вообще вера, надежда и любовь к детям являются основополагающими профессиональными свойствами, то для учителя музыки эти «дидактические», говоря языком педагогики, категории должны быть существом его природы, ибо сама музыка несёт в себе данную духовно-нравственную триаду.

На Востоке слово «Учитель» – широкое понятие и самое уважаемое слово. Это тот человек, у которого можно учиться, мудрый знающий, проживший жизнь, настоящий философ (пусть и не имеющий учёной степени).

Великие композиторы XX века, каждый думая о своём народе, о его музыкальной грамотности, создали свои педагогические системы. Это такие композиторы как:

- Карл Орф,
- Бэла Барток,
- Золтан Кодаи,
- Дмитрий Кабалевский.

Они были уверены, что любая нация может считать себя абсолютно грамотной только тогда, когда она будет владеть музыкальной грамотой, а не только читать, писать и считать. Поэтому их музыкально-образовательные программы необходимы в общеобразовательных школах наряду с другими предметами.

Если Карл Орф в своей системе считал, что каждый ребёнок должен уметь играть на каком-либо инструменте (дудочка, барабан, труба и т.д.), то Бэла Барток и Золтан Кодаи опирались на крестьянскую песню. Дмитрий Борисович Кабалевский пошёл дальше. По его системе музыку необходимо ещё и понимать. В 80-е годы XX века система Кабалевского была для общеобразовательной школы Государственной программой. Таким образом «Уроки пения» переросли в «Уроки музыки».

Когда спросили великого музыканта, пианиста-педагога, философа Г.Г. Нейгауза: «Кто он по специальности?», он ответил: «Я – учитель музыки».

Программа подготовки по профилю «Учитель музыки», основанная на системе Дмитрия Кабалевского, представляет собой иной набор специальных дисциплин, в отличие от программ специализированных музыкальных учебных заведений (музыкальные школы, музыкальные колледжи, колледжи культуры и искусств, консерватории, музыкальные институты и академии). Выпускникам институтов (факультетов) искусств, музыкально-педагогических факультетов педагогических вузов необходим целый комплекс музыкальных специальностей, а также хорошая гуманитарная и педагогическая подготовка.

Педагог в школе должен быть иллюстратором, утверждать свои мысли, уметь играть, петь, дирижировать, эмоциональным словом воздействовать на душу воспитанника, не только слушать и слышать, играть на слух, знать историю и теорию музыки, но и размышлять о ней. Видеть место музыки в системе общечеловеческих ценностей, в развитии всей художественной культуры человечества.

Именно комплексный характер подготовки является спецификой профессии учителя музыки, в чём ему могут уступать выпускники консерваторий. Не всегда готовые к просветительской работе с непрофессиональной аудиторией. А ведь именно низкий общий уровень музыкальной культуры является одной из основных проблем всей российской культуры.

Как известно, «музыкальное искусство» имеет два направления: музыкальное образование («учитель музыки») и музыкальное искусство, которые сегодня в целом называются «бакалавриат». Сегодня бакалавриат и магистратура – новые модные слова, а содержание ведь старое, то есть исполнение и педагогика.

В этом учебном году в Институте искусств и художественного образования был открыт новый профиль – «Художественное образование (музыкальное искусство и мировая художественная культура)», благодаря которому появилась возможность увеличить количество лекционных курсов. При этом, к сожалению, уменьшилось число учебных часов по индивидуальным исполнительским предметам. Здесь хотелось бы заострить внимание на том, что предмета «Мировая художественная культура» в школьной программе нет, он изучается исключительно в школах эстетического направления. Кстати, надо сказать, что в нашей области существует нехватка «учителей музыки». Это нам подтвердил Департамент образования Владимирской области.

В 2016 году исполнилось 50 лет музыкально-педагогическому факультету пединститута. Нельзя забывать, что за прошедшие годы музыкально-педагогический факультет имел грандиозные успехи – первым «заслуженным учителем России» был наш выпускник Валерий Васильевич Михайлов. А какой был высокопрофессиональный педагогический состав на факультете... только на одной фортепианной кафедре было 6 профессоров, доктор педагогических наук, 5 доцентов, 4 заслуженных деятеля ис-

куств Российской Федерации, а также дирижёры, вокалисты... С такими же званиями. И студенты – лауреаты первых премий на всесоюзных, региональных исполнительских конкурсах.

В конце небольшой проблемной статьи хочется отметить, что образовательное направление «учитель музыки» в школе живёт, востребовано вопреки всему. В наши тяжёлые времена оптимизации, сокращений, объединений, кризиса, санкций.

Выпускники музыкальных школ поступают в педагогические колледжи, учатся и не мыслят своё будущее без музыки, без школы. Они также хотят продолжить своё образование и в высшей школе, у нас в ВлГУ. Необходимо восстановить и продолжить музыкальное педагогическое направление. Понимая, что сегодня трудно сделать набор только на одно направление, предлагаю обратиться к опыту других ВУЗов – двухпрофильному бакалавриату.

Самотина Е. В.

Научный руководитель – проф., к.ф.н. Ульянова Л. Н.
Владимирский государственный университет

Музыкально-теоретическая подготовка будущего педагога-музыканта (учителя музыки) в контексте практико-ориентированного обучения

Ключевые слова: учитель музыки, практико-ориентированное обучение, музыкально-педагогическая деятельность, музыкально-теоретические знания, компетенции

XXI век – время изменения различных систем, взглядов, быстрой смены концепций, время научных революций. Сфера образования не является исключением. Реформы, произошедшие за последнее десятилетие, диктуют качественно новые установки в данной области. Современные тенденции развития образовательной сферы определяются рядом факторов, среди которых:

– введение ФГОС;

- обновление содержания образования;
- практико-ориентированный подход в образовательной системе;
- компетентностный подход в образовательной системе;
- интеграционные процессы в образовательной системе;
- переход на так называемые «рыночные» отношения.

Все это дает определенные предпосылки профессиональной подготовки учителя – музыканта. Значительно расширяется диапазон его деятельности. Урок – как форма организации образовательного процесса – продолжает трансформироваться, аккумулируя в себе новые формы, методы, подходы. Таким образом, требования к уровню подготовки выпускника в разы возросли. Сегодня работодатель как субъект рынка труда заинтересован в подборе молодых кадров, способных удовлетворить конъюнктурные потребности в специалистах.

Однако на современном рынке труда педагогические профессии, в частности музыкальное образование переживает кризис. Профессия учитель музыки в рейтинге профессий 2016 не вошла в топ «300 популярных профессий». При этом важно отметить, что данная профессия остается востребованной.

Тем не менее сегодня музыкальное образование испытывает дефицит обучающихся, которые поступают на данную специальность по остаточному принципу, в отдельных случаях – без какой-либо музыкальной подготовки. А, следовательно, несмотря высокие требования к уровню подготовки будущего учителя музыки, качество заметно снизилось.

Музыкально-педагогическая деятельность сочетает в себе: педагогическую, просветительскую, хормейстерскую, музыкально-исполнительскую, музыковедческую работу, представляя собой единый комплекс (пласт) музыкального образования.

Процесс музыкального образования школьников реализуется образовательным учреждением через организацию урочной и внеурочной деятельности, и имеет свою специфику, поскольку, с одной стороны, музыка – это учебная школьная дисциплина, а, с другой стороны, музыка это урок искусства, который представляет собой область художественного образования.

Основными видами деятельности на уроках музыки в школе являются:

- ✓ слушание музыки, восприятие;
- ✓ вокально-хоровая работа (разучивание, исполнение песен);
- ✓ музыкально-ритмическая деятельность;
- ✓ игра на музыкальных инструментах;

- ✓ импровизация и драматизация детских песен.

Все вышесказанное обуславливает сложную, многогранную работу по подготовке специалиста – будущего педагога-музыканта. Сегодня одно из центральных мест в системе СПО, ВО отводится поиску оптимальных путей совершенствования подготовки квалифицированных кадров. Профессиональная область деятельности будущего педагога-музыканта в сфере музыкального искусства и музыкального образования предусматривает высокий уровень подготовки будущего специалиста.

Эффективность музыкально-педагогической деятельности будущего учителя музыки обеспечивается овладением им взаимосвязанной совокупностью ключевых компетенций, формирование которых должно осуществляться на всех этапах и во всех звеньях профессиональной подготовки.

Овладение будущими педагогами-музыкантами профессиональными компетенциями рассматривается как конечный результат, определяющий качество профессиональной деятельности.

Ключевыми компетенциями педагога-музыканта являются:

- **музыкально-теоретическая компетенция** – опыт анализа и решения задач по гармонии, аннотирования музыкальных произведений, анализа музыкальных форм; опыт реконструкции музыкально-исторического процесса;
- **дирижерско-хоровая и вокальная компетенции** – опыт дирижирования хоровым коллективом и руководства вокальным ансамблем, чтения хоровых партитур; опыт вокализации и чистоты интонирования;
- **музыкально-исполнительская компетенция** – опыт художественно-интерпретационного анализа музыкального материала и его эмоционально-образного исполнительского воспроизведения; опыт концертмейстерской работы и творческого музицирования (чтения с листа, подбор по слуху, транспонирования);
- **методическая компетенция** – опыт организации музыкально-образовательного и воспитательного процесса с опорой на психологию, музыкознание и общую педагогику; опыт формирования целостной музыкально-эстетической культуры школьников.

Музыкально-теоретическая подготовка является необходимой базовой основой, прочным фундаментом обучения педагога – музыканта любого направления и профиля.

Здесь встает вопрос: какой же должна быть музыкально-теоретическая подготовка и как сделать теоретические дисциплины работающими на будущую практическую деятельность педагога-музыканта?

Система музыкально-теоретических знаний – это огромный пласт наслаивающихся научных дисциплин, которые изучают и осмысливают музыкальное искусство с различных аспектов. Будущий учитель музыки должен овладеть целостной панорамой музыкально – теоретических знаний. Государственные стандарты прошлого столетия предусматривали изучение определенного ряда музыкально-теоретических дисциплин. В настоящее время в контексте практико-ориентированного подхода подготовки педагога-музыканта существует возможность варьировать их при составлении учебного плана.

На сегодняшний день в разных учебных заведениях могут быть в той или иной мере включены следующие теоретические дисциплины или их модификации:

- теория музыки;
- история музыки;
- музыкальная эстетика;
- музыкальная критика;
- музыкальная психология;
- музыкальная социология;
- музыкальная культурология
- музыкальная фольклористика и этнография др.

На территории Владимирского региона одним из образовательных субъектов, осуществляющих подготовку специалистов – учителей музыки, является ГБПОУ ВО «Муромский педагогический колледж».

Учебным планом данного ОУ предусмотрено изучение следующих музыкально-теоретических дисциплин (профессиональный цикл, общепрофессиональные дисциплины):

- музыкальная грамота – 66 часов
- история музыки и музыкальная литература – 207 часов;
- элементарная теория музыки, гармония – 315 часов;
- анализ музыкальных произведений – 54 часа;
- сольфеджио – 310 часов.

Рассмотрим приведенные выше научные дисциплины.

Дисциплины: музыкальная грамота, элементарная теория музыки, гармония, анализ музыкальных произведений, сольфеджио составляют емкий обширный пласт музыкознания – теории музыки.

Комплекс музыкально-теоретических учений направлен на познание самого устройства музыки: музыкальная грамота направлена на освоение знаний о интонационно-образной природе музыки, особенностях музыкального языка, гармония изучает высотные связи звуков, сольфеджио, а так же элементарная теория музыки это целенаправленное развитие слуха, чувства ритма, музыкальной памяти, изучение отдельных средств музыкальной выразительности и элементов нотной грамоты, сочинения простейших мелодий и освоение элементарных навыков подбора аккомпанемента, анализ музыкальных произведений призван последовательно и систематично обучить разобрать музыкальное произведение, раскрыть его сущность, его внутренние свойства и связи.

Следующая сфера музыкознания, которая подлежит рассмотрению, – это *история музыки в Вузе и музыкальная литература в колледже*. Историческое музыковедение имеет целью воссоздание целостной картины развития музыкальной культуры в тесной взаимосвязи различных её сторон и в зависимости от изменения условий жизни общества. В исследовании явлений музыкального творчества история музыки опирается на данные музыкально-теоретического анализа. Вместе с тем выводы теоретического музыковедения не могут быть достаточно полными и научно обоснованными без учёта исторической обусловленности изучаемых явлений. Наряду с всеобщей историей музыки, охватывающей историю музыкальной культуры всех времён и народов и выясняющей общие закономерности музыкально-исторического процесса на различных ступенях развития человеческого общества, историческое музыковедения включает в себя историю музыки отдельных народов и стран, историю жанров и форм музыки (например, оперы, симфонии, сонаты), видов исполнительского искусства (пианизма, скрипичного искусства и т. п.), отдельных областей музыковедения (например, история учения о гармонии).

Изучение народной музыки (музыкального фольклора) входит как необходимая и органическая составная часть во всеобщую историю музыки, так же как и в историю музыки каждой отдельной страны. Вместе с тем изучением народного музыкального творчества и его специфических особенностей занимается также особая наука – музыкальная этнография.

В Вузовском компоненте музыкально-теоретические знания дополняются более крупными, связанными с широким художественным мировоззрением, дисциплинами такими как:

– **музыкальная философия и эстетика**, как философское учение, это раздел музыкознания, изучающая взаимоотношения, принципиальные вопросы воздействия музыки на человека, феномен музыкального мышления, эстетическое сознание, восприятие, эстетические категории в контексте музыкального искусства.

– **музыкальная культурология** – раздел музыкознания, изучающий различные слои и уровни музыкальной культуры в единстве форм музыкальной деятельности и реальной звуковой музыкальной среды.

– **музыкальная социология** – раздел музыкознания, изучающий роль музыки в жизни общества, ее отношение к различным аспектам человеческой деятельности.

– **музыкальная психология** – научная дисциплина, которая занимается изучением различных психологических аспектов музыкального языка и строения музыкальных произведений, а так же исследует закономерности психологического восприятия музыки и ее воздействия на различные структурные компоненты человеческой психики.

– **музыкальная критика**, т. е. анализу и оценке явлений современной музыкальной практики.

Таким образом, мы видим, насколько широк, многопланен спектр научных дисциплин, составляющий систему музыкально-теоретических знаний в современном образовательном пространстве колледжа и вуза.

В прошлом столетии комплекс знаний представлял собой картину, собранную из отдельных частей, подобно пазлам, где каждый пазл – предмет усваивался обособленно. Современная педагогика значительно расширила образовательные границы, утверждая, что для повышения эффективности, продуктивности изучения учебных дисциплин необходимо установление взаимосвязей с другими курсами прямо или косвенно родственными. Ключ к целостному восприятию учебного материала это не просто соединение отдельных его составляющих, важно видение того, как одно звено переходит в другое, дополняя и обогащая его.

Несмотря на объем и значимость получаемых студентами знаний, они не будут представлять ценность в случае отрыва от практической деятельности. Именно практика является самым главным критерием и показателем качества усвоения знаний.

В Муромском педагогическом колледже предусмотрены следующие виды практики:

- психолого-педагогическая практика (наблюдательская)
- практика пробных уроков музыки;
- преддипломная практика;
- практика работы с хором;

Полный объем, комплекс музыкально-теоретических знаний и умений студенты демонстрируют в ходе практической деятельности, а именно:

- проведение уроков музыки, внеклассных мероприятий ;
- исполнение на уроках и внеклассных мероприятиях произведений школьного педагогического репертуара хорового, инструментального и вокального жанров;
- управление с использованием дирижерских жестов детским хоровым коллективом (участие в хоровой ассамблее).

Отвечая на поставленный ранее вопрос «какой же должна быть музыкально-теоретическая подготовка и как сделать теоретические дисциплины работающими на будущую практическую деятельность педагога-музыканта?»

Мы предлагаем примерную модель организации учебного процесса:



Степанова О. А.

Научный руководитель - к.п.н., Phd, доцент Маруфенко Е. В.
Владимирский государственный университет

Триединство концертмейстерского мастерства как залог успеха солиста-вокалиста

Ключевые слова: пианист, концертмейстер, вокалист, ансамбль

Выпускники консерваторий и практикующие пианисты зачастую рассматривают свою концертмейстерскую деятельность как что-то второстепенное, не требующее особых даров и талантов в отличие от карьеры пианиста-солиста. Однако практика показывает, что искусство концертмейстерства – это искусство, доступное не каждому. В данной статье мы рассмотрим поднятую проблему в ракурсе работы концертмейстера-пианиста в классе сольного пения.

Существует несколько точек зрения на данную проблему. Рассмотрим две наиболее контрастные: точку зрения В. Бабюк [1] и Е. Шендеровича [2].

Первая точка зрения (В. Бабюк) рассматривает концертмейстерскую деятельность как «многофункциональное системное образование с ядром в виде творческо-исполнительской функции и периферийных элементов – педагогической и самопознающей функций» [1, 6]. Однако в этом определении, на наш взгляд, есть ряд изъянов. Во-первых, само наличие в определении педагогической функции не может делать её второстепенной или периферийной: она или есть и поэтому ведущая или её просто нет. Во-вторых, процесс самопознания и самоопределения в исполнительском искусстве (в данном случае в вокальном) – это задача обучающегося, а не концертмейстера, который, к слову, принадлежит к преподавательскому коллективу. И, наконец, в третьих, в данном определении не отражена одна из ведущих составляющих профессии концертмейстера – ансамблевая.

Вторая точка зрения (Е. Шендерович) поднимает вопрос о соразмерности музыкального потенциала пианиста-солиста и пианиста-концертмейстера. Решение художественных задач обуславливает вывод Е. Шендеровича о том, что «концертмейстер должен обладать не меньшим "музыкальным потенциалом", чем любой другой деятель исполнительского искусства» [2, с. 86]. Исследуя функции и роли концертмейстера в рабо-

те с вокалистами, Е. Шендерович проводит параллель с работой дирижера. В частности он пишет, что мнение Л. Гинзбурга о многих ипостасях в профессиональной деятельности дирижера в полной мере можно отнести и к концертмейстерскому искусству [2, 88]: умение слышать разные партии одновременно, умение создавать ансамбль звучания, брать на себя ответственность за конечный результат и т.д.

Но наиболее близок нам своим взглядом на концертмейстерское искусство В. Чачава, яркий концертмейстер, который неоднократно гастролировал с выдающейся певицей Е. Образцовой. В. Чачава рассматривает концертмейстерское искусство как единую триаду мастерства исполнителя, мастерства ансамблиста и мастерства аккомпаниатора. Но чтобы сохранить это триединство от концертмейстера требуется даже не трехмерное, а «многоплоскостное внимание» [3, 25]. Концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, музыкальным слухом, воображением, умением схватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью воплощать стиль и замысел композитора в концертном исполнении. Искусство концертмейстера предполагает владение как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений: «видеть» партитуру, выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать метрическую сетку.

Не каждый пианист может быть успешным концертмейстером. Концертмейстер должен обладать рядом специфических психологических качеств, которые позволяют ему реализовать свои профессиональные задачи. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особое. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом между партиями солиста (первый план) и аккомпанемента (второй план). Профессиональный слух концертмейстера объединяет в себе и пианистическое и вокальное начала, что и является основой искусства концертмейстера в классе вокала. На выступлении концертмейстер следит за звуковедением вокалиста, готовый в любую минуту прийти на помощь и, при необходимости, выйти на первый план, при этом понимая, что это минутная слабость, и чутко следя за изменениями солиста, готовый уступить ему «пальму первенства». Такое внимание требует огромной затраты физических и душевных сил.

Необходимо отметить еще одну важную особенность воспитания вокалиста – это взаимосвязь общекультурного, музыкального и вокального

развития певца с психологическими особенностями его личности. Опираясь на слова Иосифа Гофмана, мы считаем, что «никакое правило или совет, данные одному, не могут подойти никому другому, если эти правила и совет не проходят сквозь сито его собственного ума и не подвергнуты при этом таким изменениям, которые сделают его пригодным для такого случая» [4, 25].

Говоря о педагогической функции концертмейстера необходимо отметить, что именно он оказывает помощь вокалисту в изучении им своей партии: в достижении чистоты интонации и точности ритмического рисунка, в правильном формировании фразы и стиля композитора.

Процесс разучивания произведения подразделяется на несколько этапов, которые вокалист и концертмейстер проходят совместно:

- формирование определенных навыков путем неоднократного повторения отдельных частей произведения,
- акцентация внимания обучающегося на наиболее сложных эпизодах,
- корректировка темповых нюансов с целью выбора наиболее соответствующего художественному образу произведения и уровню подготовки ученика,
- реализация динамического плана произведения с учетом индивидуальных особенностей солиста,
- анализ стилистических особенностей и характера взаимодействия партий солиста и концертмейстера,
- выбор трактовки художественного образа как возможность реализации творчества исполнителя.

Более сложные задачи встают перед концертмейстером тогда, когда ему приходится помогать вокалистам в разучивании вокального ансамбля. Необходимость знания партий каждого исполнителя, ясное слуховое представление общего звучания всех голосов требуют от пианиста тщательной подготовки и формирования собственных внутренних слуховых представлений. Длительный период работы в вокальном классе вырабатывает у концертмейстера вокальный слух, который мы рассматриваем как умение воспринимать и анализировать качество основные составляющие вокального искусства исполнителя и, при необходимости, напомнить ученику вокальные установки педагога.

Основной художественной целью искусства концертмейстера является достижение гармоничного ансамбля. Истинный ансамбль несет в себе

синергетическую функцию, которая активируется единством художественных намерений обеих сторон – солиста и концертмейстера – и одновременно пониманием каждого из них своих функций в воплощении художественного образа произведения.

Литература:

1. Бабюк В.Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков: Автореф. дис. канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2003. – 24 с.

2. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка.-1969.-№ 4–С.84-88.

3. Чачава В.Н. Некоторые вопросы обучения концертмейстеров // Фортепиано. – 2003 –№ 2. - С.24-27.

4. Баринаева М.Н.. Очерки по методике фортепиано. Л.: Тритон, 1926. – 203 с.

Сухарева В. В.

Владимирский государственный университет

Роль музыкально-слушательской деятельности в развитии музыкальной культуры школьника

Ключевые слова: музыкально-слушательская деятельность, культура, музыкальная культура восприятие.

«... Культура воспитательного процесса в школе во многом определяется тем, насколько насыщена школьная жизнь духом музыки. Как гимнастика выпрямляет тело, так музыка выпрямляет душу человека».

В.А. Сухомлинский

Музыкальная культура...

Что мы понимаем под этими словами?

Музыкальная культура – очень широкое в своей сути, довольно разнонаправленное понятие, для понимания которого следует обратиться к понятию культуры как таковой.

Термин «культура» имеет древнее происхождение, а в Россию пришел в 19 веке и использовался в двух основных значениях:

- «1. Обработка, уход, возделывание (почвы);
2. Образование, просвещение, совершенствование духовной жизни народа» [5, 24].

Первоначальное значение слова «культура» сводилось к обрабатыванию и возделыванию земли, но позднее приобрело духовно-ценностный аспект.

С точки зрения философии совокупность материальных и духовных ценностей, а также способов их создания, умение использовать их для прогресса человечества, передавать от поколения к поколению и составляет культуру. Культура – это творческий принцип жизни личности и общества в целом; это не просто умение, доведенное до уровня искусства, но и нравственно направленная цель.

Культура как исторически развивающийся опыт, регулирующий деятельность, поведение и общение людей, важное место отводит искусству. Музыкальное искусство является формой духовного освоения действительности, отражает многообразие жизненных явлений.

Спектр представлений о музыкальной культуре достаточно широк.

Во-первых, это, несомненно, те национальные музыкальные традиции, уходящие своими корнями в глубь веков, берущие свое начало в обрядах, обычаях, народной песенности.

Во-вторых, это, конечно же, мировое наследие в области музыкального искусства, музыкальные шедевры, которые известны в любом уголке земного шара.

В-третьих, это состояние бедности или богатства музыкальной культурной жизни, в котором находится общество, отдельный город, страна.

Музыкальная культура – определенный пласт художественной культуры, в которой в полной мере отражены духовные ценности музыкального образования и воспитания.

В начале XXI века проблема уровня музыкальной культуры молодежи вновь актуальна. Когда поток низкопробной музыки окружает человека со всех сторон, появляется опасность остаться глухим к настоящему искусству, к подлинным музыкальным ценностям

Музыкально-эстетическое воспитание, формирование музыкальной культуры у ребенка являются важнейшими предпосылками становления будущей гармонически развитой личности в ее широком социальном по-

нимании. Воспитание человека средствами музыки – один из наиболее эффективных методов формирования его общей культуры.

В настоящее время разработке вопросов музыкального воспитания и образования уделяется достаточно большое внимание. Изучаются, анализируются и обобщаются накопленный богатейший опыт прошлого и современные достижения в области музыкальной педагогики и методики; публикуется большое количество работ, раскрывающих общие принципы, конкретные формы и методы музыкального воспитания детей в процессе их обучения игре на различных музыкальных инструментах; большое количество изданий посвящены проблемам музыкального воспитания школьников в общеобразовательной школе.

Важно привить ребенку любовь к музыке, как к классической, так и к народной, научить его разбираться в эстрадной музыке, отличая настоящее искусство от подделки.

В процессе общения с музыкой активизируются чувственные и мыслительные процессы, внутренний мир человека, обогащается его духовный потенциал. Приобщение к музыкальному искусству на уроках музыки способствует воспитанию нравственно-эстетических чувств, формированию определённых взглядов, убеждений потребностей школьников.

Воспитательные возможности музыки могут быть реализованы, если педагог стремится развивать музыкальные творческие способности учащихся, учит их понимать и ценить произведения искусства.

Воспитание музыкальной культуры школьников невозможно без развития у них музыкальных способностей, которые формируются в процессе музыкальной деятельности. Чем разнообразнее и активнее музыкальная деятельность, тем эффективнее протекает процесс музыкального развития, а, следовательно, успешнее достигается цель музыкального образования и воспитания личности учащегося. На уроках музыки в процесс обучения включаются различные формы музыкальной деятельности: слушание музыки, вокально-хоровая и игра на музыкальных инструментах, импровизация и сочинение музыки. Осуществление связи музыки с жизнью, развитие интереса к музыкальному искусству, усиление его воспитательной функции, требует от учителя музыки глубокого знания своего предмета и постоянного внимания к личности ребенка.

Таким образом, мы видим, что «значение развития музыкальных способностей состоит в том, что они дают школьникам возможность успешно проявлять себя в различных видах музыкальной деятельности и

обеспечивают осознание особенностей языка музыки, строения музыкальной речи. Это в свою очередь является основой для формирования музыкального вкуса, интересов, потребностей» [4, 54].

В каждом человеке заложено от природы колоссальное количество чувств и эмоций, важно пробудить в душе лучшие стороны его личностного «Я» и вызвать отклик эмоционально-чувственной сферы с помощью общения с подлинным музыкальным искусством. Только тогда, когда человек проводит параллель между своими внутренними переживаниями и переживаниями, заложенными композиторами в музыке, он будет испытывать духовную потребность в общении с ней. Только в этом случае можно говорить о росте его слушательской культуры. Удел педагогов-музыкантов – стать посредником между человеком и явлениями музыкального искусства, быть чутким проводником к пониманию «музыкальной речи» и способствовать проявлению интереса ученика к подлинным шедеврам музыкального искусства.

Огромный вклад в решение проблемы слушания музыки и формирования музыкальной потребности внесли труды Б.М. Теплова, Г.С. Тарасова, Г.М. Цыпина, В.И. Петрушина и др. Механизмы слухового восприятия исследуются в работах Б.В. Асафьева, А. Костюка, Е. Назайкинского, В. Медушевского, В. Белобородовой и др. ученых. Интересным опытом практического решения данной проблемы в музыкальном воспитании детей является деятельность В.Н. Шацкой, Б.Л. Яворского, Н.Я. Брюсовой, Н.Л. Гродзенской, В.А. Сухомлинского, Д.Б. Кабалевского и др.

Сущность музыкальной культуры Д.Б. Кабалевский видит в способности воспринимать и осознавать музыку как живое образное искусство, рожденное жизнью и неразрывно связанное с ней, что, несомненно, созвучно призыву Б.В. Асафьева об изучении музыки в школе не как учебного предмета, а как некоего явления в мире.

Б.В. Асафьев выделял три вида музыкальной деятельности, из которых складывается институт музыкальной культуры общества – это деятельность композитора, исполнителя и слушателя. Музыкальная деятельность выступает как условие, процесс форма проявления музыкальной культуры школьника.

В концепции Д.Б. Кабалевского принципиально важным является развитие музыкальной культуры посредством последовательного развития восприятия школьников.

Восприятие музыки – это внутренняя сущность любой формы проявления музыкальной деятельности. Г.М. Коган указывал на то, что в основе всякой культуры лежит культура восприятия, там, где она развита или потеряна, не может быть никакой культуры.

Музыкальная деятельность учащихся в процессе музыкальных занятий представлена следующими основными видами:

- слушательская деятельность,
- исполнительская (игра на музыкальных инструментах и вокально-хоровая),
- композиционное творчество (сочинение и импровизация).

Музыкально-слушательская деятельность имеет немаловажное значение в формировании музыкальной культуры школьников. Главная задача данной деятельности – формирование музыкальной культуры школьников «в процессе общения с высокохудожественными образцами народной, классической и современной отечественной и зарубежной музыки» [1, 22].

В настоящее время содержание и организация музыкально-слушательской деятельности подробно и глубоко разработаны учеными-музыкантами, педагогами Э.Б. Абдуллиным и Е.В. Николаевой. В своих работах авторы выделяют такие направления слушательской деятельности:

- какая музыка (классическая, народная, современная) будет изучаться на уроке,
- какой уровень общей и музыкальной (особенно, слушательской) культуры данного класса,
- какое направление предполагается для развития музыкально-творческих способностей учащихся,
- каков круг музыкальных интересов и потребностей школьников,
- каковы условия созданы для проведения урока музыки или музыкального занятия во внеурочное время.

Слушание музыки как вид учебной деятельности на уроке направлено на освоение глубины музыкальной культуры как части общей духовной культуры личности.

Во всем разнообразии методических подходов и приемов к отбору содержания и организации музыкально-слушательской деятельности, предлагаемых педагогами-музыкантами, прослеживается общая составляющая. Она заключается в определенной последовательности выстраивания такой работы, которой придерживаются все учителя музыки:

- подготовка школьников к слушанию музыки,
- организация самого процесса слушания музыки, которое включает в себя показ нового музыкального произведения, последующий анализ и повторное слушание.

Вступительное слово учителя музыки служит целью – разбудить интерес школьников к предстоящему слушанию музыкального произведения. Учитель, используя методы комплексного освоения искусств (иллюстрации репродукций художников, литературных произведений, высказываний современников об авторе музыкального произведения и самом произведении и др.), раскрывает фантазию ребенка, активизирует интерес к предстоящему слушанию. Таким образом, вступительное слово всегда допускает проблемно-поисковую ситуацию.

Процесс слушания, познания, постижения музыки должен проводиться в полной тишине, иначе не откроется духовно-нравственный смысл музыкального произведения. Для активизации эмоциональной сферы личности школьника целесообразно «живое исполнение» музыкального произведения. «Используя методику комплексного освоения искусств, необходимо сравнивать музыкальный образ в различных видах искусств» [2, 32]. Также уместно использовать метод тождества и контраста, метод сравнения.

После прослушивания происходит анализ музыкального произведения. Учителю важно направить эмоциональное обсуждение в нужном направлении при рассмотрении образной сферы произведения, чтобы школьники осмыслили художественный образ, как с интонационной, так и с культурологической стороны. Главная цель – накопление слухового опыта. При сравнении учащиеся раскрывают интонационное значение художественного образа, жанра произведения, его существование в общем контексте своего времени, эпохи.

Повторное слушание музыкального произведения является важным этапом в содержании и организации музыкально-слушательской деятельности. В процессе слушания формируется адекватное восприятие художественного образа у школьников. По словам Н.Л. Гродзенской, только при повторениях, когда пьеса или песня становится детям знакомой, они начинают ее любить. «При этом важно, чтобы учащиеся не только узнавали то или иное произведение, но и знали его» [3, 84].

Музыкальное восприятие является атрибутом музыкальной культуры школьника. «Восприятие музыки – это процесс целостного, эмоционально

осознанного, личностно окрашенного постижения духовного содержания музыкального произведения» [2, 28].

Музыка – искусство, которое основывается на слуховом опыте, использует музыкальный звук для воплощения идейно-эстетического смысла произведения.

Музыкально-слушательская деятельность помогает формировать навыки активного восприятия музыки, эмоциональную отзывчивость, художественно-эстетический вкус, обогащает музыкальный опыт школьников, что является важной составляющей музыкальной культуры школьника в целом.

Уровень развитости музыкальной культуры характеризуется через осознание ребенком личностного смысла музыки, жизненного явления, углубление эмоционально-ценностной значимости и способности выразить этот смысл средствами музыки.

Процесс формирования музыкальной культуры школьников базируется на воссоздании и воплощении в музыкальных образах личностно-значимого для ребенка смысла жизненных явлений. Сохранение и развитие целостной природы восприятия школьника – важнейшая задача учителя музыки в процессе формирования музыкальной культуры и одна из предпосылок формирования творческой личности.

Литература:

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Методика музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Под общ. ред. М.И. Ройтерштейна. – М.: Музыка, 2006. – 336 с.
2. Бахтин В.В., Гордеева Л.В. Формирование музыкальной культуры школьников культурологический аспект: Учебно-методическое пособие. – Пензенский государственный университет, 2014. – 162 с.
3. Гродзенская Н.Л. О слушании музыки в школе I ступени // Хрестоматия по методике музыкального воспитания / Сост. О.А. Апраксина. – М., 1987.
4. Дмитриева Л.Г., Черноиваненко Н.М. Методика музыкального воспитания в школе: Пособие для учителя. – М.: «Академия», 1998, – 240 с.
5. Малюков А.Н. Теоретические основы формирования художественной культуры у подростков: учебное пособие / А.Н. Малюков. – М.: Прометей, 1993.

Тихомирова Л. Е.
МБУДО ДМШ им. И. И. Лукашова п. Боголюбово,
Владимирская обл.

Специфика преподавания эстрадно-джазового сольфеджио

Ключевые слова: сольфеджио, эстрадно-джазовое сольфеджио, джазовая импровизация, методика преподавания сольфеджио

Российско-китайские отношения – это актуальное направление современной России и Китая как в области политики и экономики, так и в сферах культуры, искусства и педагогики.

В современных условиях для обеих стран есть ряд проблем, общих для данных стран, культура и образование имеют схожие тенденции развития.

Одна из проблем педагогики - это система профессиональной подготовки музыкальных кадров. Она должна быть ориентирована на воспитание музыканта нового типа – общественного деятеля, наделенного творческой инициативой, способного видеть перспективу, тесно связывать решение профессиональных проблем с тенденциями общественного развития.

Механизм формирования музыкального сознания напрямую связан с характером деятельности музыканта в процессе овладения профессиональным мастерством, со структурой и содержанием учебного процесса. Совершенствование профессиональной подготовки музыканта неизбежно требует пристального внимания, критического рассмотрения системы обучения, внесения в неё определенных корректив, приближения к требованиям жизни.

В музыкальном учебном заведении особая роль, несомненно, принадлежит музыкально-теоретическому циклу, в рамках которого осуществляется научное и практическое овладение закономерностями музыкального языка, развитие музыкального мышления. Исключительная важность музыкально-теоретических дисциплин в системе современного музыкального воспитания и профессионального образования определяет необходимость применения обоснованного, строго научного подхода в их преподавании. В настоящее время практика преподавания сольфеджио представляет собой неоднородную картину. В рамках профессионального образования действует и развивается немало различных традиций и направлений, формируются новые подходы, обсуждаются новые идеи, что

служит источником постоянного творческого поиска в методике и практике ведения курса сольфеджио.

За время пребывания в учебном заведении молодой музыкант должен в систематической форме осмыслить и интонационно освоить ряд основных закономерностей организации музыкальных произведений, складывающихся на протяжении многих столетий в условиях разнообразных стилей и направлений. Содержание предмета по своей сути превращается в более или менее универсальную модель практики. Все это объясняет ключевую роль теоретического цикла в формировании профессионального мышления и сознания музыканта, исключительную информативную насыщенность данного цикла, особую важность чёткого обоснования методики его преподавания.

Мой опыт преподавания в музыкальной школе солидный – 30 лет. Предметы преподавания разнообразны: кроме сольфеджио, музыкальной литературы и фортепиано, обычных для теоретиков, я преподаю также музицирование в младших классах, импровизацию и композицию в старших. У студентов секции «Музыкальное искусство эстрады» Института искусств и художественного образования ВЛГУ я веду занятия по эстрадно-джазовому сольфеджио, джазовой импровизации, гармонии и аранжировке.

Наибольший интерес вызывают у студентов именно уроки эстрадно-джазового сольфеджио. Своим опытом и методикой преподавания я хочу с вами поделиться.

Выпускника эстрадно-джазового факультета на практике ожидает творческая работа, связанная с созданием и руководством различных детских творческих коллективов, фольклорных и эстрадных ансамблей, музыкальных театров и студий. Поэтому для них очень важны навыки чистого интонирования, транспозиции, стилизации, импровизации, а подчас и композиции и аранжировки. На предмет «Эстрадно-джазовое сольфеджио» ложится особая смысловая нагрузка. Не секрет, что на классическом отделении предмет сольфеджио играл и продолжает играть второстепенную роль. Но на эстрадно-джазовом отделении этот предмет призван стать «мозговым центром» всего учебного процесса. А для этого он должен включать в себя как элементы теории музыки, так и собственно сольфеджио (пение по нотам) в одноголосном, двухголосном и многоголосном варианте, определение на слух аккордов и интервалов, множество ритмических упражнений, диктанты, пение с аккомпанементом, а также импровизация.

Но главное отличие эстрадно-джазового сольфеджио от классического заключается в трёх самых важных моментах:

- особом музыкальном материале (эстрада и джаз),
- опоре на музицирование,
- уроке как системе музыкального общения.

Замечательным учебником, содержащим множество первоклассного музыкального материала, является «Джазовое сольфеджио» О. Хромушина. Иначе он называется «Сольфеджирование в манере джаза, или дети поют скэт», но это не мешает пению по нотам его номеров. В учебнике есть пять самостоятельных разделов, содержащих ритмические упражнения, ритмико-мелодические упражнения, одноголосие, двухголосие, трёхголосие и четырёхголосие. Многие интересные переложения и аранжировки сделаны автором.

На уроках постоянно используются джазовые стандарты, эстрадные песни. Не следует забывать о межпредметных связях и синхронизации разных дисциплин. Так произведения, звучащие на предмете «вокальный ансамбль» смело можно разучивать заранее на сольфеджио как многоголосные номера. А произведения, изучаемые по истории джазовых стилей, петь на уроке как одноголосие, либо подбирать эти темы по слуху с аккомпанементом. Выученный аккомпанемент можно использовать как готовый материал для импровизации (где уж точно уместна техника «скэт»), и т. д. Без музицирования на уроках джазового сольфеджио не обойтись, и поневоле приходится давать азы гармонии, Но когда уже играют и поют практически все, урок превращается в импровизированный концерт. На уроках студенты сами создают дуэты, терцеты и иные музыкальные ансамбли, все задания делаются с большим желанием и позитивным настроем.

Музыкальный язык в своей сущности универсален, и студенты, включаясь в музыкальное обучение, увлекаются его интригой, у них появляется чувство любопытства и интереса. Не об этом ли мечтает каждый преподаватель музыки?

Этот метод замечательно работает и в старших классах музыкальной школы. Преподаватели теоретических дисциплин часто говорят о проблеме репертуара и падении интереса учащихся старших классов к теоретическим предметам. Данный метод решает проблему мотивации учащихся и выпускает их в самостоятельную музыкальную жизнь с любовью к музыке и хорошими музыкальными навыками.

Рассмотрим некоторые формы работы, применяемые на уроках джазового сольфеджио.

Творческие формы работы. Они выполняют роль своеобразного «перводвигателя», запускающего весь механизм музыкального развития ученика. Ведь созидание – самая интересная и захватывающая игра, которую изобрело человечество. Иногда именно здесь возникают трудности психологического порядка, мир музыкального творчества может испугать своей новизной, необычностью и кажущейся сложностью. Поэтому особенно важно правильно выстроить творческую работу на первых уроках.

Хороший эффект даёт импровизация в диалоговой форме. Этот приём заставляет ученика не только активно вслушиваться в реплики преподавателя, но и позволяет проявить творческую инициативу в интонационных ответах. В дальнейшем можно включать в работу основные формы творческих заданий. Главная их цель – пробудить интерес к глубокому и разностороннему изучению музыки, музыкальной теории, литературы, сформировать устойчивую потребность в развитии своих музыкальных способностей. Если же, выполняя эти задания, ученик проявит незаурядные творческие способности, то, занимаясь в классе композиции, он, несомненно, достигнет ещё больших успехов в творческом и музыкальном развитии.

Творческие задания могут выполнять различные функции: стимулирующую, развивающую, закрепляющую. Иногда, в одном задании, могут быть задействованы сразу две или три функции. Так, подбор аккордов аккомпанемента, с одной стороны, может служить стимулом к изучению теории и гармонии, а с другой – методом закрепления нового материала. Что касается развивающей функции, то она присутствует в той или иной степени в любом творческом задании. Стимулирующие задания ставятся таким образом, чтобы их выполнение было невозможно без знания определённой теоретической темы или определённого практического навыка. Несложное само по себе задание на сочинение нижнего голоса (голосов) к мелодии потребует теоретических знаний по теме «интервалы» и «аккорды», поставит вопрос о необходимости записи этих голосов. А при сочинении «экзотической» мелодии в «восточном» стиле первый этап (само сочинение) выполняется интуитивно, в случае удачного его выполнения анализируются ладовые особенности мелодии и формулируется теоретическое понятие гармонических ладов, их структуры и сферы применения. Если же первый этап выполнить не удаётся, то анализируются аналогичные примеры, формулируются соответствующие понятия, задача решается на основе определённой теоретической подготовки. В данном случае важен психологический аспект: нельзя рассматривать первую попытку как неудачу, важ-

но акцентировать внимание ученика на особое преимущество знания соответствующей теории.

Очень важно чтобы каждая тема, изучаемая на теоретическом уровне, имела своё отражение в творческой практике. Так, тема «пентатоника» замечательно закрепляется импровизацией на основе мажорной пентатоники на тему «Blue Moon» Р.Роджерса. Закрепляющие задания по своей форме и содержанию могут совпадать со стимулирующими или отличаться от них большей сложностью или конкретностью. Развивающие задания ориентированны на развитие определённых музыкальных способностей, прежде всего музыкального слуха. Как показывает практика, творческие формы работы способствуют развитию музыкальных способностей значительно эффективнее, нежели обычные слуховые и интонационные упражнения. Так, одно из наиболее полезных развивающих упражнений – написание мелодий и других фактурных элементов без помощи фортепиано – упражнение, позволяющие развивать навык написания диктантов лучше, чем, собственно, работа над диктантами. Плюс этого задания состоит ещё и в том, что его можно выполнять как в классе, так и дома. Ещё одно замечательное задание – сочинение мелодии поочерёдно по такту. Это задание лучше выполнять в классе, совместно с преподавателем. Ученик должен будет не только «прочитать» внутренним слухом уже записанную до него мелодию, но и правильно записать собственный придуманный такт. На первых этапах рекомендуется совместно пропевать сочинённый фрагмент на каждой стадии его написания. Это позволит проконтролировать активность слуха учащегося и не позволит ему писать «что попало». Высшей точкой творческих заданий являются задания на художественное сочинение музыкальных композиций.

Письменные формы работы я предлагаю ученикам в качестве домашнего задания. Это может быть построение музыкальных звукорядов, интервалов, аккордов в ладу и вне лада. Мотивацией выполнения этих заданий может являться то, что данные задания обязательно входят в состав зачётов или экзаменов. Но лучшей формой работы является задание, сформулированное на основе конкретного музыкального материала. В частности, вместо обычной «абстрактной» интервальной последовательности можно предложить ученику определить все интервалы в двухголосном произведении и построить их в виде цепочки в другой тональности. Опять же здесь могут выручить творческие задания: вместо традиционного построения доминантового септаккорда с обращениями и разрешениями можно предложить ученику сочинить мелодию с аккордовым аккомпане-

ментом на основе последовательности разрешений доминантового септаккорда и его обращений. Но это не значит, что от абстрактных заданий на построение следует отказаться вообще. Практика выполнения абстрактных заданий имеет глубокий смысл: важно лишь правильно распределить роли в процессе изучения теоретического материала, и его творческого переосмысления.

Музицирование и подбор по слуху мелодий и аккомпанемента к ним я считаю очень важной составляющей предмета сольфеджио. Почему? Слишком часто за свою преподавательскую практику я сталкивалась с выпускниками музыкальных школ, которые не подходят к инструменту по одной простой причине: выученные в музыкальной школе произведения они забыли, а подбирать на слух их никто не научил. Те же учащиеся, которые занимались подбором по слуху, импровизацией, композицией при выпуске из музыкальной школы активно занимаются музыкальным творчеством в ансамблях, оркестрах, музыкальных студиях, участвуют в музыкальных конкурсах. Любимыми формами игры на фортепиано остаются подбор мелодий и аккомпанемента к ним и импровизации на заданную гармонию. Разумеется, что никто не отменяет закрепление теоретического материала на инструменте, но если заниматься только этим, то интереса к данному виду деятельности мы не дождемся. Когда же из всех свободных классов ты слышишь ансамбли в 4 руки с импровизациями на заданную тобою гармонию, то понимаешь, что уроки сольфеджио проходят не зря.

Особенностью работы по подбору на слух в моём классе является овладение звукорядами всех тональностей. То есть выученную (подбранную) небольшую мелодию мы не транспонируем, искусственно перенося её на определённый интервал, а сначала «погружаемся» в музыкальный звукоряд определённой тональности, а потом исполняем в ней всё, что хотим. В результате тональности «укладываются» в голове так хорошо, что возможно выполнение весьма необычных заданий. Например, исполняется «Неаполитанская песенка» П.И.Чайковского, причем один ученик играет бас и аккорды в характерном ритме, а второй- мелодию. Причем каждая фраза исполняется в новой тональности. О порядке сдвига тональностей ученики договариваются заранее, например: «Начинаем с Ми бемоль мажора и идём по тонам вверх». Пьеса исполняется без остановок, и нужно быстро соображать не только тоники новых тональностей, но и быстро находить субдоминанту новой тональности. Мелодическое положение аккордов обговаривается, голосоведение плавное – замечательная подготовка к будущей гармонии. В минорных тональностях удобно таким образом ра-

ботать с Полькой М.И. Глилки и Итальянской полькой С.В. Рахманинова. После этих упражнений эстрадные песни и джазовые темы легко играть в любых тональностях. Это очень важный навык для вокалиста, которому зачастую приходится подбирать удобный диапазон для пения. Следующим этапом следует подбор аккомпанемента к мелодиям по цифровкам. Здесь без знаний буквенных обозначений звуков и тональностей не обойтись. Необходимо обратить внимание учащихся на особенности записи цифровок по сравнению с гармоническими последовательностями и буквенными обозначениями тональностей. Но после выработки навыков игры и пения мелодий с аккомпанементом по цифровкам перед учащимися открываются широкие возможности освоения целого пласта джазовых и эстрадных мелодий самостоятельно. Это прекрасное задание на лето. Не стоит ограничивать выбор тем своим вкусом – здесь важно дать волю и побудить самих учащихся к выбору (а, значит, пропеванию и прослушиванию огромного количества тем). Первый урок по сольфеджио в сентябре будет и для учащихся, и для педагога праздником.

Диктанты могут быть ритмические, тембровые, двухголосные, «с ошибками», с возможностью досочинения и сочинения на ритм, но! Все написанные диктанты сразу же должны исполняться на инструменте, в идеале - сразу с аккомпанементом.

Интервалы мы с детьми в 1 классе ДМШ не только играем – мы в них играем. В «музыкальный зоопарк»: каждому интервалу в соответствии с характером его звучания присвоено имя животного и песенка, построенная на основе данного интервала. Например, прима – птичка, малая секунда – ёж, большая секунда – заяц, и т. д. Дети делают карточки, на которых с одной стороны нарисованы (наклеены) картинки животных, а с другой – обозначения интервалов. Карточки ставятся на пюпитр, играет интервал, если кто-то отгадал – берёт карточку временно себе. Если не отгадали – играет песенка интервала – тогда отгадывают сразу. Победителем становится набравший большее количество карточек. Через пару уроков возникает лишь один вопрос – кто из детей будет играть интервалы сегодня (хотя все). А дома приходится в эту игру играть всем членам семьи. В дальнейшем задание усложняется: «звери» «прячутся» за свои обозначения. Остаётся только приучить детей правильно и целиком произносить названия всех интервалов. Но проблема пения, игры на инструменте и определения на слух уже решена. Подобным образом решается и проблема с аккордами: трезвучия с обращениями – с песенками, септаккорды – образами (доминантовый – дама с бриллиантами, II7– «космонавт», VII7– «облач-

ко», УмVII7– «гроза»). Можно играть и без карточек. На доске выписываются все аккорды, а ученики по очереди определяют их на слух и ставят над ними порядковый номер данного аккорда. Почему не пишут сами? Писать самим можно и нужно в тетради на контрольных уроках. А в классе важен сам процесс игры. У студентов гармонические краски усложняются, но принцип остаётся прежним.

Аккорды в ладу лучше запоминаются и определяются на слух блоками: вспомогательные, проходящие, каденционные обороты, отклонения, модуляции. Но этому предшествует целенаправленная работа в младших классах по «колористическому» определению на слух аккордов T, S, D, DD, аккордов побочных ступеней. Этому очень помогает подбор песенок по слуху с аккомпанементом, особенно в переменном (параллельном, затем одноимённом) ладу. Немного о построении аккордов в тональности. Если дать таблицу расположения аккордов по ступеням в тональности и попросить выучить – результат непредсказуем. Если же показать, как её вывести самим, начиная с T53и его обращений – таблица запоминается раз и навсегда при условии её построения на доске самими учащимися на нескольких последующих уроках. Цифры 53, 63, 64помогают нам строить аккорды от выученных ступеней в ладу. Определение гармонической цепочки на слух будет представлять собой следующую последовательность действий: слушаем и записываем как диктант линию баса, подписываем функции под каждым басом, в соответствии с данной ступенью лада подписываем обозначение аккорда. Осталось только уточнить на слух консонантность или диссонантность аккорда (D 63 или D 65) и записать нотами гармоническую последовательность. При знакомстве с джазовыми гармониями важно познакомить студентов с названиями вида септаккорда в зависимости от его септимы и трезвучия, лежащего в основе, нонаккордами и таблицей буквенных обозначений тональностей и аккордов.

Чтение с листа является обязательной составляющей каждого урока. Если не попоют на сольфеджио – выпадает сразу 2 недели, и навыки утрачиваются. При чтении с листа важно соблюдать следующие правила: - петь нужно с дирижированием, - максимально выразительно, - в правильном темпе (в случае отставания – уметь подхватывать), при пении соло вначале пропеть внутренним слухом, уделив особое внимание ритмическим сложностям и скачкам, правильно выбрать темп.

Для беглого сольфеджирования лучше брать номера на 2-3 класса ниже сложностью. Транспонированием лучше заниматься с уже выученными номерами или с диктантами из популярной музыки. Диктанты также

очень удобны на уроке в качестве материала для заучивания наизусть. Написал учащийся диктант первым – молодец. Выучи его наизусть и транспонируй в такую – то тональность. Полезно задавать наизусть домашние номера, дублирующие примеры из музыкальной литературы (убиваем двух зайцев сразу). Все выученные наизусть классические и эстрадно-джазовые мелодии, плюс мелодии диктантов играют и поются на следующий урок с аккомпанементом, можно -по желанию. Но на контрольных уроках есть список тем, обязательных для пения с аккомпанементом. Одну из них по выбору педагога нужно исполнить на оценку. Главное, помнить о том, что вокально- интонационные упражнения не являются самоцелью, а лишь одним из основных методов общего музыкального развития.

Ритмические упражнения в эстрадно-джазовом сольфеджио являются обязательными и основополагающими в изучении и освоении стилевых особенностей джаза. Ведь чтобы научиться правильно исполнять свинг в пении и на инструменте, необходимо прочувствовать его в ритмических упражнениях. Акцентируя синкопы, выделяя слабые доли, нужно следить за четким соблюдением длительностей каждой доли. Лишь ознакомившись и усвоив определённые ритмические стандарты, присутствующие в музыке джаза, можно переходить к пению музыкальных джазовых номеров. Ритмические упражнения варьируются от одноголосных, двухголосных (можно и с ногой) до сложных и развёрнутых ритмических партитур.

Обобщая вышесказанное, можно сказать, что горячая эмоциональная отзывчивость на музыку, исполняемую на уроках сольфеджио, лишь помогает интеллектуальному осмыслению теоретических тем. Уроки должны быть интересными.

Литература:

1. Карагичева И. Эстрадно-джазовое сольфеджио: учебное пособие.- М.:«Музыка»,2010. - 84с.
2. Хромущин О.Джазовое сольфеджио: учебное пособие.- С.-П.: «Композитор»,2003. - 55с.
3. Хромущин О. Учебник джазовой импровизации: учебное пособие.- С.-П.: «Композитор», 2003. - 48с.

НАШИ АВТОРЫ

Акбари Юлия Борисовна, доцент кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Ануфриева Евгения Вячеславовна, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Изобразительное искусство» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Базарнова Наталья Сергеевна, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Изобразительное искусство» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Беляева Нина Николаевна, ст. преподаватель кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Васильев Игорь Владимирович, кандидат политических наук, доцент кафедры общей педагогики Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург

Гендова Марья Юрьевна, асс. каф. балетмейстерского образования Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург

Гурьянов Евгений Станиславович, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Искусство и педагогика» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Дай Юй, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки, доцент педагогического университета г. Цюй Фу, Китай

Данилова Анна Викторовна, кандидат философских наук, доцент кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Дмитрик Татьяна Дмитриевна, доцент кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Ефимова Яна Вячеславовна, бакалавр направления «Педагогическое образование» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Закрайнова Алена Александровна, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Изобразительное искусство» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Зонов Александр Евгеньевич, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Региональный культурно-познавательный туризм» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Иглина Наталья Андреевна, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Изобразительное искусство» Института искусств и художественного образования ВлГУ, преподаватель МБУДО «ДШИ №6», г. Владимир

Касьянова Ольга Николаевна, концертмейстер ГБПОУ ВО «Муромский педагогический колледж», г. Муром

Киринчук Ирина Григорьевна, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Изобразительное искусство» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Коленова Валерия Валерьевна, кандидат философских наук, ст. преподаватель кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, актриса Владимирского областного театра, г. Владимир

Компанеев Виктор Юрьевич, доцент кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Краснопольская Анна Петровна, доцент кафедры теории культуры, этики и эстетики МГИК, г. Москва

Кренделева Юлия Игоревна, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Искусство и педагогика» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Криворукова Елена Александровна, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Искусство и педагогика» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Крылова Татьяна Павловна, концертмейстер ГБПОУ ВО «Муромский педагогический колледж», г. Муром

Куренкова Римма Аркадьевна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Левахин Вадим Александрович, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Изобразительное искусство» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Лобанова Юлия Александровна, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Региональный культурно-познавательный туризм» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Лю Ци, аспирант Факультета изобразительного искусства Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург

Мавшов Пётр Владимирович, ст. преподаватель кафедры дизайна, изобразительного искусства и реставрации Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Малыгина Ирина Валентиновна, учитель истории и МХК, МБОУ «Бавленская средняя школа», п. Бавлены, Владимирская обл.

Манасова Екатерина Михайловна, магистрант направления "Культурология" Гуманитарного института ВлГУ, г. Владимир

Маныч Лариса Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Маруфенко Елена Викторовна, кандидат педагогических наук, PhD, доцент кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Михайлова Ирина Леонидовна, ст. преподаватель кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Мокану Вячеслав Георгиевич, доцент кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Морозова Екатерина Юрьевна, преподаватель ГБПОУ ВО «Муромский педагогический колледж», г. Муром

Никитина Дарья Алексеевна, преподаватель МАУДО Дворец детского юношеского творчества, аспирант кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Пичужкина Юлия Анатольевна, преподаватель ГБПОУ ВО «Муромский педагогический колледж», г. Муром

Полисадова Ольга Николаевна, соискатель сектора театра Российского института истории искусств РАН, г. Санкт-Петербург педагог высшей квалификационной категории МБОУ Лицей-интернат №1 г. Владимир

Пронь Лариса Васильевна, кандидат педагогических наук, преподаватель ГБПОУ ВО «Муромский педагогический колледж», г. Муром

Садыхова Гюльнар Абульфазовна, профессор кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, заслуженный деятель искусств РФ, г. Владимир

Самотина Екатерина Владимировна, преподаватель музыкальных дисциплин ГБПОУ ВО «Муромский педагогический колледж», магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Искусство и педагогика» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Муром

Семенович Александр Владимирович, адвокат Владимирского регионального адвокатского бюро «Залевский и партнеры», аспирант кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Солдаткина Ольга Викторовна, бакалавр направления «Педагогическое образование» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Степанова Ольга Александровна, бакалавр направления «Педагогическое образование» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Сухарева Вероника Вадимовна, старший преподаватель кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Такташова Лариса Ефимовна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры дизайна, изобразительного искусства и реставрации Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Тихомирова Людмила Евгеньевна, преподаватель МОУ ДОД «Боголюбовская детская музыкальная школа им. И.И. Лукашова», аспирант ВлГУ, п. Боголюбово, Владимирская обл.

Тюмбеева Гиляна Эрдмтаевна, преподаватель отделения теории музыки Колледжа искусств им. П. О. Чонкушова, аспирант Астраханской государственной консерватории, р. Калмыкия, г. Элиста

Ульянова Лариса Николаевна, кандидат философских наук профессор, директор Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Филановская Татьяна Александровна, кандидат педагогических наук, доктор культурологии, профессор кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Цепова Татьяна Алексеевна, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Изобразительное искусство» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Чудова Екатерина Александровна, магистрант направления «Педагогическое образование», программа «Изобразительное искусство» Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

Шевляков Андрей Валерьевич, асс. кафедры музыкального искусства, эстетики и художественного образования Института искусств и художественного образования ВлГУ, г. Владимир

ПРИЛОЖЕНИЕ



На фото: делегация Университета г. Линь в гостях у Института Искусств и художественного образования ВлГУ



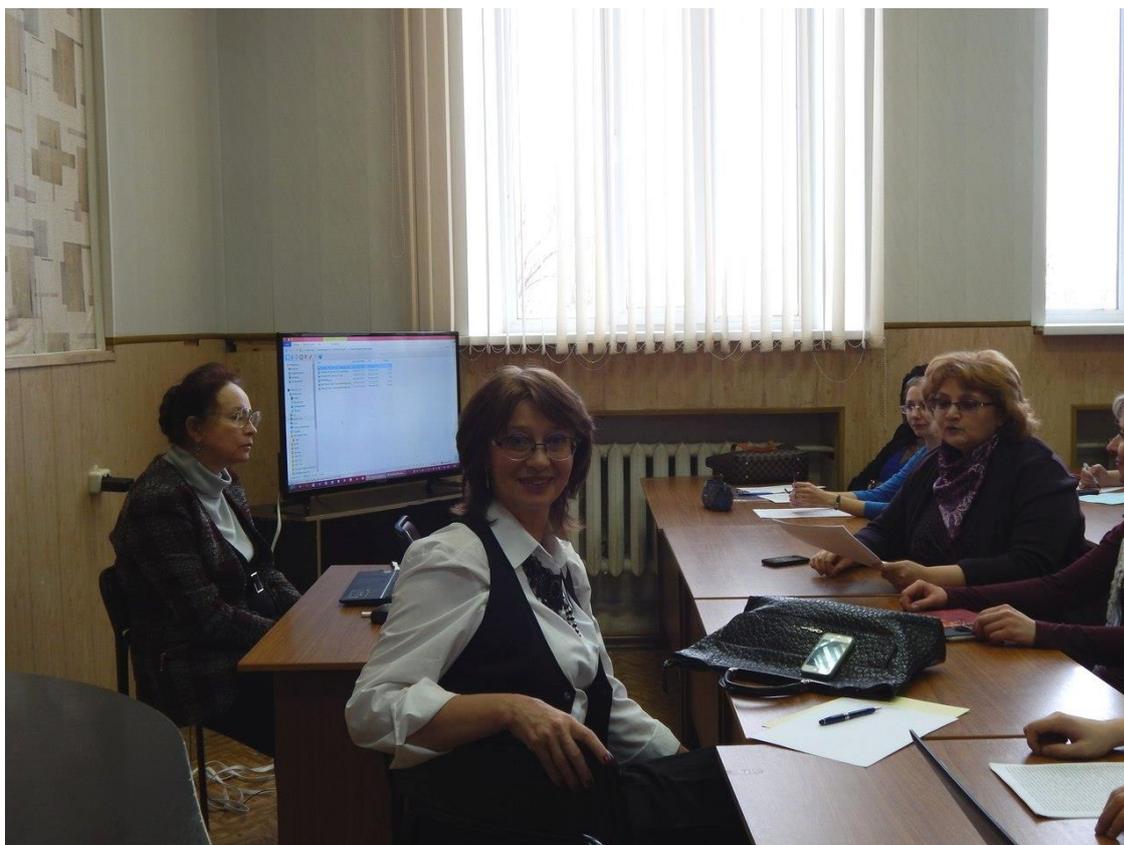
На фото: выступает директор музыкального института университета г. Линьи Пэн Чэн



На фото: выступает директор Института искусств и художественного образования, к.ф.н., проф. Л.Н. Ульянова



На фото: на заседании секций конференции



На фото: на заседании секций конференции - доц. каф. МИЭХО Маныч Л.Н., проф. Филановская Т.А., доц. Акбари Ю.Б.



*На фото: с докладами выступают
д.ф.н., проф., зав. каф. МИЭХО
Куренкова Р.А.*



*аспирант каф. художественного
образования и декоративного
искусства РГПУ им. А.И. Герцена
Ван Юй*



ст. преп. каф. МИЭХО Михайлова И.Л.



доц. каф. МИЭХО Данилова А.В.

Выступают музыкальные коллективы и студенты ИИХО





Научное издание

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ – ФИЛОСОФИЯ ЧЕЛОВЕКА:
РОССИЯ – КИТАЙ

Материалы международной научно-практической конференции

Владимир, 6 декабря 2016 года

Издаются в авторской редакции

За содержание статей, точность приведённых фактов и цитирование
несут ответственность авторы публикаций

Подписано в печать 21.02.17.

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 16,97. Тираж 90 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.