2618-6942

BULLETIN

OF THE INTERNATIONAL CENTRE
OF ART AND EDUCATION

БЮЛЛЕТЕНЬ

МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА
«ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ»

Электронный научно-методический журнал «BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION» зарегистрирован ФЕДЕРАЛЬНОЙ СЛУЖБОЙ ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ, ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ.

Учредитель и Главный редактор – Н.А. Кушаев

Редакционный совет / EditorialBoard:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Издательство: Международный Центр «Искусство и образование»
Юридический адрес:101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16
ИНН 7715576892, **ОГРН** 1057748371856, **ОКПО** 78928720
Почтовый адрес: 101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16
Телефон: (495) 917-84-41
Веб-сайт: http://www.art-in-school.ru
Электронная почта: kushaev38@mail.ru

Publishing house: International Centre «Art and Education»
Official address:101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16
TIN 7715576892, **PSRN** 1057748371856, **NCN** 78928720
Postal address: 101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16
Telephones: (495) 917-84-41
Web-site: http://www.art-in-school.ru
E-mail: kushaev38@mail.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Покатилова Татьяна Ивановна

ОТРАЖЕНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ РЕНЕССАНСА В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ ЧЕШСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV – XVI ВЕКОВ *7*

Стреж Юлия Владимировна

ВАРИАНТЫ КОМПОЗИЦИОННЫХ РЕШЕНИЙ КОНЦЕРТНОЙ ФОРМЫ CONCERTI GROSSI OP. 6 Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ *15*

Сюй Канни

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МАСТЕРСТВО ВЫДАЮЩЕГОСЯ КИТАЙСКОГО ДИРИЖЕРА И ПЕДАГОГА ЯНЬ ЛЯНКУНЯ НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ НАД 9-Й СИМФОНИЕЙ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА *23*

Ли Цзясюй

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЫДАЮЩИХСЯ ПЕВЦОВ В ОБЛАСТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО И ОПЕРНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ В XX-XXI ВЕКАХ *30*

Лю Хуэй

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА РОБЕРТА ШУМАНА *36*

Тан Цзин

СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ *42*

Выбыванец Элеонора Васильевна

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В «ЛУННОМ ПЬЕРО» А. ШЕНБЕРГА: К ВОПРОСУ О ВИЗУАЛЬНОМ ПРОЧТЕНИИ ТВОРЕНИЯ МАСТЕРА *50*

Цзян Вэйшань

Г.Ф. ТЕЛЕМАН. НОВЫЕ ПАРИЖСКИЕ КВАРТЕТЫ. КВАРТЕТ VI ДЛЯ СКРИПКИ, ФЛЕЙТЫ, ВИОЛЫ ДА ГАМБА, И BASSO CONTINUO E-MOLL: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАРОЧНОГО СТИЛЯ: PRO AT CONTRA *60*

Зена Бадран

СТРИТ-АРТ: ПОРТРЕТЫ ДЖОРДЖА ФЛОЙДА, СОЗДАННЫЕ МЕЖДУНАРОДНЫМИ ХУДОЖНИКАМИ *67*

Чжун-Цянь Тан, Заднепровская Галина Викторовна

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛЕГЕНДЫ «ЛЮ САНЬЦЗЕ» В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА *74*

Гао Юйчэнь

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ *79*

Сунь Лун

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ ШКОЛЬНИКАМИ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА НА УРОКАХ МУЗЫКИ В КНР *84*

Дэн Мэнтао

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ОПЕРНЫХ ПРИНЦИПОВ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В РАННИХ РОМАНСАХ КОМПОЗИТОРА *92*

Ван Чунхуа

ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И КУЛЬТУРНЫХ СТИЛЕЙ РАЗНЫХ ПЕРИОДОВ ДИНАСТИИ СЕВЕРНАЯ ВЭЙ *99*

Го Тяньтянь

ОСОБЕННОСТИ ВАРИАЦИЙ КАК ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ *105*

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Чэнь Ци

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1941-1945 ГОДОВ *110*

Дудкина Нина Петровна

ТВОРЧЕСТВО ПЕЛАГЕИ В КОНТЕКСТЕ ТРАНСФОРМАЦИЙ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ *116*

Грибкова Ольга Владимировна

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОГО КРУГОЗОРА ЛИЧНОСТИ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКИ *123*

Цао Хэ

БЛАГОПОЖЕЛАТЕЛЬНОСТЬ В ОРНАМЕНТАХ КИТАЯ: ИСТОКИ И ЗНАЧЕНИЕ *130*

Ян Пу

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ *137*

Баликоев Арсен Анатольевич, Багаева Оксана Петровна, Магомедов Мурад Рашидович

РОЛЬ И МЕСТО ИСКУССТВА АРХИТЕКТУРЫ В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ ДУХОВНОЙ И МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ОБЩЕСТВА *141*

Кодзаева Мария Борисовна, Абдурахманова Патимат Кайтмазовна, Юсупов Марат Ширваниевич

РОЛЬ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ ЖИЗНЕННОЙ СРЕДЫ *147*

Сун Цун

ОБРАЗЫ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ СТАНЦИЙ МЕТРОПОЛИТЕНА КИТАЯ *153*

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Ван Хуаньюй

ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА В МУЗЫКОВЕДЕНИИ *163*

Ту Юй

РАХМАНИНОВ, КОНЦЕРТ № 2 ДО-МИНОР (ОР. 18): ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПРОГРАММНЫЕ ПРИНЦИПЫ *169*

Ван Чун

ТВОРЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ ПОНЯТИЙ КИТАЙСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ И ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ К ОБУЧЕНИЮ «КОМПОЗИЦИИ» *175*

Чай Ифаньцзы

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛЕЙТМОТИВОВ БАЛЕТА «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» П.И. ЧАЙКОВСКОГО НА ЗАНЯТИЯХ В КИТАЙСКИХ КОЛЛЕДЖАХ ИСКУССТВ *183*

Подповетная Елена Владимировна

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. ЛИСТА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ *190*

Баликоева Агунда Арсеновна, Гитинова Диана Мурадовна, Магомедова Джаннет Цахаевна

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ *201*

Ши Цзяхуань

ЗНАЧЕНИЕ ШКОЛЫ С.М. КОЗОЛУПОВА В ИСТОРИИ ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ИСКУССТВА *206*

Чу Цзинвэнь

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РАБОТ И МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ *212*

Медведева Надежда Викторовна, Цао Ши

ИСКУССТВО ИГРЫ НА КЛАРНЕТЕ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ *220*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Толстикова Светлана Николаевна, Степенко Эдуард Александрович, Никитина Наталья Ивановна, Алипханова Фатима Надирбековна

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ МОДЕЛИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВОЕННЫХ МУЗЫКАНТОВ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ ВУЗА *231*

Грибкова Ольга Владимировна, Афанасьева Евгения Игоревна

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ БАЗОВОЙ ТЕХНИКИ ВОКАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛИСТОВ *239*

Хао Ляньцзе, Уколова Любовь Ивановна

СОДЕРЖАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ВОКАЛИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ *245*

Портнова Татьяна Васильевна, Суравцова Юлия Сергеевна

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИМЕРЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДЕТСКОЙ ОДЕЖДЫ НА ОСНОВЕ СКАЗОК, КАК ВАЖНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ОБУЧАЮЩЕГО ПРОЦЕССА СТУДЕНТОВ ПО ПРОФИЛЮ «ДИЗАЙН» *252*

Фань Юйси

АНАТОМИЧЕСКАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ДРЕВНЕМ КИТАЕ КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ *265*

Ли Чжэньи

ОСОБЕННОСТИ МОДЕРНИЗАЦИИ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В ВУЗАХ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ *270*

Малащенко Валерий Олегович, Антонова Марина Александровна, Белоконь Игорь Андреевич

ОРГАНИЗАЦИЯ МНОГОКАНАЛЬНОГО ЗВУКОВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ В УСЛОВИЯХ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЦЕССОВ ЭЛЕКТРОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА *277*

Марченкова Нина Вячеславовна, Толмачева Наталья Владимировна

ИННОВАЦИИ В ОБРАЗОВАНИИ КАФЕДРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ ПРОФИЛЯ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЕ ПЕНИЕ ТЮМЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ *285*

Беликова Евгения Константиновна

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ СУЩНОСТЬ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА *290*

Журавлева Евгения Александровна

ГОТОВНОСТЬ СТУДЕНТОВ К САМОРЕГУЛЯЦИИ В ПРЕОДОЛЕНИИ ВНУТРИЛИЧНОСТНЫХ КОНФЛИКТОВ *298*

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Покатилова Татьяна Ивановна
доцент кафедры вокально-хорового и
музыкально-инструментального искусства
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»
e-mail: pokatilovati@yandex.ru

Pokatilova Tatyana I.
Associate Professor of the Department of Vocal and Choral
and Musical and Instrumental Art
Oryol State Institute of Culture

ОТРАЖЕНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ РЕНЕССАНСА В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ ЧЕШСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV – XVI ВЕКОВ

Эпоха Ренессанса – яркий период в истории европейской музыкальной культуры, который до сих пор привлекает внимание своими достижениями в сфере композиторского творчестве. Статья посвящена вопросу развития чешской хоровой музыки второй половины XV–XVI веков, недостаточно исследованной в отечественном музыкознании. Автор отмечает особенности становления национальной композиторской полифонической школы Чехии, связанные с отражением народного песенного творчества в годы реформационно-освободительного движения и практикой светского любительского музицирования, а также с традициями полифонической нидерландской школы. В статье на основе рассмотрения отдельных примеров выявлен комплекс выразительных средств, характерных для стилистики и формообразования профессионального музыкального творчества Ренессанса.

Ключевые слова: эпоха Ренессанса, чешская композиторская школа, хоровая музыка, полифония.

REFLECTION OF RENAISSANCE TRENDS IN THE CHORAL MUSIC OF CZECH COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE XV – XVI CENTURIES

The era of the Renaissance is a bright period in the history of European musical culture, which still attracts attention with its achievements in the field of composer creativity. The article is devoted to the development of Czech choral music in the second half of the 15th–16th centuries, which was insufficiently studied in domestic musicology. The author notes the features of the formation of the national polyphonic school of composition in the Czech Republic, associated with the reflection of folk songwriting during the years of the reformation and liberation movement and the practice of secular amateur music-making, as well as with the traditions of the Dutch polyphonic school. Based on the consideration of individual examples, the article reveals a complex of expressive means characteristic of the style and shaping of the professional musical creativity of the Renaissance.

Keywords: Renaissance, Czech composer school, choral music, polyphony.

В процессе эволюции хорового многоголосия сложились определенные нормы стиля, характерные для эпох, школ, композиторских направлений. Хоровая музыка в

странах Западной Европы XV–XVI веков отразила идеи и тенденции эпохи Ренессанса или Возрождения, который олицетворял собой период бурного развития научной и культурной деятельности, творческого совершенствования. Главная идея ренессансного мировоззрения – гуманизм – проявилась во всех сферах искусства. Она нашла выражение в утверждении ценности личности человека, его земном предназначении. Гуманистические принципы характеризовались усилением светской направленности искусства, проявлением интереса к национальной культуре и национальному языку, пробуждением самосознания творческой личности.

Под воздействием ренессансных идей стали формироваться национальные композиторские полифонические школы. Самой первой и ведущей была нидерландская (франко-фламандская) школа, в которой до совершенства было развито мастерство письма полифонии строгого стиля, созданы высокие образцы церковных и светских полифонических жанров. В данном направлении развивались разные западноевропейские композиторские школы. Каждая из них отличалась особенностями, присущими национальному песенному фольклору своей страны. В школах выдвинулись яркие представители: Жоскен Депре, Орландо Лассо (нидерландская), Уильям Бёрд, Томас Морли (английская), Палестрина (римская), Андреа и Джованни Габриели (венецианская), Клеман Жанекен (французская), Виктория (испанская), Людвиг Зенфль (немецкая), олицетворяющие своим творчеством достижения музыкального искусства Ренессанса. В этом смысле чешская полифоническая школа по своему значению занимает скромное место среди остальных школ.

В настоящее время произведения чешских композиторов эпохи Возрождения редко включаются в репертуар хоровых коллективов, их изучению в музыкальных вузах уделяется, как правило, довольно мало учебного времени, и в целом, чешская хоровая музыка XV–XVI веков не часто становится объектом внимания исследователей. Вместе с тем рассмотрение этих вопросов дает возможность не только познать особенности становления композиторской школы в Чехии, но и расширить границы целостного представления о хоровой культуре Западной Европы в рамках исторического периода. Данная статья, по мнению автора, может частично дополнить сведения по заявленной проблематике. Для её написания автор обращался к работам Р.И. Грубера, Т.И. Ливановой, К.К. Розеншильда, Ю.К. Евдокимовой и Н.А. Симаковой, Т.Н. Дубравской, Н.О. Казарян, В.Н. Холоповой, Н.И. Тарасевич, Е.В. Рыжковой. Материалом исследования послужили произведения композиторов чешской школы, помещенные в сборнике «Хрестоматия для хорового класса. Вып.1. Зарубежная хоровая музыка XVI–XVII вв.» [1].

Формирование чешской многоголосной профессиональной музыки XV–XVI веков связано с подъемом в стране национального народно-песенного творчества, возникшего в реформационно-освободительном движении против повсеместного давления католицизма и гнета феодалов, за самостоятельное национальное развитие и избавление от немецкого господства. В странах Европы эпохи Ренессанса во время Реформаторского движения и крестьянских восстаний хоровое пение часто служило символом народного объединения. В Чехии гуситское движение возглавил в начале XVвека проповедник-реформатор Ян Гус. После объявления его католической церковью еретиком и сожжения на костре в 1415 году, в стране начались гуситские войны, продлившиеся пятнадцать лет. В ходе чешской Реформации создавались гуситские и таборитские (табориты – радикальные гуситы) духовные гимны и боевые песни на чешском языке, имевшие значение такое же, как протестантский хорал в Германии в период реформационно-религиозного движения и Крестьянской войны. Ю.К. Евдокимова и Н.А. Симакова в исследовании музыки эпохи Возрождения обращают внимание на то, что «через гуситские гимны, вобравшие в себя наиболее характерные интонационно-ритмические особенности народной мелодии» [2,

стр. 44] распространялась в чешской музыке традиция использования народно-песенного материала. Гуситское движение, в итоге, «привело к раскрепощению умов и в конечном итоге создало ту базу, из которой вышли гуманизм и просветительство, столь характерные для общественной жизни Чехии второй половины XV–XVI вв.» [3]. Именно с ростом патриотического движения в годы чешской реформации зарождается светское песенное творчество.

Становлению чешской национальной композиторской школы способствовало такое своеобразное, по определению Р.И. Грубера, «протестантско-ренессансное» явление музыкальной Чехии XVI века [4, с. 351], как широко распространенные объединения «Литератские братства». Они состояли из горожан любителей-певцов, членов братства. В их музицировании применялись латинский и чешский языки. Пение рассчитано было только на мужской хор. Различный состав объединений выражался в разном репертуаре, начиная от унисонных песнопений до сложных многоголосных культовых произведений. Объединения издавали собственные сборники (канционалы). Самым значительным сборником являлся «Специальник», включавший триста произведений. Среди них большинство принадлежало творчеству нидерландских и английских композиторов и малое число – отечественным авторам. Однако, как отмечает Р.И. Грубер, в этих немногочисленных произведениях проявляется чешское происхождение, заключенное «в своеобразном ритме, характере cantus firmus, народном складе ведущей мелодии, в её вокальности, полифонических особенностях и своеобразии форм» [4, с. 352]. Помимо «Литератских братств» в стране возникают и другие музыкальные любительские общества, многочисленные секты Общины чешских братьев, поддерживающие интерес к народным духовным песням. В их певческой практике было обычной нормой присочинение к широко бытующим народным мелодиям новых (как правило латинских) текстов. В церковной службе также допускалось использование чешских народных песен светского содержания, но с другим, заменённым текстом. Тем самым народное творчество и зародившиеся традиции светского музицирования способствовали формированию музыкальной культур*ы* чешского Ренессанса.

Профессиональное композиторское творчество в Чехии, подобно многим странам Европы, испытало на себе влияние нидерландской композиторской школы. Её стилистические закономерности послужили основой для развития мастерства чешских полифонистов. Этому благоприятствовало становление Праги как центра европейской музыкальной жизни. С 1526 года в Чехии начинает править династия Габсбургов. Император Рудольф II в годы своего правления (1576–1612) переносит столицу из Вены в Прагу. При нем искусство достигает подлинного расцвета. Придворная королевская капелла достигает высокого исполнительского уровня. В неё приглашаются известные иностранные музыканты, в том числе нидерландские, среди которых величайший мастер 0рландо Лассо, знаменитый композитор Филипп де Монте, автор более 1200 мадригалов, месс, мотетов. Капеллы образовывались и при замках чешской аристократии. Особенно выделялась капелла при замке Рожмберков в Чешском Крумлове.

В эпоху Ренессанса гуманистическая направленность профессионального искусства нашла свое отражение в хоровой полифонии. Культовая музыка, оставаясь верной религиозной тематике и не разрушая внешних традиционных форм, обновлялась изнутри за счет новаторского подхода к выразительным средствам.

Главное место продолжала занимать месса, но большое распространение получает также мотет, исполняемый на едином латинском языке, в отличии от средневековых композиций этого жанра. Образцами, признанными римской церковью, считаются духовные мотеты Палестрины. Чешские мотеты XVI века, как отмечает Т.И. Ливанова, созданные по традициям нидерландской полифонии, имели чешские тексты и отличались

«широкими распевами в большом диапазоне, изысканным ритмом» [5, с. 257]. В их тематизме, приемах разработки материала проявлялось влияние национальной народной песенности. Введение в культовую музыку нового мелодического материала (фольклорные напевы, мелодии светского характера) обновляло новым содержанием старые формы. Чешские композиторы, переняв практику иностранных мастеров, в своих духовных и светских полифонических произведениях создали свою технику многоголосного письма без усложнения полифонического склада и формообразования. В чешской композиторской школе появились мастера полифонического стиля, такие как Йиржи Рыхновский, Ян Троян Турновский, Криштоф Гарант, Якоб Хандль.

Йиржи Рыхновский (между 1540 (или 1545)–1616) сочинял мессы и мотеты на латинском и чешском языках. В своих произведениях он использовал упрощенный контрапункт полифонического письма, тематический материал чешского происхождения.

Произведение Й. Рыхновского «Quatuor vocibus de resurrection» («Четыре слова о Воскресении») призывает каждого человека восхвалять Воскресение своего Спасителя с веселым умом и своими веселыми голосами петь Ему славу. В отечественных изданиях произведение опубликовано под названием «Ждем час рассвета» с русским текстом М. Лаписовой. Форма данного четырехголосного произведения складывается из двух частей по 12 тактов. Основными определяющими признаками членения композиции являются метроритмические и фактурные особенности.

Первая часть в размере 4/4 излагается в полифонической фактуре. По типу изложения голосов данная часть делится на два раздела (7 тактов + 5 тактов). В первых семи тактах голоса отличаются протяженностью мелодических линий, отсутствием пауз, за небольшим исключением в басовой партии. Мелодическая линия партии сопрано, ритмически выражена половинными и четвертными длительностями. Остальные голоса изложены в разных ритмовариантах более мелкими длительностями. Следующие пять тактов начинаются проведением кратких имитаций в трех нижних голосах. Затем функции голосов индивидуализируются: бас выполняет роль фундамента и дублирует ритм сопрано, средние голоса, альт и тенор, контрапунктически сочетаются с ними, заполняя фактуру. Средством объединения обоих разделов первой части служит мерное развертывание мелодической линии сопрано, выдержанной в силлабическом характере мелодизации текста и на диатонической основе явно выраженного *d-moll* с низкой седьмой ступенью. На фоне статического, декларирующего характера мелодии сопрано другие голоса передают чувства радости. Этот настрой заключен не только в подвижной ритме, но и в мелодике восходящего направления, кварто-квинтовых и октавных скачках, вокализации гласных.

Во второй части произведения происходит смена метроритма и фактуры. Четырехдольный метр сменяется трехдольным (3/4). Он выдерживается на протяжении почти всей части, лишь в последних заключительных тактах меняется на двухдольный (2/2). Полифоническое сочетание голосов сменяется аккордовым, гармоническим. Ритм в верхнем голосе, с подчеркиванием сильной доли (половинная – четверть), поддерживается в остальных голосах ровным движением, с вкраплением пунктирного ритма. Т.Н. Дубравская, анализируя специфический характер ритмики народных напевов в музыкальном материале ренессансной эпохи, выделяет в нем трехдольную метрику, которая вызывала у музыкантов XVI века представлении о народной стилистике [6, с. 35]. В данном произведении трехдольный метр вместе с силлабическим складом и единовременным произношением текста указывает на определенные признаки многоголосных светских песен «в народном духе», зародившихся из карнавальной песенной культуры.

Ян Троян Турновский (1550–1606) создавал произведения для католической религиозной службы и светские чешские песни, делал обработки старинных духовных песен в трехголосном изложении, сочинял мужские хоры на пять и шесть голосов, отражавшие чешские традиции исполнения мужского вокального ансамбля. В его творчестве соединились народная песенность и разнообразие композиционных приемов. Одно из значительных сочинений композитора – пятиголосная месса, сочиненная на мелодию чешской народной песни «Дунай – вода глубокая».

Произведение духовного содержания «I take s duchem tvym» в русском переводе М. Лаписовой издано под названием «Славим жизнь». Состав хора – смешанный пятиголосный. Главный мелодический голос, выполняющий тематическую основу полифонической композиции, в соответствии с традициями техники письма на cantus firmus, помещен в теноре. Его напев содержит интонацию малой секунды *c-h-c*, представляющую собой опевание тонического устоя мажорного лада. Ритмически он выделен половинными, четвертными и целыми длительностями. Тенор соединяется с контрапунктирующими голосами, более развитыми в ритмическом и интонационном отношении. Тема-напев в теноре проходит четыре раза, определяя собой следующую структуру музыкальных строф: 4 т. + 4 т.+ 4 т.+ 6 т. В строфах многоголосие, ориентированное на мелодический ход главного голоса, образует гармоническую последовательность I – V – I – IV – I. Каденции строф имеют тонико-субдоминантовое соотношение. Музыкальный материал развивается на принципе повторности и варьирования, обнаруживая черты куплетной формы. Так, первая строфа в точности воспроизводится в третьей строфе. Вторая и четвертая строфы представляют разные вариантные её изменения. В этом прослеживается связь со светскими вокально-хоровыми жанрами Возрождения, которые заимствовали повторность и строфичность народных песен, а также принцип куплетности с запевом и припевом.

Якоб Хандль (1556–1591), словенец по происхождению, известный также под именем Галлус, – виднейший полифонист эпохи Ренессанса. Он имел тесные дружеские связи с чешскими гуманистами, руководил пражским «литературским братством», служил кантором в одной из церквей в Праге. Произведения композитора по большей части предназначены для католического богослужения. Им создано шестнадцать месс и более четырёхсот мотетов. В стиле мадригала написаны 100 произведений сборников «Harmoniae Morales» и «Moralia». В своем творчестве он сочетал стиль композиторских школ – нидерландской и венецианской.

Мотет «Mirabile mysterium» («Чудесная тайна») относится к духовной музыке. Он посвящен совершению в природе необычной тайны: Бог стал человеком. Композиция данного пятиголосного произведения имеет черты мотетной формы, распространенной в композиторской технике Высокого Возрождения. Н.И. Тарасевич обращает внимание на то, что «синтаксической единицей такой формы, как известно, выступает строка (стих), обладающая смысловой законченностью. Завершенность мысли подчеркивается знаками препинания; таким образом, происходит отграничение законченных по мысли разделов текста [7, с. 86]. Форма мотета Хандля членится на семь текстомузыкальных строк (разделов), отражающих логическую структуру текста, сообразно пониманию его смысла самим композитором. Каждая из строк-разделов имеет свои интонационные, ритмические, фактурные особенности, способствующие определению границ музыкально-текстовой строки.

Среди способов достижения выразительной передачи словесного текста композиторами в XVI веке необходимо выделить применение музыкально-риторических фигур, с помощью которых придавалось символическое значение отдельным ключевым словам или в содержании подчеркивались выразительные аспекты. Для Хандля было

характерно применение в своих композициях достаточно разнообразных приемов риторического значения. Об этом пишет Е.В. Рыжкова в своей научной работе, посвященной анализу двух светских сборников композитора [8]. Отдельные риторические приемы используются в «Mirabile mysterium». Например, чувство восхищения таинством вочеловечения Бога, содержащееся в первых двух словах текста мотета, создается введением в музыкальную тему хроматизмов, заполняющих восходящие секунды, а слова «Deus homo factus est» («Бог человеком стал») выражены нисходящим мелодическим ходом на октаву, «иллюстрирующим» представление чуда: Бог сошел с Небес.

По выразительности гармонических средств строй музыки мотета Хандля близок «хроматическим мадригалам» композиторов XVI века, в особенности Джезуальдо, у которого «хроматическая гармония» и «введение необычных гармонических эффектов» обострили драматизм музыки мадригалов [9, с. 43]. В «Mirabile mysterium» образное выражение проявляется в сопоставлении минорных и мажорных трезвучий *e-moll – H-dur – B-dur – g-moll – A-dur* (такты 45-47), гармонических сочетаниях, возникающих в хроматических ходах голосов (такты 22-23), звуковой эффектности имитационных проведений начальной темы с интервалами малой секунды.

Мастером чешской полифонической школы является Криштоф Гарант (1564–1621) из Полжиц и Бездружиц. Он получил отличное музыкальное образование под руководством нидерландских мастеров, был разносторонней личностью, человеком эпохи Возрождения. Жизнь его была насыщена разными событиями: участие в военной кампании против Турции (1593–1597), совершение паломничества в Святую землю, служба в качестве дипломата при дворе императора Рудольфа. У себя в замке Криштоф Гарант создал собственную капеллу из певцов и инструменталистов. В 1618 году он принял участие в восстании против дома Габсбургов и католиков как руководитель артиллерии. После разгрома чехов-протестантов в битве у Белой горы был казнен на Староместской площади в Праге. Вся его собственность была конфискована, почти все вокальные сочинения утеряны.

В истории чешской музыки Криштоф Гарант известен как автор пяти-и шестиголосных мотетов и месс, одна из которых написана на материале одного из мадригалов Маренцио – известного композитора эпохи Ренессанса. Примером использования отдельных особенностей народной чешской песни в полифонических произведениях Гаранта может служить «Gloria» из мессы, написанной около 1610 года. Текст христианского гимна «Gloria in excelsis Deo («Слава в вышних Богу») содержит 17 стихов (строк). В сочинении Гаранта они служат основой текстомузыкальной формы, определяемой В.Н. Холоповой, как «строчной формой», свойственной для прозаического и стихотворного текста музыки мессы [10, с. 163].

В «Gloria» Гаранта ренессансные тенденции нашли выражение в сочетании полифонических приемов со своеобразными чертами национального песнетворчества. Здесь присутствуют их некоторые особенности, которые описывает К.К. Розеншильд: «Старинная чешская песенность диатонична (хроматическая интонация совершенно не свойственна ей). Имеет склонность к переменным ладам и четким размерам Мелодика её сравнительно короткого дыхания, ярко-выразительная, с четким, ровным контуром и довольно редким мелизматическим орнаментом. Ритмы чаще плясовые моторные (многие с характерными акцентами на слабых долях» [11, с. 65]. Вместе с тем в сочинении Гаранта применяются средства выразительности, отличные от старинного музыкального творчества – это плавность вокальных линий, параллельное движение голосов в терцию и сексту, как проявление славянской напевности, повышение седьмой ступени, обостряющее тяготение в тонику (*a-moll, d-moll*), функционально определенная доминантовая гармония, аккордовая основа полифонической фактуры.

Таким образом, в чешской композиторской школе отразились тенденции развития профессиональной музыки европейского Ренессанса, направленные на синтез традиционной стилистики полифонической техники и народно-песенного творчества, выразившийся в обновлении тематического материала, принципах образования формы, проявлении ладогармонического мышления, выборе приемов изложения вокальных голосов хоровой фактуры, то есть, в средствах передачи эмоционально-образного восприятия мира реальной действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хрестоматия для хорового класса: для хора без сопровождения: учебное пособие для дирижерско-хоровых факультетов музыкальных вузов. Вып. 1. Зарубежная хоровая музыка XVI-XVII вв. / составители: В. Минин и З. Казак. М.: Музыка, 1974. 140 с.
2. Евдокимова Ю.К. Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним / Ю.К. Евдокимова, Н.А. Симакова. М.: Музыка, 1982. 253 с.
3. Глава «Искусство Чехословакии» // Всеобщая история искусств. Том III. Искусство эпохи Возрождения. Автор: Л.С. Алешина; под общей редакцией Ю.Д. Колпинского и Е.И. Ротенберга (Москва, Государственное издательство «Искусство», 1962). URL: http:// totalarch.ru›art_history/renaissance/czech (дата обращения: 23.04.2023)
4. Грубер Р.И. История музыкальной культуры: Т. 2, ч 1. М.: Музгиз, 1953. 480 с.
5. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник В 2-х т. Т.1 (по XVIII век). М.: Музыка, 1983. 469 с.
6. Дубравская Т.Н. История полифонии в 6-ти вып. Вып. 2-Б. Музыка эпохи Возрождения. XVI век. М.: Музыка, 1996. 419 с.
7. Тарасевич Н. И. Людвиг Зенфль. «Maria zart»: к проблеме взаимодействия техник композиции // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 80–94. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.005. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/lyudvig-zenfl-maria-zart-k-probleme-vzaimodeystviya-tehnik-kompozitsii (дата обращения: 28.04.2023)
8. Рыжкова Е.В. «Моралии» Якоба Хандла как отражение гуманистических тенденций в музыке богемского Возрождения // Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. № 2(22). С. 11-24. EDN OZLSQP. URL: http: // elibrary.ru›item.asp?id=35593920 (дата обращения: 02.05.2023)
9. Казарян Н. О мадригалах Джезуальдо // Из истории зарубежной музыки: сборник статей / Сост. Р.К. Ширинян. М.: Музыка, 1980. С. 28–54.
10. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры / В.Н. Холопова; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Изд. 4-е, испр. Санкт-Петербург [и др.]: Лань, 2013. 490 с.
11. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки. Вып. 1. М.: Музыка, 1973. 535 с.

REFERENSES

1. Khrestomatiya dlya khorovogo klassa: dlya khora bez soprovozhdeniya: uchebnoye posobiye dlya dirizhersko-khorovykh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov. Vyp. 1. Zarubezhnaya khorovaya muzyka XVI-XVII vv. / sostaviteli: V. Minin i Z. Kazak. M.: Muzyka, 1974. 140 p.

2. Yevdokimova YU.K. Muzyka epokhi Vozrozhdeniya: Cantus prius factus i rabota s nim / YU.K. Yevdokimova, N.A. Simakova. M.: Muzyka, 1982. 253 p.
3. Glava «Iskusstvo Chekhoslovakii» // Vseobshchaya istoriya iskusstv. Tom III. Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniya. Avtor: L.S. Aleshina; pod obshchey redaktsiyey YU.D. Kolpinskogo i Ye.I. Rotenberga (Moskva, Gosudarstvennoye izdatel'stvo «Iskusstvo», 1962). URL: http:// totalarch.ru›art_history/renaissance/czech (data obrashcheniya: 23.04.2023)
4. Gruber R.I. Istoriya muzykal'noy kul'tury: T. 2, ch 1. M.: Muzgiz, 1953. 480 p.
5. Livanova T. Istoriya zapadnoyevropeyskoy muzyki do 1789 goda: uchebnik V 2-kh t. T.1 (po XVIII vek). M.: Muzyka, 1983. 469 p.
6. Dubravskaya T.N. Istoriya polifonii v 6-ti vyp. Vyp. 2-B. Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. XVI vek. M.: Muzyka, 1996. 419 p.
7. Tarasevich N. I. Lyudvig Zenfl'. «Maria zart»: k probleme vzaimodeystviya tekhnik kompozitsii // Opera musicologica. 2020. T. 12. № 5 (S). Pp. 80–94. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.005. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/lyudvig-zenfl-maria-zart-k-probleme-vzaimodeystviya-tehnik-kompozitsii (data obrashcheniya: 28.04.2023)
8. Ryzhkova Ye.V. «Moralii» Yakoba Khandla kak otrazheniye gumanisticheskikh tendentsiy v muzyke bogemskogo Vozrozhdeniya // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. 2018. № 2(22). Pp. 11-24. EDN OZLSQP. URL: http: // elibrary.ru›item.asp?id=35593920 (data obrashcheniya: 02.05.2023)
9. Kazaryan N. O madrigalakh Dzhezual'do // Iz istorii zarubezhnoy muzyki: sbornik statey / Sost. R.K. Shirinyan. M.: Muzyka, 1980. Pp. 28–54.
10. Kholopova V.N. Formy muzykal'nykh proizvedeniy: uchebnoye posobiye dlya studentov vuzov iskusstv i kul'tury / V.N. Kholopova; Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. Izd. 4-ye, ispr. Sankt-Peterburg [i dr.]: Lan', 2013. 490 p.
11. Rozenshil'd K.K. Istoriya zarubezhnoy muzyki. Vyp. 1. M.: Muzyka, 1973. 535 p.

Стреж Юлия Владимировна
преподаватель отделения «Теории музыки»
колледжа им. В. К. Мержанова при ТГМПИ им. С. В. Рахманинова,
аспирант
ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С.В. Рахманинова»
e-mail: strezh.yuliya@mail.ru

Strezh Yuliya V.
teacher of the department of «Music Theory»
of the V. K. Merzhanov College at the Tambov State Music and Pedagogical Institute
named after S. V. Rachmaninov,
postgraduate student
of the Tambov State Music and Pedagogical Institute
named after S. V. Rachmaninov

ВАРИАНТЫ КОМПОЗИЦИОННЫХ РЕШЕНИЙ КОНЦЕРТНОЙ ФОРМЫ CONCERTI GROSSI OP. 6 Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ

Аннотация. Представленная к публикации статья посвящена исследованию структуры концертных форм *Concerti grossi op.* 6 Г. Ф. Генделя. В ней привлекается внимание к тематическому материалу и принципам работы с ним, специфике формообразования, логике масштабных соотношений, процессу организации концертирования. Предполагается обнаружение действия в процессе развития тематического материала приёмов комбинаторики на различных уровнях, системности в масштабных соотношениях структурных компонентов, композиционной многоплановости, особенностей инструментального решения.

Ключевые слова: Г. Ф. Гендель, *Concerto grosso op.* 6, тема, комбинаторика, концертная форма, концертирование.

VARIFNTS OF COMPOSITIONAL SOLUTIONS OF THE CONCERT FORM CONCERTI GROSSI OP. 6 BY G. F. HANDEL

Abstract. The article presented for publication is devoted to the study of the structure of concert forms Concerti grossi op. 6 by G. F. Handel. It draws attention to the thematic material and the principles of working with it, the specifics of shaping, the logic of large-scale relationships, the process of organizing concerts. It is supposed to detect the action of combinatorics techniques at various levels in the process of developing thematic material, consistency in large-scale ratios of structural components, compositional diversity, and features of the instrumental solution.

Keywords: G. F. Handel, Concerto grosso op. 6, theme, combinatorics, concert form, concertation.

Концертная форма, одна из самых распространённых в музыке XVII – первой половины XVIII веков, откристаллизовалась в творчестве итальянских и немецких предшественников и современников И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Она имеет два генетических и исторических корня: с одной стороны, это фуга, влияние которой проявляется в композиционном строении в целом, в чередовании разнотональных проведений темы и интермедий. С другой стороны, концертная форма содержит черты

рондо, основанного на многократном проведении рефрена и эпизодов. В связи с такой генетической двойственностью применительно к разделам формы используется вариативная терминология. Так, устойчивый раздел может именоваться как *тема* или *рефрен* (ритурнель), а неустойчивые – как *интермедия* или *эпизод* (в исследовательских трудах встречаются и иные названия этой формы, такие как старинная рондообразная, «круговая», ритурнельная, староконцертная, модуляционное рондо). В данном исследовании привлекаются термины «тема» – «интермедия», в связи со сходством в концертной форме и фуге типов тематического материала: индивидуализированного в темах и по большей части менее рельефного в интермедиях.

Концертная форма является одной из наиболее развитых нециклических форм инструментальной музыки Барокко, получившей, в частности, распространение в качестве развёрнутой прелюдии в сюитах и малых циклах, части инструментальных сонат *da chiesa*, крупных вокально-инструментальных сочинений. Основной сферой её применения стал *concerto grosso* (характеризующийся групповым концертированием, противопоставлением звучания всего оркестра – *tutti* и группы концертирующих инструментов – *concertino*). Приоритетное значение среди инструментальных сочинений концертная форма имеет в творчестве А. Вивальди, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя.

Двенадцать *Concerti grossi op.* 6. Г. Ф. Генделя, содержат множественные образцы концертной формы, её, как отмечает Н. Зейфас, «*по сути, антологию*» [1]. При этом исследовательское внимание в монографии, посвящённой жанру *concerto grosso* в творчестве Г. Ф. Генделя к тематизму, технике работы с материалом и композиционной структуре отражает обобщённый, обзорный подход к рассмотрению циклов в целом. Пристальное изучение отдельных образцов концертной формы, выявление специфики их решения, предполагает иную степень детализации. Этим определяется цель предлагаемой статьи.

При обширном разнообразии композиционных решений концертной формы рассмотренные образцы объединяет комплекс приёмов организации музыкальной ткани, формообразования, который определяется оригинальностью мышления Г. Ф. Генделя [2; 3]. Так, в отечественных исследованиях, посвящённых полифонии Г. Ф. Генделя, содержатся наблюдения над интонационным материалом, техникой работы с ним, особенностями структурирования, которые становятся одной из констант стиля композитора в целом и действуют также в неполифонических формах, таких как рассматриваемые здесь. Например, мелодический рисунок нередко складывается из интонационно множественных разрозненных, дифференцированных реплик. Возможно, стилевым источником подобных тем служат декламационно-патетические темы и их элементы в оперных и ораториальных сочинениях, то есть образцах жанров, наиболее характерных для творчества Г. Ф. Генделя.

В качестве ведущих методов письма в исследованиях обозначены приём контрастного сопоставления, мотивное вычленение индивидуализированной начальной интонации темы [3, с. 6-8], а также неоднократно отмечаемый учёными в хоровой музыке Г. Ф. Генделя принцип комбинаторики [1] [2, с. 74], что послужило поводом к его рассмотрению и в инструментальных сочинениях. Проявление комбинаторики возможно на различных уровнях, в частности, мотивном, синтаксическом и композиционном.

[1] В рамках исследований о музыкальной композиции термин «комбинаторика» сохраняет своё изначальное математическое значение как «*совокупность способов системной организации и расположения определённого числа объектов в соответствии с заданными условиями*» [цит. по 4, с. 131]. Как отмечают исследователи, учение о комбинаторике в музыке – *Ars Combinatoria* – складывается в трактатах И. Риппеля, Х. Коха и других учёных XVIII века, работах, которые получили второе рождение в XX веке в научной деятельности американского исследователя Л. Ратнера, а также отечественных учёных, в частности, Л. Л. Гервер, М. Р. Чёрной [2; 4].

Основными приёмами на малых уровнях являются пермутация (перестановка) и комбинация (замена), то есть перестановка и замена одного или нескольких компонентов [4, с. 131-132]. Понятие комбинаторики может быть экстраполировано и на композицию в целом, где главными приёмами являются варьирование и комбинирование (или варьированное комбинирование) структурных единиц [5]. Названные виды техники наблюдаются и в интермедиях, и в построениях, выполняющих функцию проведения темы, и иногда приводят к двойственности композиционных функций, их возможной взаимозаменяемости.

Концертная форма в *Concert grossi op.* 6 составляет композиционную основу одной из быстрых частей в большей части циклов. Аналитическим материалом для выявления общих черт и индивидуальных особенностей концертной формы Г. Ф. Генделя выбраны композиции вторых частей Первого (*G-dur*) и Девятого (*D-dur*) концертов.

При рассмотрении каждого образца привлекается внимание к логике формирования, взаиморасположения тематических элементов, технике работы с каждым из них, в частности, принципу комбинаторики, специфике формообразования, ритму динамических и масштабных взаимодействий частей, процессу организации концертирования.

Лаконичная концертная форма **II части Первого концерта** содержит три проведения темы и то же число интермедий (Схема № 1). Характерным для тематизма является приём контрастного сопоставления построений, основанных на кратких тематических элементах. Так, в этой композиции проведения темы и интермедии построены на разных мотивных ячейках[2].

Схема 1. Концерт № 1, II часть.

Двухчастная форма	Первая часть					Вторая часть			
Сонатная форма	Экспозиция				Разработка	Реприза			
	Г. П.		С. П.	П. – З.		Г. П.	П. – З.		
Концертная форма	Т	И1	Т	И2		Т	Заключительное построение (И3)		
Тематический элемент	*a*	*b*	*a*1	*b* – *b1*		*a*2	*b*2 – *b*3		
Нумерация тактов	1-4.	5-8	9-14	15-28	29-32	33-40	41-52	53-54	
Количество тактов	4 т	4 т.	6 т.	18 т.		8 т.	14 т.		
	G	G	G-D		→	e-G			
Каденционный план	↓D						VI/G	G	

Лаконичная четырёхтактная тема-импульс, тема-эмбрион основана на решительном хореическом элементе (*a*): пунктирный ритм начальной интонации в четырёхдольном метре придаёт ему некоторые черты маршевости (1-2 тт.). В варьировании его квинтового зачина при повторном изложении заметно проявление комбинаторики на мотивном уровне.

В последующих втором и третьем проведениях темы наблюдается масштабный рост. Так, второе проведение расширено до шеститакта благодаря повторению ре-мажорного проведения темы и в целом воссоздаёт модель «тема и ответ в доминантовой тональности». Как и предыдущее, модулирующее третье (*e*→*G*) проведение расширено (до восьмитакта), но уже посредством введения контрастного материала внутри него, и содержит черты трёхчастности в миниатюре. Таким образом, представленные в концертной форме проведения темы отражают действие комбинаторики на

[2] Все интонационные элементы тематизма здесь и далее обозначим латинскими буквами, если происходят изменения, то буквам присваиваются индексы.

композиционном уровне, так как в них наблюдаются системно осуществлённые масштабные изменения (4 т. – 6 т. – 8 т.).

Другой интонационный материал представлен в интермедиях. Первая основана на новом, распевном амфибрахическом однотактном элементе (*b*), образующем восходящую секвенцию. Полиостинатная пульсация контрапунктирующих голосов придаёт общему тону звучания (5-8 тт.) черты энергичной моторики.

Проявление комбинаторики на мотивном уровне заметно в изменении распевного элемента (*b*). Во второй интермедии (*b I*) оно связано с изложением канонической секвенции, движением по звукам аккорда и комбинацией с широким октавным возгласом, что придаёт ему черты патетики. В третьей – его начальный ход широкого диапазона сменяется малообъёмным в диапазоне терции, смягчающим общий тон звучания. При этом, на синтаксическом уровне привлекается приём пермутации (двойной контрапункт) в соотношении распевного элемента (*b*) и контрапунктирующих голосов с двумя версиями перестановок (в начале второй и третьей интермедий). Таким образом, активная работа в технике комбинаторики подчёркивает игровое начало в рассмотренной композиции.

Систематичность проявляется в масштабных соотношениях темы и интермедий (Схема № 1). Как отмечено выше в линии проведений темы наблюдается прогрессирующий рост количества тактов (4 т. – 6 т. – 8 т.). В каждой из интермедий материал на распевном элементе (*b*) занимает четыре такта, по шесть отведено для его патетического варианта (*b1*) во второй и третьей интермедиях, с последующим четырёхтактным каденционным завершением. При этом, масштабы второй (18 т.) образуют сумму двух крайних (4 и 14). Кроме того, заметна приверженность, как в проведениях темы, так и интермедиях, по большей части, к чётным числам. В подобной исчисленности, выверенности масштабов выражено приоритетное внимание к проявлениям строгой архитектоники, отмечаемое на различных уровнях структуры.

Многоплановость композиции создаётся, как отмечает Н. Зейфас [1], привнесением в собственно концертную форму черт старинной сонаты (примером использования сонатной в качестве формы второго плана является концертная форма I части Бранденбургского концерта № 5 И. С. Баха [6, с. 44]). При этом, в «экспозиции» (1-28 тт.) функцию «главной партии» выполняют начальное проведение темы и первая интермедия, «связующая партия» – модулирующее в тональность доминанты второе проведение темы, и, наконец, «побочно-заключительную группу» представляет вторая интермедия с каденцией в тональности доминанты (28 т. *D-dur*). «Разработка» основана на выделенных ладовым контрастом заключительной стадии второй интермедии и начальных тактах следующего за ней модулирующего проведения темы (*e-G*). Возвращение основной тональности в последнем проведении темы знаменует начало репризы и возвращение «главной партии», а последующая третья интермедия – «побочно-заключительная группа».

Вместе с тем, масштабное соотношение «экспозиции» и «разработки-репризы» соответствует логике барочной двухчастной формы (Схема № 1), как в концертной форме I части Бранденбургского концерта № 1 И. С. Баха [7, с. 534]. Первая часть (1-28 тт) с движением в тональность доминанты и каденционным закреплением в ней представлена начальным и вторым модулирующим проведениями темы и двумя интермедиями. Вторая (29-54 тт.) содержит модулирующее проведение темы (*e-G*) и третью интермедию (вернее, завершающее построение) с каденцией в главной тональности. При этом, изложение построенных на одном материале второй интермедии в тональности доминанты в первой части, а третьей интермедии (завершающего построения) в основной тональности во второй части создаёт сонатную рифму. Таким образом, основной композиционный план

концертной формы модифицирован: целое завершается не темой, а интермедийным построением.

Своеобразно проявление концертирования, выраженного в ритме сопоставления *tutti* и *solo*, в котором проявляется инверсионная логика его организации. Так, в рассмотренной композиции интермедии исполняются при участии всего оркестра. При этом, уже в первом проведении темы элемент *a* звучит дважды: вначале излагается торжественным оркестровым *tutti* и затем только группой концертирующих инструментов, создавая при этом эффект эхо, с полным выключением, характерным для письма Генделя паузированием остальных голосов (1-4 тт), отмечаемым и в фугированных композициях [3, с. 8]. В последующих проведениях меняется оркестровое решение, в котором теперь проявляется логика концертирования *tutti* – *concertino* – *tutti*. Таким образом, в изложении этой краткой темы обозначен диалог, принцип концертирования, проявляется логика игры. Следует отметить, что наблюдается тенденция прогрессирующего увеличения времени, отведённого *tutti* (2 т. – 6 т. – 22 т.) в первой половине формы, при стабильно выдержанных *solo* (по 2 т.). Во второй половине разница между ними сокращается, однако *tutti* сохраняет своё многократное преобладание над *solo* (16:4). Наблюдения свидетельствуют о постепенном снижении активности частоты смен *tutti* и *solo*.

Значительно отличается от предшествующей по масштабам и интенсивности интонационной работы концертная форма **II части Девятого концерта *F-dur*** (Схема № 2).

Схема № 2. Концерт № 9, 2 часть

Концентрическая форма			A		B		C	D							F	D						C		B	A			
Концертная форма	T				И1			T	И2					T	И3	T	И4								T			
Тематический элемент	a	b	a	b	c	d	f	a	c	d	c	d	c	a	f	a	c1	d	c	b	f		d	a	b1			
	tutti				solo			tutti							solo	tutti					solo		tutti					
Количество тактов	1-3	4-7	8-14	15-18	19-24	25-28	29-36	37-38	39-40	41-42	43-44	45-46	47-48	49-51	52-63	64-69	70-71	72-73	74-75	76-81	82-95		96-103	104-106	107-109			
	F		F	C	F-G-C	C	F-E♭→	B	E♭	E♭	F	F	g	g	g-B-g-d	B	B	G	C	C-F-B	F-C-d-C-B-F		→	F	F			
Каденционный план	F				C		C	d								F												

Структура темы – не лаконичная группа интонаций-импульсов, а развёрнутый сложный период. Интонационную основу темы формируют два элемента: первый (*a*) – трёхтактное мажорное ядро с фанфарным остинатным зачином (призывом к комбинаторной игре, в силу своей симметричной структуры) и наигрышным продолжением (1-3 тт.), а второй (элемент *b*) – двутактный минорный антитезис с каденцией (4-8 тт.). Во втором, модулирующем периоде (8-18 тт.) сохраняется интонационная основа, но меняется тональное решение (*F*-*C*).

В первой интермедии последовательно введены ещё три новых элемента, интенсивное интонационное обновление компенсируется краткостью каждого из элементов. Один из них, создающий значительный контраст к теме, элемент с террасообразными пассажами (19-20 тт., в схеме – *c*), который, как отмечает Н. Зейфас, встречается в арии Тиринто «В моей душе рождается искра» из оперы «Именео»[3] [1]. Далее он комбинируется с сигнальным элементом (в схеме *d*), выделяющимся репетицией каждого тона (25-26 тт.). Последний раздел интермедии построен на тематически менее самостоятельном фигурационном материале (в схеме – *f*), на котором также построена третья интермедия. Подобный «каскад» интонационных обновлений, определяющий многосоставность тематического материала в этом сочинении, – суть свойство, которое отмечено исследователями как присущее в дальнейшем музыке В. А. Моцарта [8, с. 60].

[3] Исследователь называет его «грозовой» темой, так как в арии ревность сравнивается с внезапно налетающей грозой [2].

После представления «всех участников» начинается игра интонационными элементами с привлечением техники комбинаторики. Комбинации определённого числа мелодических единиц сочетаются с их постоянном обновлением, варьированием с неистощимой изобретательностью, что, как отмечает Л. Гервер, свойственно письму Г. Ф. Генделя [8, с. 63]. Одно из проявлений комбинаторики на композиционном уровне связано с сокращением масштабов темы в последующих проведениях, представлением в качестве её репрезентанта лишь первого элемента (только последнее воспроизводит оба тематических элемента в одной тональности, что в сопоставлении со вторым периодом первого проведения вносит черты сонатной рифмы). В интермедийном развитии в чередовании показанных в первой интермедии интонационных ячеек (*c, d, f*) наблюдается их пермутация во второй, а в синтезирующей четвёртой она сочетается с комбинацией (так как содержится материал как интермедий, так и секвентное развитие второго элемента темы – *b*).

На композиционном уровне существенный фактор индивидуализации, создания целостности и единства в этом сочинении – проявление концентричности, который связан с воплощением архитектоничности, уравновешенности и гармоничности целого. Кроме того, в логике последования привлечённых тематических единиц второй интермедии наблюдается принцип трёхпятичастности, с чертами рондальности: функцию рефрена выполняют построения на материале *c*, а эпизодов – элементе *d*. Вторая интермедия обрамлена двумя схожими по масштабам проведениям темы (*B* и *g*), при этом, тональный план выстроен по принципу подхвата: *B-Es – Es-F – F-g – g*, что скрепляет их в единый композиционный раздел.

Проявление концентричности (A – B – C – D – F – D – C – B – A) заметно в специфике композиционного решения всей концертной формы, как фактор формы второго плана (Схема № 2). Подобное явление наблюдается в структуре III части Бранденбургского концерта № 1 И. С. Баха [7, с. 538]. Внешнюю арку (A) образуют крайние проведения темы, при этом последнее воспроизводит только второй период с иным тональным соотношением, что придаёт, как отмечалось выше, черты сонатной рифмы (*F-C – F-F*). Внутренние круги формируются между построениями, основанными на одном интонационном материале. Так, следующую арку (B) образуют начальный этап первой и заключительный четвёртой интермедий на террасообразном элементе (*c*) и сигнальном элементе (*d*), далее (C) – между фигурационными разделами (*f*). Последний круг (D) составляют трёхфазное построение Т-И-Т (37-51 тт.) с трёхпятичастной структурой в рамках интермедии и мини-концентрическая форма: субдоминантовое проведение темы и начальный этап последней интермедии (64-81 тт.) с центром – на сигнальном элементе (*d*). Кроме того, логика расположения каденций подчёркивает общий план концентрической формы.

Процесс организации концертирования, оркестровое решение также подчёркивает концентрический план композиции. Так, внешний и ближайший к центру круги образуют разделы концертной формы со значительным *tutti,* второй круг и центр содержат фигурационный материал (в схеме – *f*), который исполняет одна из концертирующих скрипок на прозрачном сопровождении оркестра, что наделяет её солирующей функцией. При этом, как и в Концерте № 1, частично проявляется инверсионная логика чередования звучности всего оркестра и группы концертирующих инструментов: сопоставлением *tutti* и *solo* на одном интонационном материале отмечены начальное проведение темы и её звучание в *B-dur* (или изложение второго её элемента в четвёртой интермедии). Кроме того, следует отметить, что на интермедии почти в равном соотношении приходится объём всего *tutti* и *solo* (40:32 тт.).

Создаваемое концентричностью качество симметрии, кроме того, исчисленности, пропорциональности на различных уровнях связано с воплощением излюбленного барачного образа Зеркала [9, с. 210-212]. Зеркальное отражение являлось одним из символов единства, а симметрия олицетворяла порядок, через неё выражалась идея незыблемости и вечности.

Таким образом, в рассмотренных образцах концертных форм наблюдается лаконичность дифференцированных мелодических единиц. Отмечается действие присущего письму Г. Ф. Генделя приёма контрастного сопоставления в соотношении материалов темы и интермедий. В работе с тематизмом привлекается техника комбинаторики, как одного из проявлений игровой логики: на мотивном уровне в рамках начального изложения темы, на синтаксическом – в вариантных проведениях темы, в интермедийном развитии. На композиционном уровне комбинаторика проявилась в системных масштабных изменениях разделов формы, например, в прогрессирующем росте построений, выполняющих функцию темы в Первом концерте. Кроме того, заметно следование принципу соразмерности в масштабах всей композиции и её темы, так, лаконичная концертная форма Первого концерта представлена темой-импульсом, темой-эмбрионом, тогда как в Девятом – это развёрнутое построение в виде сложного периода.

При изучении специфики формообразования отмечено такое нередко встречаемое свойство концертных форм Г. Ф. Генделя как многоплановость: сочетание со старинной двухчастной, старосонатной, концентрической формами. При этом, в отличие от упоминаемых ранее образцов И. С. Баха, в некоторых из рассмотренных композиций отмечена модификация структуры концертной формы (завершение не проведением темы, а построением на материале интермедии) под влиянием барочной двухчастной и старинной сонатной форм, как, например, в Первом концерте.

В процессе организации концертирования, в котором, как и в технике комбинаторики, отражается игровое начало, отмечено следование его инверсионной логике во всех образцах, при индивидуальном в каждом случае подходе к ритму смен *tutti* и *solo*. Кроме того, во второй части Девятого концерта заметно выделение одной из концертирующих скрипок в качестве солирующего инструмента, как атрибута сольного концерта.

В рассмотренных образцах проявился ряд черт стиля Г. Ф. Генделя, нашедших в дальнейшем отражение в характере работы венских классиков с тематическим материалом. Среди них – неоднократно отмечаемое исследователями искусство комбинаторики, привлекаемой В. А. Моцартом, приверженность к многосоставности интонационного материала, а также того метода развития тематизма, который стал одним из характерных для разработок классической сонатной формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зейфас, Н. М. Concerto grosso в творчестве Генделя / Н. М. Зейфас. – URL: https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/concerto-grosso-v-tvorchestve-gendelya/?ysclid=lh98vgiuq5691181993 (дата обращения: 20.03.2023).
2. Гервер, Л. Л. Какие вопросы предлагает нам хоровая полифония Генделя / Л. Л. Гервер // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Памяти А. Г. Чугаева: Сб. тр.: вып. 1. – Тверь: Тверской педагогический колледж, 1997. – С.70-89.
3. Чугаев, А. Г. Нетрадиционные виды полифонического формообразования в хоровых фугах Генделя / А. Г. Чугаев // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Памяти А. Г. Чугаева: Сб. тр.: вып. 1. – Тверь: Тверской педагогический колледж, 1997. – С. 5 – 69.

4. Чёрная, М. Р. Комбинаторная парадигма в композиции клавирных сонат В. А. Моцарта / М. Р. Чёрная // Вестник КемГУКИ. Вып. 25, 2013. – С. 129-136.
5. Волнянский, К. С. Понятие структурной комбинаторики и её роли в композиционном процессе XX века / К. С. Волнянский. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-strukturnoy-kombinatoriki-i-ee-roli-v-kompozitsionnom-protsesse-hh-veka (дата обращения: 15.03.2023).
6. Стреж, Ю. В. Бранденбургский концерт № 5 И. С. Баха: к проблеме единства цикла / Ю. В. Стреж, О. В. Генебарт // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. Вып. № 4 (18), 2022. – С. 42-48.
7. Стреж, Ю. В. Варианты преломления структурной многоплановости в концертной форме (на материале Бранденбургского концерта № 1 И. С. Баха) / Ю. В. Стреж // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство : сб. ст. по материалам XV Международной научно-практической конференции, 15 февраля 2019 г. / Тамб. Гос. Муз.-пед. Ин-т. Им. С. В. Рахманинова ; редкол.: О. В. Немкова, О. В. Генебарт, Е. О. Казьмина. – Тамбов : Принт-Сервис, 2019. – С. 551-557.
8. Гервер, Л. Л. Легко ли анализировать Моцарта / Л. Л. Гервер // Музыкальная академия. Вып. № 12, 1991. – С. 59-64
9. Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – Москва: Музыка, 1994. – 320 с.

REFERENCES

1. Zeyfas N. M. available at: https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/concerto-grosso-v-tvorchestve-gendelya/?ysclid=lh98vgiuq5691181993 (March 23, 2023).
2. Gerver L. L. Problemy izucheniya i ispolneniya polifonicheskoi musyki. Pamyati A. G. Chugaeva (Problems of studying and performing polyphonic music. In memory of A. G. Chugaev). Collection of works, ussue 1, Tver: Tverskoi pedagogicheskii kolledj, 1997, Pp. 70-89.
3. Chugaev A. G. Problemy izucheniya i ispolneniya polifonicheskoi musyki. Pamyati A. G. Chugaeva (Problems of studying and performing polyphonic music. In memory of A. G. Chugaev). Collection of works, ussue 1, Tver: Tverskoi pedagogicheskii kolledj, 1997, Pp. 5-69.
4. Chernaya M. R. Vestnik KemGUKI, 2013, ussue 25, Pp. 129-136.
5. Volnyanskii K. S. available at: https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-strukturnoy-kombinatoriki-i-ee-roli-v-kompozitsionnom-protsesse-hh-veka (March 15, 2023).
6. Strezh Y. V. Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya, 2022, No. 4 (18), Pp. 42-48.
7. Strezh Y. V. Musyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel’stvo (Music in the modern world: science, pedagogy, performance), Collection of articles based on the materials of the XV International Scientific and Practical Conference, February 15, 2019, Tambov: Print-Servis, 2019, Pp. 551-557.
8. Gerver L. L. Musykal’naya akademiya, 1991, No. 12, Pp. 59-64.
9. Lobanova M. N. Zapadnoevropeiskoye musykal’noye barokko: problemy estetiki i poetiki (Western European Musical Baroque: problems of aesthetics and poetics), Moscow: Muzyka, 1994, 320 p.

Сюй Канни
аспирант
ФБГОУ ВО «Российской академии музыки им. Гнесиных»
e-mail: connie199641@gmail.com

Xu Cunni
Postgraduate student
of the Gnessin Russian Academy of Music

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МАСТЕРСТВО ВЫДАЮЩЕГОСЯ КИТАЙСКОГО ДИРИЖЕРА И ПЕДАГОГА ЯНЬ ЛЯНКУНЯ НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ НАД 9-Й СИМФОНИЕЙ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА

Аннотация. В данной статье рассматривается дирижерская деятельность выдающегося китайского дирижера и педагога Янь Лянкуня. Его взор на произведения известных авторов изменило познание и трактовки классической музыки в Китае. Автор статьи заостряет внимание на вопросах стилистических черт, манере характеризующий его дирижёрский стиль. Будет сказано и о диссертации с концепцией хорового мышления Автор рассказывает о том, как Китайская Народная Республика достигла определенной высоты в культурной жизни и искусстве в целом в период деятельности и работы Янь Лянкуня.

Практическая значимость заключается в том, что данное исследование может оказаться весьма полезным в практике познания дирижерского искусства и трактовки классических произведений, а его материалы могут быть использованы в курсе «История Китайского дирижерского искусства» и «Основах педагогической и размышляющей методики».

Ключевые слова: дирижёр, классическая музыка, дирижёрское искусство, Янь Ланкунь, Китай, Китайский социализм, торжественные мероприятия, образование, композиция, симфония и ее трактовка.

PERFORMING ARTS AND SKILLS OF THE OUTSTANDING CHINESE CONDUCTOR AND TEACHER YAN LIANKUN ON THE EXAMPLE OF WORK ON LUDWIG VAN BEETHOVEN'S 9TH SYMPHONY

Annotation. This article examines the conducting activity of the outstanding Chinese conductor and teacher Yan Liankun. His view of the works of famous authors changed the knowledge and interpretation of classical music in China. The author of the article focuses on the issues of stylistic features, the manner that characterizes his conducting style. It will also be said about the dissertation with the concept of choral thinking, the author tells how the People's Republic of China reached a certain height in cultural life and art in general during the period of Yan Liangkun's activity and work.

The practical significance lies in the fact that this study can be very useful in the practice of knowledge of conducting art and interpretation of classical works, and its materials can be used in the course "History of Chinese conducting Art" and "Fundamentals of pedagogical and reflecting methodology".

Keywords: conductor, classical music, conducting art, Yan Lankun, China, Chinese socialism, celebrations, education, composition, symphony and its interpretation.

Несмотря на то, что на создание Девятой симфонии у Л. Бетховена ушло всего два года, замысел ее созревал в течении всей творческой жизни. Уже в начале 1790-х годов после появления оды Шиллера, «К радости», появилась идея создать музыку на текст. Ода немецкого поэта вызывала неподдельный интерес не только у молодежи, но и у старшего поколения, призывала к единству и братству человечества. Так постепенно рождался музыкальный замысел симфонии.

В 1959 году впервые в Пекине состоялась премьера Девятой симфонии Л. Бетховена в исполнении Центрального симфонического оркестра и хора под руководством Янь Лянкуня. Нужно сказать, что в то время симфонический оркестр переживал трудные времена. Это было связано с несколькими причинами, во-первых, экономика Китая в то время была не слишком устойчивой, слабой, восстанавливалась после долгой войны и находилась одновременно под некоторым политическим давлением. С другой стороны – все высокое искусство и в целом иностранная культура в 1950-е годы подвергалась жесткой критике, как и симфонический оркестр, который обращал внимание только на профессиональное мастерство, не зацикливаясь и не замечая политические события, происходящие в стране. Поэтому жизнь зарубежного и передового оркестра по искусству была непростой в то время.

В то же время, Янь Лянкунь, дирижер оркестра на протяжении 1954-1958 года находился на учебе в Советском Союзе для дальнейшего совершенствования своих профессиональных способностей. По возвращению в 1958 году он стал дирижером Центрального хора в Китае и начал подготовку к концерту, посвященному 10-летию со дня основания Китайской Народной Республики.

Вместе с ним в организации участвовал и Чжоу Эньлай (политический деятель Китая), который выступил за создание оркестра, балетной труппы и оперной труппы. Так и появился хоровой симфонический оркестр. Чжоу Эньлай акцентировал внимание на этнической принадлежности, при этом выступал и за сохранение иностранных ценностей.

Еще одним человеком, который помог в организации концерта стал министр иностранных дел КНР – Чэнь И (китайский военный и политический деятель, министр иностранных дел КНР в 1958–1972 годах.). Во время беседы с британским министром иностранных дел, который свысока оценивал китайскую культуру, Чэнь И, дипломатическим путем заставил переоценить значение литературы и в целом искусство Китая. Он отмечал, что достижения в литературе и искусстве – это идея старшего поколения китайских дипломатов – может придать национальную важность и гордость, повысить национальный статус страны, что искусство Запада и Китая – равнозначны несмотря на то, что на него смотрят свысока. Китайцы могут овладеть иностранным искусством, но их искусство понимает далеко не каждый.

Итак, идея Концерта к 10-летию основания Китайской Народной Республики» состояла в том, чтобы представить, как собственную этническую музыку, так и иностранную музыку, и показать ее иностранцам и китайцам. Суть состояла в следующем: показать три вершины: капитализма, социализма и собственную. Так называемая вершина капитализма – это симфония XIX века, а самая показательная симфония – творчество Л. Бетховена. Таким образом была отобрана Девятая симфония. Одиннадцатая симфония была наиболее подходящим примером социалистической симфонии. Тогда в качестве собственной вершины была выбрана Первая симфония.

Известный композитор Ло Чжунжун (был преподавателем докторской степени в Китайской консерватории музыки. Известный композитор, теоретик, профессор), который писал об освобождении китайского народа, объяснял выбор именно этих трех симфоний как реакцию на новое искусство и дарование Китая.

Как отмечал сам Ян Лянкунь, как дирижер оркестра в то время он еще себя не

зарекомендовал и все репетиции, и вся работа была коллективной. Все обсуждалось и придумывалось коллективно, все вместе слушали репетиции, придумывали идеи. Для удобства и понимания Девятая симфония была переведена на китайский язык, перевод был осуществлен Дэн Инъи (выдающийся член Коммунистической партии Китая и член Демократической лиги Китая).

За время подготовки были преодолены всевозможные трудности. Например, партия сопрано должна была петь высокую ноту «ля» без дыхания 13 тактов подряд, с чем вокалисты ранее не сталкивались. Для них это своего рода смелость и чувство национальной гордости. Иностранным исполнителям это дается легче, однако и китайцы это тоже могут. В то время личные достижения должны быть сдержанными, но профессиональный уровень каждого должен пройти проверку. Все участники группы и участники хора должны укреплять свои профессиональные способности.

Чтобы сыграть эту симфонию требовалось от 68-72 минут, в основном 68. В составе хора насчитывалось порядка 100 человек.

Премьера состоялась в Столичном театре, а позже исполнена в Большом зале народных собраний, а также в театре Пекинского выставочного зала. В то время требования к выступлению были строгими и серьезными. Каждый раз, когда спектакль заканчивался, зрители были в восторге и счастливы так же, как и исполнители, что оказывало и до сих пор оказывает большое влияние на зарубежные страны. Китайская Народная Республика достигла определенной высоты в культурной жизни и искусстве в целом за последнее десятилетие.

На премьере присутствовал немецкий посол, который был под приятным впечатлением от исполнения, он отмечал, что «Девятая симфония Бетховена – это не только дань уважения Китайской Народной Республике, но и дань уважения Германии, потому что национальные дни двух стран находятся совсем рядом» (в Германии – 3 октября, а в КНР – 1 октября). Присутствовал также и дрезденский оркестр из Германии, который после исполнил вместе с симфоническим оркестром Янь Лянкуня Девятую симфонию Бетховена в зале НПКСК (Народный политический консультативный совет Китая). Немцы высоко и достойно оценили исполнение китайского симфонического оркестра и хора, и даже сказали, что прекрасно понимают китайский язык, на котором исполнялась симфония.

Объективно говоря, первое исполнение «Девятой симфонии» Бетховена в Китае принадлежало не Центральному симфоническому оркестру под руководством Янь Лянкуня, до этого в 1930-х годах в Шанхае уже дирижировал Девятой симфонией Мэй Байци. Шанхай в то время был полон иностранцев. Позже Национальная музыкальная консерватория также исполняла Девятую симфонию Бетховена в Чунцине и Нанкине. Ей дирижировали Цзинь Лушэне (корейский музыкант. С 1920-х по 1940-е годы он участвовал во многих музыкальных мероприятиях в Китае), а после и Чен Хун (китайский музыкальный педагог, композитор, музыкальный критик и переводчик. Был директором Ассоциации китайских музыкантов). Была сыграна только четвертая часть, однако в другой тональности.

Ян Лянкунь, рассказывая о том, как дирижировал Девятой симфонией Бетховена говорит о том, что чуть не совершил большую ошибку. Перед симфонией по программе предшествовала увертюра к «Эгмонту» Э. Грига. Перед тем, как она началась, ведущий рассказывал о Девятой симфонии Л. Бетховена. На тот момент Бетховен уже был у него в голове, и он потихоньку настраивался. Выйдя на сцену, он дал медленный слабый ауфтакт к Девятой симфонии Бетховена. А симфонический оркестр сыграл сильные аккорды «Эгмонта». Тогда он вздрогнул, но не растерялся и тут же приспособился и перенастроился, к счастью, публика этого не заметила. Так иногда случаются ошибки в

дирижировании на сцене. Поэтому дирижеры должны быть собранными и не должны нервничать, а стараться изо всех сил дирижировать музыкой.

Основная идея, заложенная Л. Бетховеном в Девятой симфонии, была очень близка для Янь Лянкуня. В центре внимания оказывается философская проблема человека и бытия, добра и всечеловеческой справедливости. Такая концепция требовала принципиального изменения драматургической структуры симфонии, именно поэтому Л. Бетховен ввел человеческий голос, слово в область чисто инструментальной музыки.

Особенности трактовки финала произведения, характеризующие дирижерский стиль Янь Лянкуня

Многие исследователи и исполнители, говоря о дирижерском стиле Янь Лянкуня всегда восхваляли благородную личность дирижера, его превосходные художественные достижения и строгий стиль, однако в основном это были общие резюмированные мысли о дирижировании хором.

Суть дирижерского мышления Янь Лянкуня заключается в том, что он хорошо понимает и улучшает «хоровое мышление». В 2008 году Ян Лянкунь защитил докторскую диссертацию с концепцией хорового мышления. Он отмечал, что хоровое мышление выражает красоту сочетания человеческого голоса, в том числе единство и борьбу противоположностей, баланса и дисбаланса, гармонии и диссонанса, индивидуальности и общности голосовых партий, а также ограничено основами литературы.

Согласно его концепции, творческое мышление включает два уровня:

1. *Духовный уровень* – благодаря ограничениям лирики, припев имеет семантические и конкретные черты. Композитор окультуривает значение лирики, обобщает эмоции и мысли. Лаконичное и логическое мышление составляет музыкальную структуру и звуковую форму, благодаря чему звуковая структура превосходит речевой опыт и становится носителем духа, образуя контраст между реальным миром и миром духовным.
2. *Технический уровень*. Это конкретный метод реализации для композиторов, позволяющий комбинировать теорию композиции с человеческим голосом и использовать партитуры в качестве посредника для достижения духовного построения с помощью человеческого голоса или комбинации человеческого голоса и музыкальных инструментов. Он включает в себя область человеческого голоса, силу, скорость и тембр на уровне основных элементов звука, а также гармонию, полифонию, на уровне базовой организации звука. Аранжировка голосов, сочетание текста и музыки, сочетание человеческого голоса и инструментальной музыки и т. д. на уровне акустических характеристик.

Исходя из этого он выводит понятие хорового дирижерского мышления – это логическая деятельность – научно осмысленная.

Янь Лянкунь появился на сцене во времена антияпонской войны, именно военные годы стали прочной почвой для постоянной практики с детства, что стало отличным стартом для его дирижерской карьеры. Он был дирижером Центрального оркестра в течение последующих десятилетий после учебы в Советском Союзе и по возвращению в Китай. Его неустанная учеба, накопление опыта и сценическая практика вывели его талант и профессионализм на новый уровень.

Учителями Янь Лянкуня по дирижированию были *Сянь Синхай* (известный китайский композитор, написавший «Кантату о Желтой реке», учился во Франции), *У. Бочао* (известный китайский дирижер, учился в Бельгии), *Владимир Соколов* (Советский Союз) и *Николай Аносов*. (Советский Союз). То есть, его творческий опыт включает в себя учебные системы Европы, Америки и России (в основном советско-

российская система). Кроме того, Янь Лянкунь был очень трудолюбивым и понимающим, соблюдал все рекомендации со стороны и работал над своими сильными и слабыми сторонами.

Еще в подростковом возрасте, когда он учился в детской труппе, он увидел в кино режиссерские кадры всемирно известного дирижера Л. Стоковского, который заставил задуматься о том, что дирижирование – профессия не из легких и требует особого труда.

В процессе изучения формирования командно-художественной мысли Янь Лянкуня нетрудно обнаружить, что на него непосредственно повлияли вышеупомянутые учителя. По словам самого дирижера, основным важным навыкам дирижирования его обучали *Сянь Синхай* и *У Бочао*, а его способность управлять хоровым мышлением сформировалась во время учебы в Советском Союзе, и его дирижерское мышление также изначально сформировалось Советском Союзе.

Среди особенностей, характеризующих дирижерский стиль Янь Лянкуня, выделим следующие:

- специализируется на различной музыке и обладает уникальным стилем;
- строгость в поведении, отсутствие хвастовства;
- внимание к содержанию произведения и выражению эмоций.

Многие слушатели отмечали то, что каждый язык тела Янь Лянкуня, каждое его движение полно музыки, что является положительным знаком и отражает его самые хорошие музыкальные качества, а также острую музыкальную проницательность.

В исследовательской и научной литературе по дирижированию отмечается, что глубокое, систематическое и правильное изложение содержания произведений, всестороннее исследование семантических, стилистических и звуковых эффектов музыкальных произведений являются основными принципами дирижирования.

Все действия, которые не касаются и не затрагивают содержание работы, чрезмерное самовыражение, являются излишними и нереалистичными.

По воспоминаниям Янь Лянкуня, еще в начале обучения основам дирижированию у Сянь Синхая, он отмечал, что для качественного обучения дирижированию необходимо обладать хорошими базовыми навыками, и все навыки дирижирования должны быть четко и предельно доступны, и поняты.

Быть дирижером – это не только самовыражение, или отображение вещей, отличных от содержания произведения, а еще и глубокое проникновение в семантику и стилистику произведения.

На протяжении нескольких десятилетий Янь Лянкунь всегда помнил эти слова Сянь Синхая и брал за основу, искренне восхищаясь и следуя его традициям. Будь то репетиция или выступление, он всегда старался вкладывать всю свою душу и сердце в тщательную проработку исполнения музыкального произведения. Каждое дирижерское движение всегда тщательно продумывалось заранее, поэтому оно имеет свою внутреннюю силу, музыкальную привлекательность и выразительность. Его поведение при исполнении демонстрировало единство содержания и формы.

Дирижерские жесты Яна Лянкуня очень разнообразны, его дирижирование всегда прекрасно сочетается со звуковыми особенностями произведения и всегда имеет ярко выраженные образы. Он всегда непреднамеренно использует свои искусные дирижерские методы, чтобы передать максимально точную эмоцию в музыке публике, чтобы задеть тонкие струны души его аудитории.

С точки зрения внешнего исполнения его дирижерские движения разнообразны и аккуратны, четко выверены. При работе с различными музыкальными произведениями он всегда очень хорошо справлялся с звуковым оформлением и эмоциональным выражением. Ян Лянкунь считал, что искусство происходит от жизни и выше нее. Основной язык

дирижирования состоит в правильном использовании рук. Каждое движение должно выражать разные мысли и чувства, которые происходят в нашей жизни. Однако полностью следовать жестам и жизни невозможно, поэтому необходимо контролировать их.

Янь Лянкунь отмечал, что процесс дирижерской работы можно разделить на три стадии:

- раннюю;
- среднюю;
- исполнение.

Ранний этап дирижирования – это так называемая «пристрелочная» подготовка ко всему процессу дирижирования, к стилю композитора и эпохи. В исследовательской литературе этот вид «пристрелочной» стрельбы в узком смысле разделен на две части: предварительная установка и начало. Однако Янь Лянкунь использовал свое уникальное видение и творческий подход, выдвинув теорию, основанную на трех этапах: на основе двухшагового «запуска и установки» добавив шаг «внимание». Роль этого этапа заключается в том, чтобы сосредоточить и обратить внимание всех членов коллектива хора на дирижера, напоминая при этом всем собираться и готовиться к выходу в запас. Для развития китайской музыкальной культуры, а именно хорового дирижирования, теория Янь Лянкуня имеет большое историческое значение.

Отличительной способностью профессионализма Янь Лянкуня являлось то, что он хорошо знал, что чтобы быть хорошим дирижером, нужно использовать самые простые средства. Таким образом хор достигнет наилучших результатов.

До того, как Янь Лянкунь получил известность –дирижирование в Китае было чем-то недосягаемым и опережением во времени, но с течением времени и появлением на сцене Янь Л янкуня – оно стало искусством.

Ян Лянкунь считал, что основная работа дирижера заключается в двух аспектах: тщательной отработке основных навыков и основательной и продуктивной репетиции. Когда дело доходит до исполнения, пальцы являются посредником внутренней эмоциональной передачи дирижера. При работе с произведениями необходимо точно воплотить образ произведения, а затем использовать соответствующие художественные средства для его оформления. При разучивании существуют три метода работы с ним: слишком быстрый, умеренный, и слишком медленный. Какой метод выбрать – зависит от дирижера и его работы.

В заключении хотелось бы сказать, что значимость дирижерского таланта Янь Лянкуня для китайской музыкальной культуры была очень велика. Его трактовка 9-ой симфонии Людвига Ван Бетховена бесценна. Она абсолютно понятна и передает всю невероятнейшую энергию этого произведения. Он мог понимать музыку в таком виде, в котором ее написал автор. Музыкальные традиции его хорового дирижирования обусловлены многовековой историей хорового пения и различных музыкальных жанров. Непревзойденный мастер смог постичь лучшие достижения китайской, западноевропейской и советской культур и привнести эти знания в китайскую музыкальную культуру, синтезировать их с собственным, национально-окрашенным интонационным мышлением.

ЛИТЕРАТУРА

1. Янь Лянкунь. Я дирижировал «Желтой рекой» 50 лет // «Музыкальный мир». – Выпуск № 1. – 1997.
2. Янь Лянкунь. 60 лет меня и «Желтой реки» – ответ на вопросы о желтых листьях и зелени // Народная музыка. – Выпуск № 8. – 2005.

3. Янь Лянкунь. Вспоминая два или три факта об учителе Бочао // Студенты фонологи У Бочао. – 2004. – 155 с.
4. Ян Лянкунь. Я и «Желтая река» на протяжении 60 лет – ответ на вопросы о желтых листьях и зелени // Народная музыка. – Выпуск № 8. – 2005.
5. Чжан Нин. Выдающийся советский дирижер Дубровский в Китае // Народная музыка. – Выпуск Z1. – 1955.
6. Ян Сяодин. Исследование искусства дирижирования и обучения мысли Хуан Сяотуна //Журнал Лэшаньского педагогического университета. – Выпуск 4. – 2007.

REFERENSES

1. Yan Liankun. I conducted the "Yellow River" for 50 years // "Musical World". – Issue No. 1. – 1997.
2. Yan Liankun. 60 years of me and the "Yellow River" – the answer to questions about yellow leaves and greenery // Folk music. – Issue No. 8. – 2005.
3. Yan Liankun. Remembering two or three facts about the teacher Bochao // Students of phonology At Bochao. - 2004. – 155 p.
4. Yang Liangcun. Me and the "Yellow River" for 60 years – the answer to questions about yellow leaves and greenery // Folk music. – Issue No. 8. – 2005.
5. Zhang Ning. Outstanding Soviet conductor Dubrovsky in China // Folk Music. – Issue Z1. – 1955.
6. Yang Xiaoding. A study of the art of conducting and teaching thought by Huang Xiao tong //Journal of Leshan Pedagogical University. – Issue 4. – 2007.

Ли Цзясюй
аспирант
ФБГОУ ВО «Российской академии музыки им. Гнесиных»

Li Jiaxu
Postgraduate student
of the Gnessin Russian Academy of Music

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЫДАЮЩИХСЯ ПЕВЦОВ В ОБЛАСТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО И ОПЕРНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ В XX-XXI ВЕКАХ

Аннотация. В данной статье автор заостряет свое внимание на биографии и концертно-сценической деятельности выдающихся певцов Китая. Их творческая деятельность завоевала уважение и признание как на Родине, так и за рубежом. Эти люди связаны с национальной самобытностью и своеобразием народного музыкального творчества Китая. На современном этапе, как считает автор: изучение особенностей развития вокального искусства в Китае является важным в широком историко-культурном контексте. На данный момент, исследований творческой деятельности китайских певцов на русском языке достаточно мало. Поэтому представляется очень актуальным обращение к теме данного исследования, связанной с развитием китайского вокального искусства в различных аспектах творческой деятельности и в процессе вокальной профессиональной подготовки китайских певцов.

Ключевые слова: вокал, вокальное искусство, опера, известные имена, Китай, Россия, педагогика, образование, становление личности артиста.

THE ACTIVITIES OF OUTSTANDING SINGERS IN THE FIELD OF CHAMBER-VOCAL AND OPERA ART IN CHINA IN THE XX-XXI CENTURIES

Annotation. In this article, the author focuses on the biography and concert and stage activities of outstanding singers of China. Their creative activity has gained respect and recognition both at home and abroad. These people are connected with the national identity and originality of Chinese folk music. At the present stage, according to the author: the study of the peculiarities of the development of vocal art in China is important in a broad historical and cultural context. At the moment, there are quite few studies of the creative activity of Chinese singers in Russian. Therefore, it seems very relevant to address the topic of this study related to the development of Chinese vocal art in various aspects of creative activity and in the process of vocal professional training of Chinese singers.

Keywords: vocal, vocal art, opera, famous names, China, Russia, pedagogy, education, formation of the artist's personality.

Концертная деятельность китайских вокалистов Дай Юйцян, Сюэ Хаоинь

Китайское вокальное искусство очень интенсивно и многообразно развивается в течение XX-XXI веков. Это подтверждается анализом разнообразной творческой деятельности выдающихся китайских певцов, обладающих всемирной известностью. Успешность проявления творческого дарования в разных видах деятельности свидетельствует о масштабе личности и умению реализовывать свой талант не только в области вокального искусства, но и в сфере актерского мастерства.

Одним из ярких примеров является карьера выдающегося тенора - **Дай Юйцян.** Выступления в концертах с исполнением произведений различных стилей и жанров – это и народные песни, и оперные арии, и камерно-вокальные сочинения дают недостаточно полное представление о творческих возможностях этого певца. Помимо участия в оперных спектаклях с исполнением главных партий в классических мировых оперных шедеврах, национальных китайских операх, Дай Юйцян также играл главную роль во многих фильмах-операх. В Китае он снялся в фильмах «Турандот», «Травиата», «Кармен», «Богема», «Мое сердце летит», «Белая акация, Красный, красный хлопок» и ряде других. Его вокальное и актерское мастерство было сосредоточено на выражении внутреннего мира персонажей, певец поразил зрителей искренними чувствами и получил восхищение от критиков и слушателей как в стране, так и за рубежом.

Певца начинают активно приглашать оперные театры всего мира. В октябре 2003 года он выступал в опере «Турандот» в оперном театре Портленда. В июле 2004 года. Дай Юйцян выступал в опере Верди «Тоска» вместе со всемирно известными певцами Марией Гулегиной и Сэмюэлем Рами в Королевском оперном театре в Ковент-Гарден в Англии. Это было высоко оценено местными СМИ. В публикации в «Метро Дейли» выступление Дая Юйцяна оценили, как «единственную яркую звезду в аудитории». Королевский оперный театр также пригласил его выступить на сцене в операх Пуччини «Турандот» и «Богема» в сезоне 2004-2005 годов. В сентябре 2004 года. Дай Юйцян снова выступил в опере «Тоска» в оперном театре Мичигана. В 2005 году. Дай Юйцян также выступал в опере «Аида» Верди в Соединенных Штатах.

О его успехах свидетельствует большое количество выступлений со всемирно известными певцами, сьемки в ряде фильмов-опер, выступления с концертными программами.

Дай Юйцян окончил оперный факультет Центральной академии драмы и Музыкальный факультет академии художеств НОАК. Он учился у таких известных педагогов, как Ян Кетинг, Хан Дэчжан, Ма Цюхуа, Цзин Тилин, У Цихуэй. Талант в сочетании с трудолюбием позволили певцу достигнуть высоких творческих успехов. Его вокальные навыки, полученные у прекрасных педагогов, дали возможность певцу в совершенстве овладеть художественным вокальным мастерством.

Голос Дай Юйцян обладает особым благородным тембром, мягкостью и выразительностью в соединении с актерским темпераментом, неукротимой энергией и эмоциональной наполненностью. Его репертуар – это произведения самого широкого спектра различных жанров и стилей. О творческих достижениях. Дай Юйцян свидетельствуют его многочисленные награды. Это: Высшая правительственная награда «Премия Мандарина», Премия «Золотой рекорд», Первая премия в Международном конкурсе оперных певцов «Сидзуока» в Японии, Третье место в 12-м Международном конкурсе вокалистов в Бельгии, а также большое количество премий в китайских конкурсах оперных певцов.

Репертуар Дай Юйцян включает большое количество китайских песен, с которыми певец выступает в концертах, а также записывает альбомы, вызывающие неподдельный интерес и сразу завоевывающие популярность у слушателей. В один из альбомов вошли песни: «Я люблю свою Родину», «Да здравствует Родина», «Ты такой человек», «Красная романтическая классика» и многие другие. Он пел такие песни, как «Ты такой человек», «Я как снежинки на небе», «Девушка из Кашгара», «Увидеть Сибаипо» и другие известные китайские песни. Дай Юйцян обладает особым музыкальным талантом, его исполнение завораживает то мягкостью и лиризмом, то страстностью и яркостью чувств. Сценическое выступление Дай Юйцяна – это сочетание элегантности и темперамента, нежности и страстности, наполнено истинной мужской красотой. В его исполнении

представлен широкий спектр произведений, созданных в различных стилях, он поет как классические, так и современные сочинения, а также произведения, написанные в национальном стиле.

В настоящее время все большую известность приобретает имя ученика Дай Юйцян – молодого певца-тенора **Сюэ Хаоинь**, который родился 6 декабря 1980 года.

Сюэ Хаоинь окончил Китайскую консерваторию в 2003 году. По классу вокала он учился у Дай Юйцян. Сейчас Сюэ Хаоинь является солистом художественного ансамбля китайского радио. Также певцом подписан контракт с Королевским оперным театром Ковент-Гарден в Англии после его победы в престижном конкурсе молодых оперных певцов в 2005 году. С 2006 года певца приглашают участвовать в оперных постановках театра.

С 2001 года Сюэ Хаоинь принимает участие в постановках китайских национальных опер. В декабре 2001 года певец исполнил партию главного героя Сюй Чжимо в опере «Прощание с Кембриджем» в Пекинском народном художественном театре. В июне 2002 года он успешно исполнил партию Цзяо Дасин в китайской оригинальной опере «Пахотная земля» в Пекинском молодежном художественном театре. В 2005 году певец исполнил партию Го Цзян Ъгуана в симфонической оратории «Солнце вышло».

Известный певец Сюэ Хаоинь, являясь солистом художественного ансамбля китайского радио, выступает и с сольными концертами, в которых исполняет итальянские, немецкие песни, а также народные песни разных стран. Например, в сольном концерте, который состоялся в Академии искусств 23 мая 2006 года им было исполнено пятнадцать произведений разных жанров и стилей. Начался концерт исполнением лирической песни «My Dear», а завершился песней «Никто не спит сегодня вечером». По мнению слушателей, его пение очаровывает и создает особое впечатление. Слушатели отмечают необычайную выразительность и проникновенность его исполнения, особую музыкальность, создающую атмосферу полного погружения в мир музыки. Его пение наполнено истинными чувствами и изысканностью художественных красок.

В 2010 году певец Сюэ Хаоинь получил степень магистра в отделе вокала Академии художеств НОАК. В 2013 году он был принят в Музыкальную консерваторию Китая и получил степень доктора философии в исполнении народного вокала. Певец имеет большое количество наград на различных музыкальных конкурсах.

Оперно-сценическая деятельность выдающихся китайских вокалистов Дильбер Юнус, Ицзе Ши, Ван Ся

Многообразие творческой деятельности лирико-колоратурного сопрано **Дильбер Юнус** свидетельствует о ее большом таланте.

Певица получила прекрасное образование. Она не только замечательная певица, но и обладает актерским мастерством. Выступать на разных сценах мира ей также помогает владение итальянским, французским, немецким, английским, финским, шведским языками. Она – солистка Финской национальной оперы, Шведского оперного театра в Мальме и Шведской национальной оперы. В 1988 году Дильбер Юнус исполняла различные оперные партии, в ее репертуаре и романсы, и народные песни. Три года (1993-1996) певица являлась солисткой Национальной оперы в Бонне.

В 1997 и 1998 годах Дильбер Юнус получила премию всемирно известной певицы сопрано Нильссон, которая считается высшей премией оперного актера Швеции. В 2000 году она была приглашена в качестве профессора в музыкальную школу Синьцзянского

педагогического университета и основала «Центр исследований вокальной музыки Дилибайер Синьцзянского педагогического университета».

В творческой исполнительской и педагогической деятельности Дильбер Юнус раскрываются особенности развития вокального искусства в Китае на рубеже XX- XXI веков. Уникальность китайского нац ионального стиля пения находит творческое преломление в совмещении с техникой bel canto. В вокальной технике происходит поиск новой манеры звукоизвлечения, особого способа голосообразования, что находит яркое выражение в исполнительской деятельности китайских певцов. На основе практического опыта китайскими вокалистами анализируются новые подходы к совершенствованию вокальной техники. В методических работах рассматриваются принципы, вокальные приемы и способы, обогащающие традиционные представления и дающие новые ориентиры в развитии современного китайского вокального искусства. В процессе интеграции с европейским и русским вокальным опытом происходит развитие новой специфической вокальной методики, позволяющей сохранять национальные певческие традиции и обогащать, расширять возможности вокального мастерства китайских певцов. Изучение опыта творческой деятельности выдающихся мастеров китайского вокального искусства способствует постижению особенностей развития китайского оперного и камерно-вокального исполнения, связанных с анализом многообразных закономерностей как традиционных представлений, так и тенденций развития мировой музыкальной культуры на современном этапе.

За годы творческой деятельности Дильбер Юнус исполнила партии в операх выдающихся композиторов. В ее репертуар входят наиболее сложные партии, созданные для колоратурного сопрано. Можно назвать партию Царицы ночи в опере Моцарта «Волшебная флейта», Деспины из оперы «Так поступают все», Церлины из оперы «Дон Жуан»; не менее сложными являются и Лючия из оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Адина из оперы «Любовный напиток», Норина в «Дон Паскуале»; Амина в опере Беллини «Сомнамбула»; Розина в «Севильском цирюльнике» Россини; Джильда в опере Верди «Риголетто», Лакме в одноименной опере Делиба, Соловей в опере Стравинского.

Оперные театры, в которых певицей исполнялись эти и другие оперные партии – это Боннская государственная опера, Берлинская государственная опера, Гамбургская опера, Бременская опера и Дюссельдорфская опера, Финская национальная опера, Стокгольмская опера, Франкфуртский оперный театр, Гётеборгский оперный театр, Мюнхенский оперный театр, Зальцбургский оперный театр, Баварский оперный театр, Итальянская национальная опера, Венецианский оперный театр, Амстердамский оперный театр, Венский оперный театр. Только перечисление оперных театров свидетельствует о высоком уровне профессионального мастерства и большом интересе к творческой деятельности Дильбер Юнус.

С неизменным успехом певица выступает и у себя на Родине. Она является солисткой Национального Большого театра Китая. Какие бы почести и похвалы не сопровождали выступления Дильбер Юнус ее величайшим желанием всегда было возвращаться на Родину, чтобы часто петь для своих соотечественников. Певица всегда подчеркивает, что она чувствует себя именно китайской исполнительницей и разделяет свои успехи со всеми китайцами.

За более чем двадцатилетнюю карьеру на оперной сцене она создала блестящие образы, добилась выдающихся творческих успехов и является символом китайского певческого мира и гордостью Китая!

Тенор Ицзе Ши (год рождения – 1982, Шанхай) окончил Музыкальный колледж Тохо Гакуен в Японии в Токио. Затем продолжил обучение в г. Грац в Австрии. В 2007

году Ицзе Ши стал явным и бесспорным победителем ряда престижных Международных конкурсов в Италии, Германии, Австрии. Помимо яркого и полетного голоса певец обладает еще и актерским дарованием. Его выступления всегда связаны с созданием ярких и выразительных образов, что свидетельствует о его актерском даровании. Например, большой успех сопровождал выступления Ицзе Ши в Метрополитен-опере в Нью-Йорке, в оперном театре Ла Фениче в Венеции, в ряде оперных театров Европы. Молодой тенор Ицзе Ши известен как прекрасный исполнитель ведущих партий в операх Моцарта. В 2007 году певец создал яркий образ Феррандо в опере-буффа Моцарта «Cosi fan tutte» («Так поступают все»). В 2012 году Ицзе Ши выступил в партии Тамино в опере Моцарта «Волшебная флейта».

Китайский тенор выступал в России на сцене Большого театра. Представляя его дебют в России в декабре 2018 года, на сайте театра отмечаются блестящие успехи Ицзе Ши. О нем пишут: «Впервые в спектакле Большого выступает известный китайский певец Ицзе Ши, один из лучших представителей молодого поколения теноров. 20 и 22 декабря он исполнит партию Эрнесто в опере Доницетти «Дон Паскуале». Это событие – надеемся, что именно так и будет воспринят его ввод в наш спектакль, – мы ждем с особенным нетерпением, вспоминая блестящее выступление Ицзе Ши на концерте «Романтизм. Бельканто», который состоялся на нашей сцене в прошлом году». Китайский певец с большим успехом выступает в операх Доницетти, Россини, Верди. В репертуаре Ицзе Ши большое количество теноровых партий, что свидетельствует о масштабе его вокального таланта. Также свой опыт певец передает молодому поколению китайских певцов, являясь с 2011 года преподавателем в Хунаньском педагогическом университете.

Выступления китайских певцов в самых известных оперных театрах мира ярко показывают высокий уровень овладения вокальным мастерством, что дает основания для дальнейшего успешного восхождения к вершинам вокального искусства. В настоящее время на мировых оперных и концертных сценах появляются новые молодые китайские вокалисты, стремящиеся к достижению оригинальных и своеобразных художественных вершин в области вокальной музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цай Мэн. Обзор музыкального творчества в Китае в XX веке. Опера // Китайское музыкальное образование. –№12. Пекин, 2001. – С. 26-29.
2. Цзюй Цихун. Китайская музыка 20 века. – Шаньдун, 1992. – 258 с.
3. Шабордина И. В., Лю Иньлун. Международная деятельность выдающихся представителей вокального факультета Центральной консерватории Пекина // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. Сб. ст. по материалам LX междунар. науч.-практ. конф. – No 5 (56). – М., Изд. «Интернаука», 2017. – С. 7-35.
4. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая. – М.: Музгиз, 1952. – 251 с.
5. Сунь Чжаожунь. Его называли китайским Карузо / Сунь Чжаожунь // Выдающиеся певцы современности [на кит. яз]. – Пекин, 2009. – С. 318-320
6. Ван Юйхэ. История музыки в современном Китае. – Пекин: Народное музык. изд-во, 2002. – 362 с.

REFERENSES

1. Cai Meng. Review of musical creativity in China in the XX century. Opera // Chinese musical education. –№12. Beijing, 2001. – Pp. 26-29.
2. Ju Qihong. Chinese music of the 20th century. – Shandong, 1992. – 258 p.

3. Shabordina I. V., Liu Yinlong. International activity of outstanding representatives of the vocal faculty of the Central Conservatory of Beijing // Scientific discussion: questions of philology, art criticism and cultural studies. Collection of articles based on the materials of LX International. scientific and practical conf. – No. 5 (56). – M., Publishing House "Internauka", 2017. – Pp. 7-35.
4. Schneerson G. M. Musical culture of China. – M.: Muzgiz, 1952. – 251 p.
5. Sun Zhaozhun. He was called the Chinese Caruso / Sun Zhaozhun // Outstanding singers of our time [in Chinese]. – Beijing, 2009. – Pp. 318-320.
6. Wang Yuhe. The history of music in modern China. – Beijing: Folk Music. publishing house, 2002. – 362 p.

Лю Хуэй
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 2442435034@qq.com

Liu Hui
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА РОБЕРТА ШУМАНА

Аннотация. Статья посвящена камерно-вокальной лирике позднего периода шумановского творчества. Исключительно богатое и многогранное композиторское наследие немецкого композитора-романтика Р. Шумана трудно поддается систематизации и периодизации. Будучи весьма изменчив в своих проявлениях, музыкант сумел блистательно претворить многие свои гениальные идеи в ранние годы, что повлекло за собой весьма противоречивые, а порой и резко критичные оценки последующих периодов его творчества, в том числе и позднего (условно его границей становится 1946 год). На основании рассмотрения ряда произведений композитора утверждается ошибочность подобного рода оценок. Доказывается, что поздний период шумановского творчества являет собой яркую и оригинальную страницу вокального романтического искусства эпохи. В песнях позднего периода творчества Шуман создает мелодику нового качества, где декламация и ариозо переплавлены в одно целое, что свидетельствует об эволюции творческого метода композитора. В контекст анализа включен уникальный цикл позднего периода шумановского творчества «Семь песен Елисаветы Кульман», театрализация и драматизация которого позволяет говорить о превращении вокального цикла в песенный театр или моноспектакль.

Ключевые слова: музыка, романтизм, композитор, вокал, творчество, стиль, эволюция, поэтический текст.

CHAMBER VOCAL COMPOSITIONS OF THE LATE PERIOD OF ROBERT SCHUMANN'S CREATIVITY

Annotation. The article is devoted to the chamber-vocal lyrics of the late period of R. Schumann's creativity. The exceptionally rich and multifaceted composer heritage of the German romantic composer R. Schumann is difficult to systematize. The composer was changeable in his manifestations. The musician managed to brilliantly implement many of his brilliant ideas in his early years. The later periods of his work (the year 1946 becomes the boundary) were often criticized. Based on the consideration of a number of works by the composer in the article, the fallacy of critical assessments is affirmed. The article proves that the late period of R. Schumann's work is a bright and original page in the vocal romantic art of the era. In songs of the late period of creativity, Schumann creates a melody of a new quality, where recitation and arioso are melted into one whole, which testifies to the evolution of the composer's creative method. The context of the analysis includes a unique cycle of the late period of the composer's

work «Seven Songs of Elisaveta Kulman», theatricalization and dramatization of which allows us to talk about the transformation of the vocal cycle into a song theater or solo performance.

Keywords: music, romanticism, composer, vocal, creativity, style, evolution, poetic text.

Введение в проблему. Исключительно богатое и многогранное композиторское наследие немецкого композитора-романтика Р. Шумана трудно поддается систематизации и периодизации. Будучи весьма изменчив в своих проявлениях, музыкант сумел блистательно претворить многие свои гениальные идеи в ранние годы, что повлекло за собой весьма противоречивые, а порой и резко критичные оценки последующих периодов его творчества, в том числе и позднего (условно его границей становится 1946 год). Так, известный российский музыковед, биограф Шумана Д. Житомирский полагает, что для позднего шумановского стиля характерна утрата идеалов дерзкой флорестановской романтики, уход от экспериментаторства. «Композитор все чаще опирается на прочные устои традиции» [1, с. 518].

Подобное утверждение, на наш взгляд, является весьма спорным и в известном смысле упрощает проблему. Нельзя не согласиться с Г. Ганзбургом, который утверждает: «Никакого спада творческой активности в последние годы нет, есть лишь обманчивое впечатление спада, возникающее у фортепианоцентрически-ориентированного наблюдателя». Исследователь полагает, что в области осмысления и оценки шумановской проблематики необходимы «кардинальные концепционные изменения: перенос акцентов с фортепианных жанров на вокально-инструментальные и с раннего периода творчества на средний и поздний».

Краткий обзор исследований (литературы). В статье использованы результаты работ таких авторов как Житомирский Д., Лист Ф., Ганзбург Г., Лосева О., Шуман Р., Haesler L., Jolizza W., Kretzschmar H., описывающих особенности творчества композитора.

Методы (методики). В статье использованы теоретические методы исследования: анализ литературных источников, синтез информации, индуктивный метод построения логического умозаключения, основанный на принципе: от частного к общему.

Результаты и их обсуждение. Действительно, гений Шумана глубоко и по-новому раскрылся в поздние годы в разных областях, прежде всего – в жанрах крупной формы. Достаточно назвать созданную в 1847-48 годах оперу «Геновева», вторую редакцию Четвертой симфонии (1851), Ораторию «Странствие Розы» ор.112 (1851) Реквием ор. 148 (1852 г.), Мессу в шести частях (1852) и др. Что касается камерно-вокальной лирики, то и в данной области шумановский композиторский стиль претерпел значительную трансформацию в разных творческих сферах. В рамках настоящей статьи мы сделаем акцент на рассмотрении поэтических текстов, положенных в основу ряда камерно-вокальных произведений композитора, относящихся к позднему периоду творчества.

Известно, насколько близка была композитору поэтическая стихия, в которой он сумел раскрыть себя исключительно сильно, разносторонне и ярко. Слово и музыка существовали в воображении Шумана в неразрывном единстве. Как художник-романтик он обладал в плане восприятия поэзии поистине абсолютным слухом. Исходя из этого связь шумановских средств музыкальной выразительности с поэтическим текстом с годами становилась все более глубокой, изысканной и значимой. Отношение композитора к отбору текстов менялась в связи с эволюцией его художественных установок. «Музыка Шумана скорее обращается к задумчивым характерам и серьезным душам, которые не парят по поверхности, а умеют окунуться в глубину, чтобы найти там скрытые перлы» [2, с. 353-354], – писал Ф. Лист.

Поздний период творчества Шумана отмечен повышенным вниманием к двуплановости поэтических образов, в его исканиях дает о себе знать неожиданный

интерес к малоизвестным поэтическим страницам. В последние годы жизни композитор создает уникальное в романтической вокальной лирике произведение «Семь песен Елисаветы Кульман». В этом сочинении композитор обращается к поэтическим строкам рано ушедшей из жизни поэтессы, творчество которой имеет непосредственное отношение к России и в свою эпоху имело на отечественной почве достаточно широкий резонанс. Об этом свидетельствует, в частности, дневниковая запись декабриста Вильгельма Кюхельбекера, относящаяся к 1835 году, когда истекал десятый год его пребывания в одиночном тюремном заключении: «Елисавета Кульман, – что за необыкновенное восхитительное существо! – Стихи ее лучше всех дамских стихов, какие мне случалось читать на русском языке, но сама она еще не в пример лучше своих стихов... Нет сомнения, что я в нее бы влюбился. Сколько дарований, сколько души, какое воображение!» [3].

Сочинение Шумана по своей композиции в известном смысле уникально, так как являет собой сплав музыкального и литературного планов: в авторском посвящении и комментариях дается портрет Кульман, раскрываются интересные страницы ее жизни. Циклу предпослано по-шумановски выразительное, романтически приподнятое литературное посвящение, которое великолепно отражает эмоциональное отношение композитора к автору стихотворных строк: «Она была из тех чудесно одаренных созданий, которые являются в мир весьма редко. Уроки высшей мудрости… даются здесь устами ребенка. <…> из тысячи коротеньких стихотворений… выбрано несколько… вся ее жизнь была поэзией» [4].

Поскольку имя поэтессы сегодня практически забыто, позволим себе остановиться на жизни поэтессы несколько подробнее. Елисавета Борисовна Кульман (1808-1825) родилась в семье немецкого офицера, состоявшего на службе в русской армии. В детстве она проявила себя как вундеркинд, ярко раскрывшийся в различных областях творчества и прежде всего – в поэзии. Обладая замечательной памятью, Кульман свободно владела одиннадцатью языками и сочиняла стихи на русском, немецком, итальянском и французском языках.

Восхищенно отзывался о лирике Кульман Гёте, Жан Поль и др., которые пророчили ей почетное место в литературе. Наряду с восторженными, поэзия Кульман вызывала и весьма нелицеприятные, порой резко отрицательные отзывы. Критики называли ее стихи напыщенными, манерными, сентиментальными, чувственными, высказывали даже предположения, что обращение к ним Шумана связано с нарушением психического здоровья композитора. Так, например, резко осуждал обращение Шумана к стихам Кульман, английский музыковед Э. Семс: «Не знаешь, чему больше удивляться, скудости ли похлебки или необъятности черпака. Еще более огорчительна готовность, с которой Шуман поглотил все это кушанье, серьезно восхваляя его вкус. Рано умершая девочка была для него, подобно Миньоне, трагической фигурой и возбудила в нем сочувствие» [5, с. 92]. некоторые придерживались позиции, что шумановский цикл настолько специфичен, что вообще не может бытовать в традиционных формах концертной жизни и потому не пользуется и, едва ли когда-то будет пользоваться популярностью.

Не задаваясь целью судить о достоинствах и недостатках стихотворений рано ушедшей из жизни поэтессы Кульман, отметим лишь, что в шумановском цикле на ее стихи ярко проявлено характерное для композитора противопоставление идеального и реального, действительности и мечты, что вызывает отдаленные ассоциации со столь пленившим некогда Шумана загадочным образом гетевской Миньоны.

Примечательно внимание композитора к деталям поэтического текста, которое при этом не нарушает единства мелодии и сопровождения в цикле «Семь песен Елисаветы

Кульман». Образная яркость и интонационная выразительность цикла позволяют говорить о театрализации и драматизации камерно-вокального цикла, его превращении в песенный театр или моноспектакль в творчестве Шумана [4].

Среди поздних шумановских камерно-вокальных сочинений примечателен также последний его цикл «Стихотворения королевы Марии Стюарт» ор. 135. Поэтический текст для данного произведения композитор взял из сборника английской поэзии в переводе немецкого поэта Гисберга барона фон Винке. Будучи известным в те годы автором новелл в стихах и др. литературных произведений, Винке выступил в данном случае в роли блистательного переводчика.

В названном шумановском цикле, в отличие от цикла на стихи Кульман, отсутствует вступление и словесные комментарии. Постижение цикла предполагает образованность слушателя, знакомство его с биографией шотландской королевы Марии Стюарт. Вспомним, что незаурядный образ этой героини привлекал многих композиторов, в том числе Ф. Мендельсона («Шотландская симфония»), Г. Берлиоза, Доницетти и др. Современному слушателю история королевы знакома преимущественно по роману С. Цвейга. Литературным источником шумановского сочинения послужила трагедия Шиллера «Мария Стюарт», а также с огромным интересом и вниманием изученные композитором архивные источники.

Известно, что Шуман задумывал написать оперу на аналогичный сюжет, но замысел этот так и остался нереализованным. Исследователи полагают, что этот цикл, венчающий шумановское вокальное творчество, можно расценивать как финальную часть грандиозного цикла циклов, начатого «Кругом песен» на стихи Г. Гейне (1840). «Мария Стюарт – последний персонаж шумановского театра, подтверждающий, что и в конце творческого пути его идеал не стал иным, делает вывод Г. Гансбург, – Мария Стюарт заняла место в одном ряду с Елисаветой Кульман не потому, что королева, а потому что поэтесса. Для Шумана восхищение талантом всегда было пусковым механизмом его страстей» [6].

В цикле «Стихотворения королевы Марии Стюарт» Шуман использует сквозную форму, найденную им в ранних вокальных произведениях, однако не отказывается и от принципа контраста как одного из наиболее ярких и действенных и при этом выразительных и формообразующих. Тональное единство возрастает. Чередование разделов подчиняется единой логике темпового развития. Внутри формы возникает четкая дифференциация эпизодов на экспозиционные, разработочные и репризные. Это приводит к определенной динамике в развитии сквозной формы. Музыкальные цезуры, совпадающие с поэтическими, на разных участках формы имеют различную глубину: полные совершенные каденции встречаются на гранях функциональной противоположных разделов и половинные – внутри самих разделов.

Среди поздних сочинений Шумана примечательна также баллада «Перчатка» ор. 87 на популярнейшие стихи Шиллера, которые переносит нас в эпоху прекрасных дам и бесстрашных благородных рыцарей. Баллада была переведена на русский язык В. Жуковским и М. Лермонтовым. Гордость, честь, осуждение и посрамление жестокосердия – вот ведущие мотивы этого прославленного поэтического откровения. Чувства эти были в полной мере созвучны вольнолюбивой и гордой натуре Шумана.

В основу баллады положено стихотворение, повествующее о размышлениях героя о чести и благородстве. Описание окружающей действительности переплетается с воспоминаниями о прошлом, образуя структуру А В A^1 С, где А и A^1 посвящены драматическому описанию настоящего, В – «эпизод отстранения», воспоминания героя, С – взволнованное лирическое обращение-резюме. Смысловой контраст в тексте вызывает коренной контраст средств музыкальной выразительности. Соответственно поэтическим

строфам возникают четыре контрастных раздела, по форме не превышающие периода, с фортепианным вступлением и вокальным заключением на музыке вступления. Образуется слитно-контрастная форма с обрамлением.

Образы действительности передаются композитором в драматической окраске первого и третьего разделов; переключение же в поэтическом тексте в сферу воспоминаний отмечается светлым вторым разделом. Четвертый раздел баллады (обращение героя, его резюме) является лирико-философской кульминацией всей песни и обрывается вторгающейся кодой. В драматических разделах композитор пользуется новым типом мелодики – мелодизированным речитативом, обладающим громадными выразительными возможностями и способным давать настоящее музыкальное обобщение. Наиболее полное развитие этот тип мелодики получает в песнях в жанре драматического монолога.

В поздний период творчества (1850 год) Шуманом был написан также яркий характерный номер «Заключительная песнь шута из пьесы “Как вам это понравится”» на текст В. Шекспира. Следует отметить, что к шекспировской поэзии Шуман обращался чрезвычайно редко, в единичных случаях. В песне Шуман пользуется приемом «обобщения через жанр». Так, первый раздел написан в стиле сарабанды. Октавные удвоения в басах сопровождения придают музыке суровость. Второй раздел выдержан в светлых и ясных тонах с кантиленной мелодией на фоне колышущихся триолей аккомпанемента и близок по характеру колыбельной. В связи с песней шута можно также говорить о театрализации и драматизации вокального жанра: шут становится в шумановской композиции персонажем моноспектакля песенного театра.

Выводы и заключение. Таким образом, можно сделать вывод, что поздний период шумановского творчества являет собой яркую и оригинальную страницу наследия композитора в области камерно-вокальной лирики. Шуман использует сквозную форму, однако не отказывается и от принципа контраста как одного из наиболее выразительных и действенных. При этом возрастает тональное единство, чередование разделов подчиняется единой логике темпового развития, возникает четкая дифференциация эпизодов на экспозиционные, разработочные и репризные. Кроме того, в вокальных произведениях позднего периода творчества Шуман пользуется выразительным мелодизированным речитативом, наиболее полное развитие который получил в песнях в жанре драматического монолога. Образная яркость и интонационная выразительность цикла «Семь песен Елисаветы Кульман» позволяют говорить о театрализации и драматизации камерно-вокального цикла в творчестве Шумана, его превращении в песенный театр или моноспектакль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. – М.: Композитор, 2000. – 373 с.
2. Лист Ф. Избранные статьи. – М.: Музгиз, 1959. – 464 с.
3. Ганзбург Г. История издания сочинений Елизаветы Кульман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://proza.ru/2004/02/27-06 (дата обращения 22.09.2022)
4. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://hansburg.narod.ru/PESTEA2005.htm (дата обращения 22.09.2022)
5. Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи. Ред.-сост. И.И. Никольская, Ю.Н. Хохлов. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1996. – С. 86–105.
6. Ганзбург Г. Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://scholar.google.com.ua/citations?user=2xL6VCcAAAAJ&hl= (дата обращения 22.09.2022)
7. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов: (Musikalische Haus und Lebensregeln) / Р.Шуман; пер. с нем.; ред. пер. и послесл. Д.В. Житомирского. – М.: Музгиз, 1959. – 40 с.
8. Шуман Р. О музыке и музыкантах. – М.: Музыка,1969. – 132 с.
9. Шуман Р. Новые пути // О музыке и музыкантах. – М.: Музыка,1964. – 880 с.
10. Хеслер Л. Постановка голоса в вокальном цикле Роберта Шумана «Dichterliebe» (1840). Вклад в психоанализ музыкального творчества // Психея. – 1982. – № 36/10. – С. 908–950.
11. Джолизза В. Песня и ее история. – Вена и Лейпциг: А. Хартлебен, 1910. – 324 с.
12. Кречмар Х. История современной немецкой песни от Альберта до Цельтера. Т. 1. – Лейпциг: Breitkopf & Härtel, 1911. – 185 с.

REFERENCES

1. ZHitomirskij D. Robert SHuman: Ocherk zhizni i tvorchestva. – M.: Kompozitor, 2000. – 373 p.
2. List F. Izbrannye stat'i. – M.: Muzgiz, 1959. – 464 p.
3. Ganzburg G. Istoriya izdaniya sochinenij Elizavety Kul'man [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: https://proza.ru/2004/02/27-06 (data obrashcheniya 22.09.2022)
4. Ganzburg G. Pesennyj teatr Roberta SHumana [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: http://hansburg.narod.ru/PESTEA2005.htm (data obrashcheniya 22.09.2022)
5. Loseva O. Pamyatnik poetesse // Russko-nemeckie muzykal'nye svyazi. Red.-sost. I.I. Nikol'skaya, YU.N. Hohlov. – M.: Gos. in-t iskusstvoznaniya, 1996. – Pp. 86–105.
6. Ganzburg G. Personazhi pesennogo teatra SHumana i ih prototipy [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: https://scholar.google.com.ua/citations?user=2xL6VCcAAAAJ&hl= (data obrashcheniya 22.09.2022)
7. SHuman R. ZHiznennye pravila dlya muzykantov: (Musikalische Haus und Lebensregeln) / R.SHuman; per. s nem.; red. per. i poslesl. D.V. ZHitomirskogo. – M.: Muzgiz, 1959. – 40 p.
8. SHuman R. O muzyke i muzykantah. – M.: Muzyka,1969. – 132 p.
9. SHuman R. Novye puti // O muzyke i muzykantah. – M.: Muzyka,1964. – 880 p.
10. Haesler L. Sprachvertonung in Robert Schumanns Liederzyklus «Dichterliebe» (1840). Ein Beitrag zur Psychoanalyse der musikalischen Kreativität // Psyche. – 1982. – No 36/10. – Pp. 908–950.
11. Jolizza W. Das Lied und seine Geschichte. – Wien und Leipzig: A. Hartleben, 1910. – 324 p.
12. Kretzschmar H. Geschichte des neueren deutschen Liedes von Albert bis Zelter. Vol. 1. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. – 185 p.

Тан Цзин
аспирант
ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»
e-mail: liroma0217@gmail.com

Tang Jing
Postgraduate student
Russian State Specialized Academy of Arts

СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Аннотация. Китайская живопись с ее богатым художественным наследием является весьма ярким, наглядным и убедительным свидетельством глубокого культурного и исторического наследия страны. На протяжении тысячелетий данная разновидность искусства развивалась вместе с самим китайским обществом, отражая его философию, эстетику и меняющиеся политические реалии. История китайской живописи — это своего рода «путешествие» во времени, где каждая веха демонстрирует свои особенности, от тонкой элегантности традиционной живописи тушью до ярких проявлений современного искусства. В данной статье рассмотрены исторические аспекты развития китайской живописи, что весьма значимо для полноценного понимания предпосылок её современного состояния. Автором проанализированы основные черты и признаки современной китайской живописи, охарактеризована деятельность наиболее известных представителей. Кроме того, сделан акцент на существующих проблемах, сдерживающих развитие живописи Китая в XXI веке.

Ключевые слова: живопись, искусство, культура, Китай, традиция, художник.

MODERN CHINESE PAINTING

Abstract. Chinese painting, with its rich artistic heritage, is a very vivid, clear and convincing evidence of the deep cultural and historical heritage of the country. Over the millennia, this type of art has evolved along with Chinese society itself, reflecting its philosophy, aesthetics and changing political realities. The history of Chinese painting is a kind of "journey" through time, where each milestone shows its own characteristics, from the subtle elegance of traditional ink painting to the vibrant manifestations of modern art. This article discusses the historical aspects of the development of Chinese painting, which is very significant for a full understanding of the prerequisites for its current state. The author analyzes the main features and signs of modern Chinese painting, characterizes the activities of the most famous representatives. In addition, emphasis is placed on the existing problems hindering the development of Chinese painting in the 21st century.

Keywords: painting, art, culture, China, tradition, artist.

Для более полноценного понимания специфики современной китайской живописи целесообразно сперва обратиться к краткому анализу ретроспективы. В качестве аргумента выступает то, что изучение ретроспективы — это одновременно и характеристика предпосылок, обусловливающих содержательную стороны современной живописи Китая.

Так, истоки китайской живописи можно проследить в глубокой древности: в ходе археологических раскопок обнаруживались черепки керамики, украшенные примитивной кистью, относящиеся к периоду неолита. Династия Чжоу (1046-256 гг. до н.э.) стала свидетелем появления классической живописи, преимущественно

представленной жанром «птица и цветок», посредством которого стремились изобразить гармонию природы и связь между человечеством и миром природы [1, с. 56].

Династию Тан (618-907 гг. н.э.) искусствоведы напрямую связывают с переломным моментом в китайской живописи (речь идёт о появлении живописи тушью и смывкой, также известной как шуй-мо). Рассматриваемый эстетический подход подчеркивал выразительную силу одноцветной туши, смешивая кисть и воду для создания бесплотных пейзажей, характеризующихся использованием пустых пространств, каллиграфических мазков и акцентом на жизненной энергии ци.

В период правления династии Сун (960-1279 гг. н.э.) в китайской живописи произошел весьма существенный сдвиг, положивший начало традиции литераторов. Художники-литераторы, главным образом, ученые и поэты, стремились воплотить в своем искусстве дух научной утонченности. Этот подход подчеркивал личное самовыражение, моральную целостность и исследование внутренних пейзажей. Размывание туши и тонкая кисть использовались для того, чтобы вызвать ощущение спонтанности и поэтического резонанса.

Династии Мин (1368-1644 гг.) и Цин (1644-1912 гг.) ознаменовали период расцвета придворной живописи, характеризующийся следующими особенностями:

- тщательная проработка деталей;
- яркие краски;
- возрождение раннего жанра «птица и цветок» [2, с. 140].

Придворные художники зачастую создавали творения, прославляющие императорскую власть, конфуцианские идеалы и литературные ссылки. Одновременно с этим, академическая традиция, известная как гуохуа, подчеркивала техническое мастерство, следование установленным правилам и исследование исторических тем.

В XX веке китайская живопись претерпела драматическую трансформацию под влиянием как внутренних, так и внешних детерминант. Движение за новую культуру в начале прошлого столетия способствовало художественному возрождению, приняв западные техники и бросив вызов традиционным нормам [3, с. 234]. Такие художники, как Ци Байши и Сюй Бэйхун, соединили китайское и западное влияние, наполнив свои работы современным «чувством», смыслом. Культурная революция (1966-1976) привела к периоду подавления искусства, но, в то же время, вдохновила подрывные подпольные движения, которые раздвинули границы художественного самовыражения. В последние годы современные китайские художники получили международное признание, используя различные средства, стили и концептуальные подходы, чтобы разобраться в сложностях стремительно трансформирующегося и динамично развивающегося общества.

Итак, история китайской живописи — это разворачивающееся повествование о культурных, политических и философских сдвигах. От первых мазков кисти на древней керамике до авангардных экспериментов современных художников, китайская живопись постоянно адаптируется, изобретает и переосмысливает себя. Уходя корнями в глубокое почитание природы, духовности и силы художественного выражения, она служит глубоким отражением китайской самобытности и ярким свидетельством непреходящего наследия одной из древнейших в мире художественных традиций. С опорой на ретроспективу необходимо исследовать особенности современной китайской живописи, что будет предпринято нами далее.

Современная китайская живопись включает в себя разнообразные стили, темы и техники. Как отмечает Г.С. Гультяева, если традиционная китайская живопись часто фокусировалась на пейзажах, цветах и птицах, то современные художники расширили тематику, включив в нее следующие элементы:

- городские сцены;
- портреты;
- абстрактные концепции;
- социально-политические комментарии [4, с. 12].

Примечательной особенностью является слияние традиционной китайской кисти и западных художественных техник, что привело к созданию динамичного и гибридного визуального языка.

Художники начали экспериментировать с масляными красками, акриловыми красками, смешанными с прочими материалами, расширяя выразительные возможности китайской живописи.

Одна из самых известных фигур в современной китайской живописи, работы Ци Байши, преодолевают разрыв между традиционным и современным стилями. Известный своими замысловатыми изображениями природы и маленьких существ, Ци Байши своей кистью улавливал сущность своих объектов, придавая им особый шарм и игривость.

Вклад Чжана Дацяня в современную китайскую живопись заключается в мастерском владении традиционными техниками и новаторском использовании цвета. Будучи разносторонним художником, Чжан Дацянь вышел за рамки традиционной китайской живописи тушью, экспериментируя с техникой брызг туши и интегрируя элементы западной акварели и масляной живописи. Его яркие пейзажи и выразительные портреты представляют собой синтез восточных и западных художественных традиций.

Работы У Гуаньчжуна являются примером слияния традиционной и современной эстетики. Он объединил китайскую живопись тушью с западными техниками, используя смелые мазки и яркую цветовую палитру для изображения пейзажей и городских ландшафтов. Искусство Ву передает чувство ритма и движения, улавливая энергию своих объектов, сохраняя при этом сильную связь со своим культурным наследием.

Китайские художники XXI века играют ключевую роль в формировании современной художественной сцены и вносят значительный вклад в мировой художественный дискурс. Черпая вдохновение в своем богатом культурном наследии и используя современные техники и темы, эти художники создали разнообразные и увлекательные работы, которые отражают сложность китайского общества и их индивидуальное художественное видение.

Одной из выдающихся фигур в мире китайского искусства является Сюй Бин, известный своим новаторским использованием языка и каллиграфии. Его работы часто бросают вызов традиционным представлениям о коммуникации, размывая границы между текстом и изображением. Он создал тысячи тщательно проработанных, придуманных иероглифов и напечатал их на свитках и книгах, заставляя зрителей задаться вопросом о природе языка и его значении.

Другим влиятельным художником является Цзэн Фаньчжи, признанный за свой экспрессивный и эмоциональный стиль. Ранние работы изображали человеческую форму в искаженной и преувеличенной манере, отражая бурные социальные и политические изменения, происходившие в Китае. В последние годы его стиль эволюционировал, сосредоточившись на безмятежных пейзажах и интроспективных автопортретах. Способность Цзэн Фаньчжи передавать сильные эмоции с помощью кисти и цвета сделала его одним из самых известных китайских художников своего поколения.

Ван Гуаньи — ключевая фигура, связанная с движением «Политический поп», возникшим в 1990-х годах. Его картины используют и сопоставляют образы политической пропаганды с западными потребительскими символами, предлагая критический комментарий к пересечению политики и потребительской культуры в

современном Китае. Работы заставляют зрителей исследовать противоречия и конфликты, присущие быстро меняющемуся обществу, актуализируя вопросы о власти, идеологии и идентичности.

Цай Гоцян, хотя и известен, в первую очередь, как знаменитый художник инсталляций и перформансов, также внес значительный вклад в мир живописи. Его фирменная техника включает использование пороха в качестве средства для создания взрывных и динамичных изображений на холсте. Картины часто запечатлевают мимолетную и эфемерную природу существования, отражая его интерес к взаимоотношениям между людьми и миром природы. В его творениях сочетаются традиционные китайские художественные элементы с современным и экспериментальным подходом, в результате чего получаются визуально потрясающие и заставляющие задуматься композиции.

Это лишь несколько примеров разнообразных и талантливых китайских художников, творящих в рамках современной китайской живописи. Их работы демонстрируют слияние традиционных китайских художественных техник и тем с современными влияниями, отражая сложность быстро меняющегося китайского общества. Своим творчеством эти художники не только внесли вклад в мировое искусство, но и представили уникальные взгляды на китайскую культуру, историю и человеческий опыт.

По замечанию М.Е. Богаделиной, современная китайская живопись отражает меняющийся социальный и культурный «ландшафт» данного государства. Художники начали исследовать следующие темы:

- идентичность;
- память;
- глобализация;
- противоречия между традициями и прогрессом [5, с. 109].

Некоторые художники углублялись в личные истории, предлагая интроспективные размышления о сложностях современной жизни, другие занимались социально-политическими вопросами, выражая озабоченность деградацией окружающей среды, социальным неравенством и быстрой урбанизацией.

Современная китайская живопись испытала влияние мировых художественных движений, особенно в XX-м и XXI столетиях. Художники в Китае активно взаимодействовали с западными художественными движениями, речь идёт о:

- кубизме;
- сюрреализме;
- абстрактном экспрессионизме;
- поп-арте [6, с. 175].

Рассматриваемое нами взаимодействие обогатило китайскую живопись, позволив художникам экспериментировать с новыми формами выражения и раздвигая границы традиций.

Расцвет современной китайской живописи сопровождался ростом выставок и учреждений, занимающихся продвижением и сохранением этого вида искусства. Всемирно известные галереи, музеи и художественные ярмарки предоставили китайским художникам платформы для демонстрации своих работ, способствуя межкультурному диалогу и повышая глобальную известность современной китайской живописи [7, с. 99].

Как было отмечено ранее, китайская живопись имеет богатую тысячелетнюю историю, и она продолжает развиваться и процветать в современную эпоху. Нынешний XXI век принес значительные изменения в китайском обществе, технологиях и художественном самовыражении, которые неизбежно повлияли на сферу живописи.

Важно обратить пристальное внимание на наиболее заметные признаки и особенности китайской живописи нынешнего столетия:

1. Слияние традиционных и современных элементов. Китайская живопись сегодня часто демонстрирует гармоничное сочетание традиционных техник и тем с современными сюжетами и стилями. Художники ищут инновационные способы включения традиционных техник туши и кисти в современные композиции, охотно демонстрируя сопоставление старого и нового.

2. Эксперименты с материалами и техниками. Современные китайские художники расширяют границы традиционных материалов и техник. Хотя тушь и кисть остаются неотъемлемой частью формы искусства, творцы в живописи также используют смешанные средства, цифровые инструменты и новые материалы для расширения возможностей выражения. Эти эксперименты придают китайской живописи свежее и динамичное наполнение.

3. Акцент на индивидуальном самовыражении. В отличие от традиционной китайской живописи, которая часто подчеркивала коллективное или символическое представление, китайская художественная сцена современности принимает индивидуализм и личное самовыражение [8, с. 145]. Художники исследуют свою собственную уникальную личность и перспективы, в живопись в данной связи выступает в качестве весьма эффективного средства отражения личного опыта и эмоций.

4. Социальные и политические комментарии. В связи с быстрыми социальными изменениями в Китае и растущим глобальным влиянием художники все чаще используют свое искусство для комментирования современных социальных и политических проблем. Они затрагивают такие темы, как урбанизация, экологические проблемы, культурное наследие и индивидуальная идентичность. Подобное участие в социальных комментариях придает глубину и актуальность современной китайской живописи.

5. Межкультурное влияние. В эпоху глобализации китайские художники подвергаются воздействию широкого спектра художественных стилей и культурных влияний со всего мира. Это перекрестное «движение» идей и техник вносит свой вклад в разнообразие современной китайской живописи [9, с. 967]. Художники внедряют западные художественные концепции, экспериментальные подходы и тематические вдохновения, сохраняя при этом самобытную китайскую эстетику.

6. Исследование абстракции и символизма. Хотя фигуративное изображение остается важным в китайской живописи, в XXI веке все большее внимание уделяется абстракции и символизму. Художники экспериментируют с выразительными кистями, смелыми композициями и нелитеральными интерпретациями, что позволяет глубже вникнуть в суть и многослойность смысла.

7. Сохранение традиционных тем. Несмотря на современное влияние и эксперименты, китайская живопись сегодня также сохраняет и прославляет традиционные темы. Художники продолжают черпать вдохновение в природе, пейзажах, классической литературе и исторических повествованиях, отдавая дань уважения богатому культурному наследию страны.

Применительно к теме статьи уместно обратить внимание и на ряд проблемных аспектов. Современная китайская живопись с ее богатым наследием и многовековыми традициями в последние десятилетия претерпела значительные изменения. Хотя она переживает похвальный рост и международное признание, она не лишена своих вызовов и проблем.

Одним из основных вопросов, с которыми сталкивается современная китайская живопись, является противоречие между традициями и инновациями. Китайская

живопись имеет глубоко укоренившиеся традиции, характеризующиеся тщательной работой кистью, символическими образами и акцентом на передачу сущности природы. Однако в условиях глобализации и стремительных общественных изменений художники сталкиваются с необходимостью развиваться и экспериментировать с новыми формами и техниками. Эта борьба за баланс между почитанием традиций и принятием инноваций иногда приводит к отсутствию художественной целостности и размыванию уникальной китайской художественной самобытности.

Другой проблемой является коммодификация и коммерциализация современной китайской живописи. С ростом спроса на китайское искусство на мировом рынке наблюдается усиление акцента на «производство» произведений искусства исключительно в коммерческих целях. Некоторые художники могут отдавать предпочтение созданию произведений, отвечающих популярным вкусам и рыночным тенденциям, ставя под угрозу художественную целостность и оригинальность [10, с. 172]. Как нам представляется, такой акцент на производстве, ориентированном на прибыль, может привести к распространению имитационных и шаблонных произведений искусства, снижая общее качество и аутентичность современной китайской живописи.

Помимо этого, в Китае остро стоит вопрос цензуры и свободы творчества. Строгие правила китайского правительства в отношении художественного выражения могут ограничивать творческую свободу художников. Некоторые предметы и темы, особенно те, которые считаются политически чувствительными или социально противоречивыми, часто не поощряются или даже запрещаются. Данные ограничения препятствуют возможности художников исследовать различные позиции и участвовать в критическом диалоге через свои работы, что, в конечном итоге, мешает росту и развитию современной китайской живописи как платформы для социального и культурного выражения.

В дополнение к отмеченному, быстрые темпы урбанизации и модернизации в Китае привели к «эрозии» традиционных форм и методов искусства. Поскольку молодые художники подвергаются воздействию западных художественных стилей и влиянию мировых художественных тенденций, существует риск утраты самобытности и уникального эстетического языка традиционной китайской живописи. Этот культурный сдвиг создает проблему для сохранения и возрождения традиционных техник (рисование тушью и кистью гунби), которые являются неотъемлемой частью самобытности и наследия китайского искусства.

Итак, современная китайская живопись сталкивается с различными проблемами в современном мире искусства. Напряжение между традициями и инновациями, коммерциализация, цензура и «эрозия» традиционных техник — все это вносит свой вклад в сложный ландшафт, в котором сегодня ориентируются китайские художники. Преодоление этих проблем требует тонкого баланса между сохранением культурного наследия и принятием художественной эволюции, поощрением художественной свободы и разнообразия, а также формированием среды, в которой ценится творческое самовыражение, обеспечивая при этом устойчивое развитие современной китайской живописи.

Подводя итоги, целесообразно сформулировать ряд обобщающих выводов. Современная китайская живопись представляет собой динамичный «сплав» традиций и инноваций, где древние техники переосмысливаются в современном контексте. Поскольку Китай продолжает переживать стремительные и в чём-то даже форсированные преобразования, художники реагируют на меняющиеся реалии своего общества, сохраняя при этом глубокое уважение к культурному наследию. Эволюция

современной китайской живописи предлагает увлекательный «рассказ» о художественных исследованиях, экспериментах и постоянном поиске новых выражений самобытности и креатива. Используя различные темы, техники и глобальные влияния, современные китайские художники заняли особое место на мировой художественной сцене, оставив неизгладимый след на постоянно меняющемся ландшафте искусства и культуры. Китайская живопись в нынешнем столетии отражает меняющиеся социальные, политические и культурные ландшафты современного Китая, а также демонстрирует индивидуальные голоса и художественное самовыражение художников. Признаки и особенности китайской живописи современной эпохи свидетельствуют о яркой и разнообразной художественной сцене, постоянно расширяющей границы и заново определяющей границы этого древнего вида искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цуй Е. История классификации китайской живописи и возникновение концепции западной живописи // Искусство и образование. – 2022. – № 3 (137). – С. 56-61.
2. Сердюк А.В. Философские концепты и история развития китайской живописи // Международный научно-исследовательский журнал. – 2021. – № 2-3 (104). – С. 139-141.
3. Лу Ф. «Увечное искусство» — поворотный момент в истории современной китайской живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2019. – № 2-1. – С. 233-240.
4. Гультяева Г.С. Художественная концепция современной китайской живописи «неореализма» // Грани познания. – 2023. – № 2 (85). – С. 10-13.
5. Богаделина М.Е. Проблемы восприятия: современная китайская масляная живопись глазами западного зрителя // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 2 (88). – С. 107-111.
6. Ван Ю. Традиционные элементы в современной китайской масляной живописи // Манускрипт. – 2020. – Т. 13. – № 3. – С. 174-178.
7. Богаделина М.Е. Особенности пейзажного жанра в китайской живописи тушью XX-XXI веков // Манускрипт. – 2018. – № 8 (94). – С. 97-101.
8. Ян П. Живопись современных российских и китайских художников: сопоставительные аспекты // Культура и цивилизация. – 2020. – Т. 10. – № 3-1. – С. 142-149.
9. Фу И. Тенденции современной китайской живописи: историография вопроса // Россия и мир в исторической ретроспективе. Материалы XXIX международной научной конференции. – Санкт-Петербург: 2023. С. 963-968.
10. Шань Ц. Периоды развития современной монументальной живописи Китая (середина XX – начало XXI в.) // Манускрипт. – 2019. – Т. 12. – № 7. – С. 168-173.

REFERENCES

1. Tsui E., Iskusstvo i obrazovanie, 2022, No 3 (137), Pp. 56-61.
2. Serdyuk A.V., Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal, 2021, No 2-3 (104), Pp. 139-141.
3. Lu F., Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKhPU im. S.G. Stroganova, 2019, No 2-1, Pp. 233-240.
4. Gul'tyaeva G.S., Grani poznaniya, 2023, No 2 (85), Pp. 10-13.

5. Bogadelina M.E., Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki, 2018, No 2 (88), Pp. 107-111.
6. Van Yu., Manuskript, 2020, T. 13, No 3, Pp. 174-178.
7. Bogadelina M.E., Manuskript, 2018, No 8 (94), Pp. 97-101.
8. Yan P., Kul'tura i tsivilizatsiya, 2020, T. 10, No 3-1, Pp. 142-149.
9. Fu I., Rossiya i mir v istoricheskoi retrospective (Russia and the World in a Historical Retrospective), Proceedings of 39th international scientific conference, Saint Petersburg: 2023, Pp. 963-968.
10. Shan' Ts., Manuskript, 2019, T. 12, No 7, Pp. 168-173.

Выбыванец Элеонора Васильевна
кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»
e-mail: elavib@mail.ru

Vybyvanets Eleanor V.
Candidate of Art History,
Oberdozent, Institut für Musikwissenschaft,
Kompositionen und Methoden der Musikpädagogik
Staatliches Kulturinstitut Krasnodar

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В «ЛУННОМ ПЬЕРО» А. ШЕНБЕРГА: К ВОПРОСУ О ВИЗУАЛЬНОМ ПРОЧТЕНИИ ТВОРЕНИЯ МАСТЕРА

Аннотация. В центре статьи – категория пространства, рассмотрение которой происходит на примере двух мелодрам цикла «Лунный Пьеро» Арнольда Шенберга. Выявляя параллель между пространственной образностью, отмеченной синестезийной природой, и возникающими в современных постановочно-исполнительских версиях обозначенного цикла визуальными образами, автор выходит на объективные установки, обеспечивающие значимость художественного перевода музыки на язык пространственно-временных зрелищных искусств.

Ключевые слова: пространственно-временные характеристики, пространственная образность, музыкальный текст, визуальная версия, О. Херманн, А. Шенберг, хронотоп.

MUSICAL SPACE IN “LUNAR PIERROT” BY A. SCHOENBERG: TO THE QUESTION OF VISUAL READING OF THE MASTER'S CREATION

Abstract. in the center of the article is the category of space, the consideration of which takes place on the example of two melodramas of the cycle “Moon Pierrot” by Arnold Schoenberg. Revealing the parallel between the spatial imagery, marked by a synesthesia nature, and the visual images that arise in modern staged and performing versions of the indicated cycle, the author comes to objective settings that ensure the significance of the artistic translation of music into the language of spatio-temporal performing arts.

Keywords: spatio-temporal characteristics, spatial figurativeness, musical text, visual version, O. Hermann, A. Schoenberg, chronotope.

Изучая то или иное музыкальное творение, мы стремимся в перспективе анализа его художественно-образного содержания и соответствующих музыкально-языковых средств выражения достичь некой целостности постижения. Последняя вызвана глубинным стремлением не останавливаться на анализе чисто музыкальных структур и рожденных ими образов – в известной мере отвлеченных от конкретики реального мира. Наоборот, чаще всего пытаемся выявить сопряженность музыки с жизненно-культурным контекстом, с всеобщими и интерсубъективными смыслами, которые являются объективными основами ее визуального прочтения. В этом случае мы неизбежно должны будем касаться таких важнейших параметров звучащей музыкальной ткани, как время и пространство. Отправной точкой здесь является осознание целостности, единства

онтологических основ бытия, культуры и законов человеческого мышления, разделяющихся на специализированные области в процессе познания.

Данная исследовательская позиция является по сути междисциплинарной. Общеизвестно положение: то, каким образом, под каким углом зрения люди воспринимают окружающую реальность, их картина мира и складывающееся под воздействием последней культурное сознание общества и индивида – всё так или иначе находит выражение в художественном творчестве. Поэтому междисциплинарные взаимодействия происходят не только в науках об искусстве, но и в самом художественном творчестве – как композиторском (в котором находим множество примеров получения автором творческих импульсов из философии, истории, естественнонаучных, художественных и прочих идей и теорий), так и исполнительско-режиссерской. В последнем случае междисциплинарность трансформируется в активное стремление к межвидовому синтезу искусств в самых разнообразных и отнюдь не традиционных его формах. Весомыми факторами в этом стали «визуальный поворот» в культуре, наметившийся еще на рубеже XIX–XX вв., постмодернистские эстетические пристрастия (к эклектике, смешению «всего со всем»), технологический прогресс, а также повышенный интерес к психологическим и искусствоведческим исследованиям феномена синестезии.

Одним из наглядных проявлений отмеченного движения к синтезу стало создание визуальных версий репрезентации так называемой «абсолютной» музыки, то есть произведений, при своем создании не предполагавших наличие сопутствующего ритуального, сценического или экранного образного ряда. В работах А. Чернышова [14] они получили даже собственное жанровое наименование, подчеркивающее в этих синтетических художественных текстах (СХТ) определяющую (содержательную и формообразующую) роль музыкальных закономерностей: спектакль-на-музыку, фильм-на-музыку. Анализируя образцы таких микстовых художественных жанров, выдвинем следующую гипотезу. «Перевод» слышимого (музыки) в видимое (визуальный ряд) осуществляется не столько произвольно, в субъективном воображении, сколько посредством реально существующего звена. Речь идет о психофизических пространственно-временных ощущениях и представлениях.

Пространство и время, относящиеся к числу базовых культурных констант, определяющих мировоззрение и практическую деятельность человека, являются, как известно, универсальными научными категориями. Осмысление их сущности происходило и происходит в различных областях научного знания, в искусстве и в обыденной жизненной практике. Вполне резонно, что концепции пространства-времени различаются как в историческом измерении, так и сообразно объектам, целям и закономерностям каждой из областей познания, эксплицирующих определенные грани содержания, свойств и функций данных понятий.

В нашей статье речь пойдет о музыкально-художественном пространстве и времени конкретного произведения искусства. Поясним, что сегодня понимается под означенным концептом в музыке, в чем его суть, уделив основное внимание музыкальному пространству.

Данная категория, на наших глазах постепенно обретающая статус научного термина, активно используется в современном музыкознании. Приведем некоторые рабочие дефиниции музыкального пространства. В широком смысле – по аналогии с такими понятиями, как информационное, социальное, художественное или духовное пространство – музыкальное пространство есть часть художественно-коммуникативной среды, наполненная реально звучащей или потенциально существующей музыкой. В более узком смысле музыкальное пространство может наделяться, с одной стороны,

метафизическим значением, подразумевающим идеальный художественный мир музыкального произведения и его образно-поэтическое содержание, которое эксплицируется вербально или визуальными образами. С другой стороны, пониматься как пространственное материально-акустическое и тексто-графическое выражение музыкальных идей и мыслей композитора, как «поле пространственных характеристик музыкальных смыслов», своего рода «комплексная опосредованная синестезия» [6, с. 25]. Оправданность подобного определения обусловлена тем, что сам звук в его бесконечном высотно-темброво-громкостно-ритмическом многообразии уже обладает пространственными и динамическими свойствами, являясь носителем информации о жизненном и художественном пространстве-времени.

Так, на безусловную связь звука и пространства в музыке указывается, например, в исследовании С. Васениной «Феномен музыкального пространства в концертной практике и звукозаписи»: «Звучания близкие и далёкие, концентрированные и рассеянные, направленные на объект или скользящие мимо, приходящие спереди, сбоку, сзади – все это, – по мысли автора, – значимо для слухового восприятия, для музыкального искусства». Аргументация представленной точки зрения обнаруживает себя в том, что «направление музыкальных звуков, соотношение их между собой несут музыкально-выразительные намерения, проявляющиеся, в частности, и в пространственном решении» [2, с. 3].

Обобщая, можно вывести несколько уровней значения музыкального пространства, в числе которых: а) физическое пространство, которое музыка наполняет звуками и которое является фактором, обуславливающим «категории форм и видов становления музыки» [1, с.186]; б) фактурно-фонический уровень художественного музыкального текста, осознаваемый посредством специфических музыкальных координат вертикаль-горизонталь-глубина, а также посредством соотношения фона и рельефа, рождающих пространственные внемузыкальные ассоциации и живописные зрительные аналогии [10]; в) художественно-звуковая среда, формируемая пространственными свойствами музыкальной материи [8, с. 5] и воплощающая музыкальные идеи автора; иными словами – материализованное в музыкально-звуковой форме пространство мысли композитора [5, с. 3–4].

Весьма интересным представляется рассмотрение музыкального пространства в аспекте синестетической аналогии. Кроме исследований новосибирской научной школы, которую возглавляет доктор искусствоведения профессор Н.П. Коляденко, имеется в виду оригинальная идея Б.М. Галеева. Ее суть заключается в намерении сопоставить рецепцию физической гравитации и ладовое тяготение в музыке, что делает возможным уподобление музыкального пространства устройству вселенной. В данном модусе Б.М. Галеев рассматривает теорию ладового ритма Б. Яворского и систему П. Хиндемита. Здесь же упоминается и серийное мышление А. Шенберга, которое изучается с позиции модели постоянно расширяющейся вселенной [4]. Вопросы музыкального пространства-времени – хронотопа, «взаимообратимости пространственных и временных отношений… превращения текучих процессов в пространственно-обозримые формы… сообразно смыслу отражаемого объекта или переживаемого состояния» изучены в диссертации М. Старчеус. Непосредственное отношение к обоснованию нашей точки зрения имеют такие выделенные ученым базовые хронотопы музыки, как «музыкально-акустический хронотоп, который опирается на пространственно-временные отношения обертонового ряда; интонационный (звукосмысловой) хронотоп, определяющий пространственно-временные формы процессов интонирования; архитектонический хронотоп, способствующий непосредственному переводу музыкальных временных процессов в обозримые формы; нотно-письменный хронотоп», в котором «звуковые элементы часто

ведут себя по законам зрительных образов – сливаясь в сонорные “пятна” или распадаясь на “точки” и “растры”» [12, с.160].

Интересный эстетический аспект осмысления пространства в музыке на основе нового в*и*дения различий и близости между пространственными и временн*ы*ми видами искусств находим у М.Ф. Гнесина в статье «О природе музыкального искусства и о русской музыке» (1915). Отмечая общие художественные признаки музыкальных и изобразительно-пластических образов – податливость материала (как приспособляемость музыкальной темы к трансформациям) и его оформляемость (структурирование в музыкальную форму), он приходит к следующей мысли. Музыкальные образы, развертывающиеся при восприятии, являются «родом пластических образов», то есть по сути пространственных [цит. по: 6, с.110].

Невозможно пройти мимо еще одной концепции пространственности музыки, ценной в практическом плане «пространственного музыкального общения» (восприятия). Она принадлежит известному культуртрегеру, популяризатору музыкального искусства М. Казинику. В его трактовке такое восприятие музыки противопоставляется «горизонтальному» слушанию-слежению за музыкальными событиями как первой стадии знакомства с произведением, и заключается в сочетании последнего с пространственно-объемным симультанным представлением произведения в целом. Вследствие этого происходит не пассивное слушание, но напряженный, привлекающий ресурсы памяти слухо-мыслительный анализ тематического процесса в виде непрерывного сопоставления-сравнения различных состояний тематических образований и их отдельных элементов на всех стадиях их «жизни», при всех драматургических поворотах, вскрывая содержательные глубины и смысл произведения искусства.

Как показало изучение литературы, в современных исследованиях уже ясно виден отказ от сугубо метафорического, ассоциативного понимания пространственности в музыке в пользу подтверждения реальности существования данной закономерности, ибо авторы опираются на объективные пространственные свойства каждого компонента звучащей музыкальной ткани – от музыкального звука, музыкально-речевых структур/выразительных средств, музыкальной интонации, музыкальной фактуры до архитектоники формы в целом и её драматургического развертывания. При рассмотрении пространственных эффектов в музыке в *перцептуальном* аспекте (Е. Назайкинский, Т. Титова, Г. Орлов [9, 13, 11] и др.) было установлено, что данный феномен связан с реальными трехмерными пространственными ориентациями субъекта восприятия. Однако связан не напрямую, поскольку – как пишет Е. Назайкинский – человек оперирует в обыденном общении, в искусстве, науке «абстрактными квазипространственными представлениями», а посредством «промежуточных звеньев, образующих цепочку постепенных переходов от реального физического к воображаемому, иллюзорному пространству».

Общепсихологическая основа подобного переноса «пространственного опыта на музыкальное восприятие» и «взаимопревращений временного и пространственного» заключается а) в «совместной комплексной деятельности различных систем анализаторов» человеческой психики по осознанию окружающей действительности [9, с. 108]. «Именно в отражении пространства и времени функции различных органов чувств, рецепторов в наибольшей степени пересекаются и совмещаются, именно здесь преобладающую роль играет принцип системности анализаторов» [там же, с. 104]; б) в способности воспринимающего сознания воссоздавать из обобщенных пространственно-временн*ы*х *слуховых* ориентаций образы зрительные, осязательные, моторно-двигательные; осуществлять «переходы от одной перцептивной модальности (слышания) к другим (видения, осязания, ощущения движения)» [13, с. 160]. С другой стороны (что

также оговаривается Е. Назайкинским), музыка – временно*е* искусство, но существует (исполняется и воспринимается) в пространственных условиях. Более того, как уже упоминалось, и единица материи музыки, носитель информации – звук, и все смыслонесущие звуковые структуры вышестоящих уровней наделены собственными пространственными параметрами. На пересечении этих свойств музыки и особенностей ее рецепции, вероятно, и следует выявлять возможности обоснованной визуализации музыкальных образов.

Проиллюстрируем, как именно фактурно-фонические, интонационные и архитектонические свойства звучания создают ощутимые пространственные эффекты, обратившись к конкретным примерам. На наш взгляд, они оптимально демонстрируют прямую и косвенную обусловленность специфическими пространственными характеристиками музыки ее многочисленные визуальные прочтения. В частности, в известном фильме-на-музыку О. Херрманна «Лунный Пьеро: Одна ночь, одна жизнь» иллюзия перемещения в пространстве возникает в цикле Шенберга в конце № 17 «Пародия» (тт. 31, 32). Повторяемый многократно у фортепиано в нисходящей секвенции краткий трехзвучный секундо-квартовый мотив (кстати, цитирующий тему Графини из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского) – это шаги удаляющейся Дуэньи, которые у Херрманна трансформировались в картину выхода-воспарения души, освобожденной от тягот телесности. Специфически пространственная фактура двойного зеркального канона в той же мелодраме, семантика которого – передразнивание – являлась знаком, указывающим на шутовское пародирование любовных переживаний. В фильме же – это запечатление смерти как оборотной, стороны жизни и любви, их «зазеркалья».

Во многих мелодрамах присутствуют пространственно-световые эффекты звукописи: блеска сокровищ (№ 10), лунного сияния (№ 1), сверкания свечей (№ 11), водного потока (№ 20), сгущающегося мрака (№ 8) и мн.др., потенциально трансформируемые в визуальные образы подобного же свойства. Например, музыкально-поэтический образ дремлющих в склепе княжеских рубинов – «сгустков …гордой славы» (№ 10) переосмысливается в фильме в довольно неожиданную и на первый взгляд далекую по смыслу визуальную метафору – в сверкающую картину товарного изобилия\богатства нью-йоркского маркета. Мы понимаем данную метафору как мысль о том, что цена такого богатства – это избыточно-безрассудный грабеж/эксплуатация всех природных ресурсов нашего уникального достояния – Земли.

В № 14 «Кресты» стихотворный образ приближающейся, а затем удаляющейся разъяренной толпы, её нарастающей ненависти к Поэту и расправы над ним, воплощаемые фактурно-тембро-динамическими средствами – все это осмыслено и «перевыражено» у Херрманна в динамичных, шумных, охватывающих большие пространства сценах перестрелок, погонь и катастроф. Остановимся на некоторых конкретных пространственно-музыкальных особенностях «Крестов» – кульминации цикла. Интонационная пространственность, связанная с направленностью звука, характеризуется здесь чрезвычайной интонационно-мелодической напряженностью. В партии Sprechstimme в рефрене I и 1-м эпизоде (тт. 2, 3, 6–8) восходящие скачки на септиму или нону, сопровождаемые повышением тесситуры до as^2 в рефрене II и ассоциирующиеся с экспрессивными возгласами на грани крика, чередуются с «ползучим» движением по секундам. Последнее, с одной стороны, репрезентирует полутоновыми ходами основной элемент риторической фигуры passus duriusculus, изначально связанной с распятием.

С другой стороны, обрисовывает специфичный для цикла А.Шенберга, но сжатый до трехзвучного «мотив томления» (М.Элик), своими перечениями по горизонтали еще более усугубляющими эмоцию смятенности, потерянности, душевного разлада. Так

образуется крайне изломанный интонационный рельеф (см. отмеченное розовым и бирюзовым цветом в нотной иллюстрации). С каждым проведением он становится – сообразно событийной канве – все более напряженным, почти конвульсивным. В партии фортепиано артикулируются широкие межрегистровые ямбические «броски», часто обостренные декламационно-патетическими пунктирами (см. отмеченное желтым цветом). Плотная многозвучная, но одновременно очень подвижная аккордовая фактура с противопоставлением регистровых пластов выявляет свое основное фоническое качество – резкость, «ударность» и объемность. Последнее касается как вертикального измерения (включение крайних регистров), так и фонической насыщенности, источник которой – частые наложения разных аккордовых комплексов, образующих кластерные звучания и обертоновые резонансы (см. обведённое бурым цветом в иллюстрации). Эти особенности относятся уже к музыкально-акустическому хронотопу. Наиболее очевидно его онтологическая основа – соотношение нижних обертонов, в частности 2:3 – проявлена в повторении 2-х одинаковых аккордов, которыми открывался №14, в завершении мелодрамы: последнее созвучие «переокрашено» с усилением свойств акустического вибрирования за счет трех дополняющих его звуков, расположенных ниже по чистым квинтам.

Явление того же порядка – фактурно-фонический облик 2-го эпизода пьесы (смерть распятого поэта). С т. 10 тембровая монохромность фортепиано в его почти ударной функции сменяется эмоционально выразительным звучанием струнно-духового квинтета. Флейта и кларнет в нисходящих имитациях подчеркнуто замедленно интонируют мотив ниспадающей квинты, представляющий собой в данном контексте и фигуру catabasis, и традиционный оборот каденционного *завершения*. Продолжают начатое движение, воплощая состояние скорбной потрясенности, краткие, преимущественно нисходящие фразы фортепиано и Sprechstimme, сама манера которого связана с обогащением фонической красочности и привнесением речевой интонационности. В следующий момент преобладают уже «застылые» – остинатно повторяющиеся, тремолирующие (*frullato* флейты) или выдержанные педальные звуки и звукокомплексы. Вместе с вкрапленными в партии скрипки, фортепиано и голоса тритоновыми ходами, «стонущими» секундами фортепиано (т. 12), резчайшим динамическим перепадом от *ff* к *ppp*, наконец, приглушенными флажолетными звучаниями струнных и фортепиано – все эти знаки пространственной неподвижности и музыкальные фигуры-символы отмечают сферу запредельного, говорят о смерти.

Не менее картинно-наглядно интонационный хронотопический процесс выражен в других фактурных особенностях музыки «Крестов» через «уподобления движению по определенной траектории» [9, с. 98]. Так, в 1-м эпизоде (с т. 5) – описании терзающей поэта стаи коршунов (метафора толпы) и льющейся из его ран крови – преобладают безостановочные кружения низвергающихся и вновь взмывающих пассажей, трели, «клюющие» последования звуков *marcato*. Во 2-м эпизоде с т. 13 на словах «шум толпы вдали растаял» приемом разнонаправленности мелодического движения (нисходящего у фортепиано, восходящего у остальных инструментов) и динамическим спадом до *ppp* создается впечатление пустеющего пространства среднего регистра (см. отмеченное стрелками бирюзовым цветом). Закатывающееся солнце (т.14) изображается подобным же приемом неуклонного нисхождения всех голосов в неточных имитациях, а дрожащие блики меркнущего света – репетициями и специфическими приемами звукоизвлечения – стаккато, пиццикато, *spiccato.* В рефрене III начальные секундовые «стоны» кларнета (как и у голоса, но полутоном выше), трели, тремоло у флейты и фортепиано, смятенные разнонаправленные по движению фигурации скрипки и виолончели, подхватываемые флейтой, их постепенное рассеивание передают трепет, боль и последние всплески

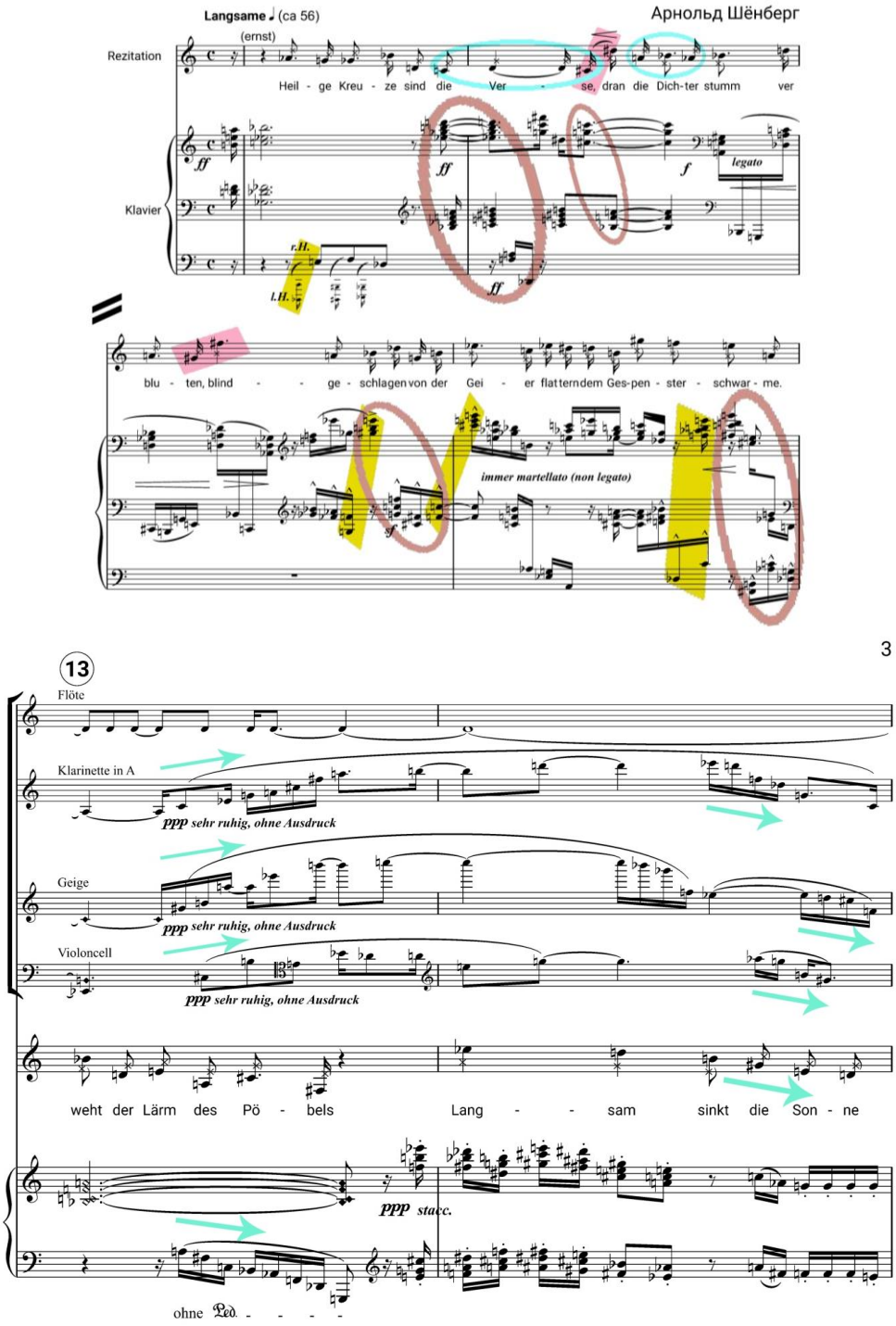
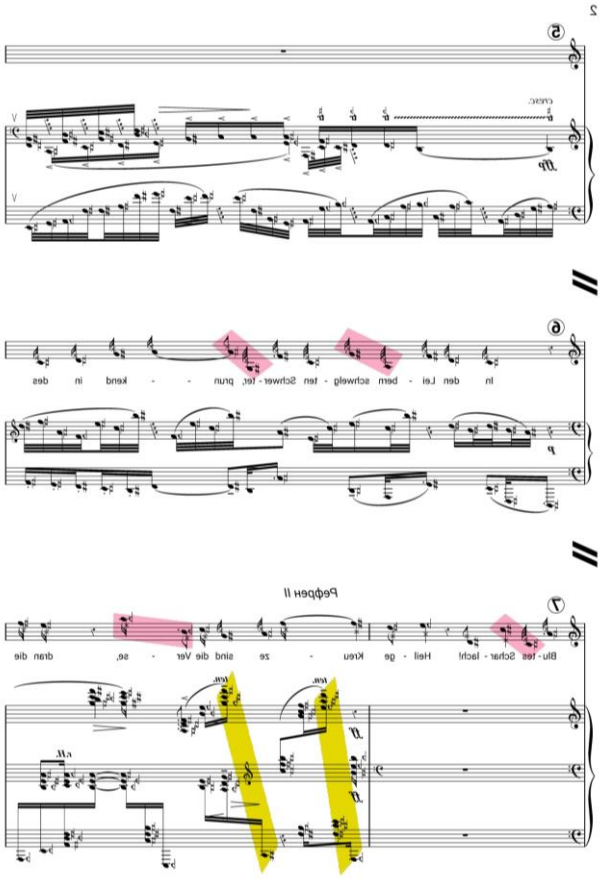
эмоций перед прощанием. Заканчивается же мелодрама на *fff* жестким вибрирующим созвучием-кластером (о котором уже было сказано ранее) как символом неотвратимости развязки.

В музыке мелодрамы ясно прослушивается, графически просматривается и эмоционально переживается архитектонический хронотоп. Ибо структурная организованность произведения «вообще не может существовать и быть реализована иначе, как в определенных пространственных и временных координатах» [9, с. 99].Форма целого выстраивается в соответствии с рондальностью стихотворного текста и общими логическими этапами становления музыкальной формы (i:m:t) . Особенно четко это можно проследить на троекратно проводимом рефрене, каждый раз меняющем масштаб путем усечения текстовых строк (4 т. – 3 т. – 11/2 т.) и оттого с каждым проведением не только приобретающем иной эмоционально-смысловой оттенок, но и повышающем выпуклость и концентрированность высказывания. Рефренность свойственна не только поэтическому тексту, но и отмечена музыкально: началом Sprechstimme с малосекундовой нисходящей интонации скорби и последующим восхождением на терцию или кварту. При этом начинаются рефрены II и III с одинаковых звуков. Вместе с эпизодами образуется ясно прочерченный психологический рельеф, отражающий «энергетические волны» процесса эмоционально-интеллектуальных переживаний, который можно отнести к феномену энергетического пространства.

Не случайно Эрнст Курт в ряде работ, в частности в главе «Музыкальный феномен пространства» своей «Musikpsychologie» (Музыкальной психологии) рассматривал проявления пространственности в музыке двояко. Как внешнее, относя к нему «ощущения и представления, связанные с внешней локализацией звуков и источников звуков в пространстве, с реальными зрительными, осязательными компонентами восприятия». И как структуру внутреннего мира музыкальных представлений – иррациональных и трансцендентных, как «особое *“энергетическое”* пространство, возникающее непосредственно из психической энергии движения» [цит. по: 9, с. 90]. На подобных же логических и эмоционально-психологических фазах – правда, укороченных, но многократно повторяемых – выстроены и события фрагмента фильма Херрманна на данную музыку.

Музыкальное пространство – это еще и графический нотный текст. Его визуально фиксируемые детали и особенности позволяют открыть многие содержательные элементы музыки, ускользающие от слуха в силу необычайной концентрированности музыкальных событий, приходящихся на краткий временной отрезок. Такой пристальной визуальной аналитики требуют все опусы А.Шенберга, в перенасыщенная музыкальной событийностью партитура «Лунного Пьеро» не исключение (см. об этом в [3]).

Итоговым выводом сказанного будет следующее. Пространственные явления и эффекты, в том числе синестетической природы – это неотъемлемое качество самой музыки и важный элемент ее восприятия-слухоосмысления. Подтверждение чему находим у Т. Титовой: «в процессе музыкального восприятия сознание опирается прежде всего на обобщенные пространственно-временные характеристики и через них идет к воссозданию зрительных, осязательных или моторно-двигательных образов» [13, с. 160]. В нашем случае концепт «пространство» – это неотъемлемое посредствующее звено-скрепа в создании той или иной визуальной версии прочтения музыки.

Нотные примеры:
Die Kreuze



ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн.1и 2/ ред. и вступ. Ст. Е.М. Орловой. 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 373 с.
2. Васенина С. Феномен музыкального пространства в концертной практике и звукозаписи. Автореф. дис... канд. иск. – Нижний Новгород, 2012. – 22 с.
3. Выбыванец Э. «Лунный Пьеро» А.Шенберга сквозь призму художественной традиции // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – Майкоп, 2016. Выпуск 2 (177). – С. 240–247.
4. Галеев Б.М. Синестезия и музыкальное пространство // Музыка – культура – человек. Вып. 2. –Свердловск: УрГУ, 1991. – С.36–43.
5. Глазырина Е. Ю. Пространство-время музыки // Педагогика искусства. Электрон.науч.журнал Института художественного образования РАО, 2011. №3. С.1-21
6. Карачевская М. М. Ф. Гнесин о природе музыкального искусства и о русской музыке// Музыкальная академия. – 2016. – № 3. – С.108–112.
7. Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. – Новосибирск: НГК, 2015. – 160 с.
8. Мозгот С.А. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси. Автореф. дис….канд иск. – Саратов, 2006. – 23 с.
9. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 388 с.
10. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

11. Орлов Г.А. Временные характеристики музыкального опыта // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Составитель и редактор М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – 336 с. – С. 272–302.
12. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления //Музыкальная академия. – 2003. – №3. – С.156–164.
13. Титова Т. О пространственно-временной модели восприятия одноголосия и многоголосия // Восприятие музыки: сб. статей / под ред. В. Н. Максимова. – М.: Музыка, 1980. – 256 с.
14. Чернышов А.В. Медиамузыка: Основы теории, практика и история. Автореф…докт.иск. 17.00.02. – М., 2013. – 40 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Muzykal'naja forma kak process. Kn.1i 2/ red. i vstup. St. E.M. Orlovoj. 2-e izd. – L.: Muzyka, 1971. – 373 p.
2. Vasenina S. Fenomen muzykal'nogo prostranstva v koncertnoj praktike i zvukozapisi. Avtoref. dis... kand. isk. – Nizhnij Novgorod, 2012. – 22 p.
3. Vybyvanec Je. «Lunnyj P'ero» A.Shenberga skvoz' prizmu hudozhestvennoj tradicii // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija «Filologija i iskusstvovedenie». – Majkop, 2016. Vypusk 2 (177). – Pp. 240–247.
4. Galeev B.M. Sinestezija i muzykal'noe prostranstvo // Muzyka – kul'tura – chelovek. Vyp. 2. –Sverdlovsk: UrGU, 1991. – Pp.36–43.
5. Glazyrina E. Ju. Prostranstvo-vremja muzyki // Pedagogika iskusstva. Jelektron.nauch.zhurnal Instituta hudozhestvennogo obrazovanija RAO, 2011. №3. Pp.1-21.
6. Karachevskaja M. M. F. Gnesin o prirode muzykal'nogo iskusstva i o russkoj muzyke// Muzykal'naja akademija. – 2016. – № 3. – Pp.108–112.
7. Koljadenko N.P. Problemy muzykal'noj sinestetiki. – Novosibirsk: NGK, 2015. – 160 s.
8. Mozgot S.A. Muzykal'noe prostranstvo v tvorchestve Kloda Debjussi. Avtoref. dis….kand isk. – Saratov, 2006. – 23 p.
9. Nazajkinskij E.V. O psihologii muzykal'nogo vosprijatija. – M.: Muzyka, 1972. – 388 p.
10. Nazajkinskij E.V. Logika muzykal'noj kompozicii. – M.: Muzyka, 1982. – 319 p.
11. Orlov G.A. Vremennye harakteristiki muzykal'nogo opyta // Problemy muzykal'nogo myshlenija. Sbornik statej. Sostavitel' i redaktor M. G. Aranovskij. – M.: Muzyka, 1974. – 336 s. – Pp. 272–302.
12. Starcheus M. O hronotopah muzykal'nogo myshlenija //Muzykal'naja akademija. – 2003. – №3. – Pp.156–164.
13. Titova T. O prostranstvenno-vremennoj modeli vosprijatija odnogolosija i mnogogolosija // Vosprijatie muzyki: sb. statej / pod red. V. N. Maksimova. – M.: Muzyka, 1980. – 256 p.
14. Chernyshov A.V. Mediamuzyka: Osnovy teorii, praktika i istorija. Avtoref…dokt.isk. 17.00.02. – M., 2013. – 40 p.

Цзян Вэйшань
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российского государственного университета
им. А.И. Герцена»
e-mail: jiangwei-736437858@qq.com

Jiang Weishan
postgraduate student
of Institute of Music, Theater and Choreography
at The Herzen State Pedagogical University of Russia

Г.Ф. ТЕЛЕМАН. НОВЫЕ ПАРИЖСКИЕ КВАРТЕТЫ. КВАРТЕТ VI ДЛЯ СКРИПКИ, ФЛЕЙТЫ, ВИОЛЫ ДА ГАМБА, И BASSO CONTINUO E-MOLL: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАРОЧНОГО СТИЛЯ: *PRO AT CONTRA*

Аннотация. В статье анализируются две противоречивые тенденции, свойственные интерпретации произведений барочной музыки в настоящее время: интерпретация с сохранением признаков стиля эпохи и интерпретация в свободном романтическом духе. Исследуется понятие музыкального стиля, а также признаки барочного стиля в музыке. На примере Квартета VI для скрипки, флейты, виолы да гамба и basso continuo *e-moll* TWV 43 : e 4 (1738) из серии Новых парижских квартетов Г.Ф. Телемана анализируются интерпретации инструментальных ансамблей и солистов – немецкой флейтистки Даниэлы Либ и нидерландского флейтиста Вильберта Хазельзета. Цель работы – выявить позитивные и негативные стороны интерпретации барочного стиля в музыке современными исполнителями. Проблема исследования – обосновать ценность для современного исполнительского искусства сохранения аутентичных признаков стиля эпохи в музыкальной интерпретации, как одного из механизмов «расшифровки» смыслов художественной культуры барокко в настоящее время. Методологические подходы и методы исследования – историко-стилевой, компаративистский, метод музыковедческого анализа. Исследование исполнительской практики в области современной интерпретации сочинений академической музыки показало намеренный отказ многих музыкантов от сохранения признаков стиля эпохи с целью самовыражения, создания эмоционального диалога со слушателем для популяризации академического типа концертного репертуара. В то же время сохранение практики музицирования на старинных инструментах и особое внимание ансамблей старинной (барочной) музыки к сохранению стилевых признаков эпохи показало, что как таковых универсальных стилевых признаков не существует. Они складываются в гибком взаимодействии комплекса средств музыкальной выразительности, чтобы отразить основные принципы эстетики и поэтики, присущие художественной культуре эпохи.

Ключевые слова: стиль эпохи, барокко, академический репертуар, Г.Ф. Телеман, старинная музыка, квартет, признаки барочного стиля в музыке, смыслы.

G.F. TELEMANN. THE NEW PARIS QUARTETS. QUARTET VI FOR VIOLIN, FLUTE, VIOLA DA GAMBA, AND BASSO CONTINUO E-MOLL: FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE BAROQUE STYLE: PRO AT CONTRA

Annotation. The article analyzes two contradictory tendencies inherent in the interpretation of works of baroque music at the present time: interpretation with the preservation of the characteristics of the style of the era and interpretation in a free romantic spirit. The concept of musical style, as well as the signs of the baroque style in music, is explored. On the example of Quartet VI for violin, flute, viola da gamba and basso continuo e-moll TWV 43 : e 4 (1738) from the series of New Parisian quartets by G.F. Telemann, the interpretations of instrumental ensembles and soloists – the German flutist Daniela Lieb and the Dutch flutist Wilbert Hazelzet are analyzed. The purpose of the work is to identify the positive and negative aspects of contemporary performing arts in the interpretation of the baroque style in music. The problem of the research is to substantiate the value for contemporary performing art of preserving the authentic features of the style of the era in musical interpretation, as one of the mechanisms for “deciphering” the meanings of the Baroque art culture at the present time. Methodological approaches and research methods - historical-stylistic, comparative, method of musicological analysis. A study of performing practice in the field of contemporary interpretation of academic music has shown that many musicians deliberately refuse to preserve the features of the style of the era in order to express themselves, create an emotional dialogue with the listener to popularize the academic type of concert repertoire. At the same time, the preservation of the practice of playing music on ancient instruments and the special attention of early (baroque) music ensembles to the preservation of the stylistic features of the era showed that, as such, there are no universal stylistic features. They are formed in the flexible interaction of a complex of means of musical expression to reflect the basic principles of aesthetics and poetics inherent in the artistic culture of the era.

Keywords: era style, baroque, academic repertoire, G.F. Telemann, early music, quartet, features of the baroque style in music, meanings.

Актуальность исследования особенностей интерпретации барочного стиля обусловлена рядом факторов. В современную эпоху глобализации и плюрализма мнений возникает ряд проблем межкультурной коммуникации в музыкальной среде. Суть их связана со свободой интерпретации, при которой произведение, принадлежащее одной культурной эпохе и традиции, получает своё новое бытие в рамках иной, более современной исполнительской «редакции». В ходе такого взаимодействия нередко музыканты допускают некоторые стилевые «промахи», которые не осознаются рядовым слушателем, но вызывают вопросы у музыкальных критиков и «горячие» споры у профессиональных музыкантов о жизнеспособности и «адекватности» того или иного исполнения. В этой связи вспоминается «война» глюккистов и пиччинистов, когда адепты и того, и другого композитора не могли решить, чьим же путём пойдёт в будущем развитие музыкального искусства; соперничество поклонников двух великих российских теноров – П. Козловского и С. Лемешева и чья интерпретация одних и тех же теноровых партий была лучшей. Дискуссии об исполнительской интерпретации и стиле остаются актуальными до сих пор. Так, Андрей Хитрук критикует исполнение китайской пианисткой Юджи Ванг цикла «Прелюдий» Ф. Шопена, отмечая возникновение нового типа исполнителя, который музыковед уподобляет умному, беспощадному и, одновременно, лишенному человеческих слабостей и комплексов механизму [1]. Юджи Ванг, которая великолепно исполняет произведения С.В. Рахманинова «бессознательно

переносит элементы исполнительской техники этого композитора на исполнение произведений Шопена, что существенно изменяет их восприятие» [там же].

Вызывает вопросы интерпретация Д. Мацуевым Концерта для фортепиано с оркестром № 3 С.В. Рахманинова. В сравнении с исполнительской версией композитора, который толкует партию фортепиано, как один из голосов оркестра. Д. Мацуев противопоставляет соло звучанию оркестра, тем самым, как считает А.В. Худолей, репрезентируя «…в первую очередь свою личность, а затем и произведение автора» [2].

Большой популярностью пользуются в среде молодёжи обработки шедевров классической музыки с включением элементов иных стилей: рока, джаза, рэпа, нередко вызывая неприятие профессиональных музыкантов. Таково исполнение части «Зима» из концерта для скрипки «Времена года» А. Вивальди Ванессой Мэй. Рок-обработка и само исполнение, проникнутое поистине страстью Паганини противоречат авторским указаниям в тексте, которые должны передавать в музыке конкретные картины природы или психофизическое состояние человека [3]. Интерпретация части «Зима» концерта А. Вивальди в духе трансцендентных этюдов Листа отличает игру Петра Дранга [4]. Приведённые примеры показывают существование множества вопросов, касающихся проблем стиля и интерпретации в современном исполнительском искусстве.

Соответственно обозначенным проблемам цель исследования – выявить позитивные и негативные стороны современного исполнительского искусства в интерпретации барочного стиля на примере анализа Квартета VI для скрипки, флейты, виолы да гамба и *basso continuo e-moll* TWV 43 : e 4 (1738) из серии Новых парижских квартетов Г.Ф. Телемана. Данное сочинение представлено творчеством двух Мастеров-флейтистов – Даниэлы Либ и Вильберта Хазельзета. Даниэла Либ – немецкая флейтистка, член Фрайбургского барочного оркестра. Вильберт Хазельзет – нидерландский флейтист, член ансамбля «Musica Antiqua Köln». Задачи исследования: проанализировать теоретические исследования, научные подходы и методы, применяемые к изучению проблем стиля; рассмотреть константные и изменяемые черты барочного стиля; выявить основные проблемы сохранения стилевых признаков в современной исполнительской деятельности. Методологические подходы и методы: историко-стилевой, компаративистский, метод музыковедческого анализа.

Степень разработанности проблемы. Е.В. Назайкинский дает следующее определение понятию: «Музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [5, с. 20]. Стиль включает в себя эстетические принципы, отражающие характер музыкального произведения, образуется, благодаря различным компонентам, свойствам и средствам выразительности музыки и характеризуется наиболее яркими средствами и особенностями музыки, которые называют «*характерными признаками стиля*: композиция, фактура, мелодико-тематическая организация, ритм» [там же, с. 27].

С точки зрения места зарождения того или иного стиля различают *стиль континентальной и национальной культуры*. Ван Юйхэ отмечает, что понятие национального стиля предполагает, что стиль выступает как высший принцип организации выражения музыки определенного народа. В роли динамичных компонентов национального стиля могут выступать: новые комплексы средств музыкальной выразительности с ясной семантикой, впервые включенные в произведения профессиональной музыки; разные фольклорные стилевые пласты; новые стилевые

синтезы, «возникшие в процессе развития жанрово-стилевой системы национальной музыкальной культуры» [3, с. 6–7].

М.Н. Лобанова считает, что описание музыкального стиля барокко сопряжено с колоссальными сложностями, в виду множества противоречивых истоков, влияющих на творческих деятелей: смешения нескольких исторических времен, нескольких культур и отражении внутри стиля пограничной исторической ситуации. Все это прочитывается в барочной эстетике и поэтике через антитетичность, многоязычие, мобильность, иллюзорность и многое другое. Критерии стиля не приведены к единству, что согласуется с полифонической сущностью эпохи: стиль смешивается с «музыкой», «манерой», «жанром» [7, с. 164-165].

В то же время, музыковед отмечает, что универсализм в эпохе барокко охватил жанры «порядка» и «свободы». В первом случае он проявляется в правилах и предписаниях, свойственных каноническому, церковному, мотетному искусству. «Свободное» начало связывается исследователем с фантазийностью, речитативностью, театральностью. Причуды, шутки, остроумная игра также свойственны барочному стилю**,** что обусловлено тем, что «музыкальный стиль в эпоху барокко явление не вполне музыкальное. Он связан с математикой, риторикой, теорией аффектов, …аллегорикой, метафорикой и эмблематикой, определяется многими внемузыкальными факторами» [7, с. 179].

Анализируя представленные в современных трудах понятия музыкального стиля можно сделать вывод, что на этот феномен влияет множество внешних культурно-исторических и внутренних факторов, что определяет гибкий подход к пониманию сохраняемых и изменяемых элементов стиля в конкретной интерпретации.

Примечательной особенностью интерпретации Квартета VI для скрипки, флейты, виолы да гамба и basso continuo e-moll TWV 43 : e 4 (1738) из серии Новых парижских квартетов Г.Ф. Телемана Даниэлы Либ и других участников квартета, таких как Петра Мюллеянс (скрипка), Хилле Перл (виола да гамба), Эва-Мария Поллерус (клавесин) [8] – сохранение оригинального акустического барочного звучания, благодаря ряду приемов. К таковым отнесем *включение уникальных тембров* старинных инструментов: виолы да гамба, клавесина; *игра с пространством* при помощи сопоставления и перекличек тембров флейты и виолы да гамба (вторая часть «Gay»); динамических контрастов ***f/p*** (третья часть «Vite»); сопоставления регистров (четвертая часть «Gracieusement»); контраста соло и ансамбля голосов (шестая часть «Modéré»). Отличительной особенностью исполнения квартета является выдержанность и размеренность темпа.

Барочный колорит воссоздается благодаря вниманию исполнителей к канонической технике и имитационным повторам интонаций в каденционных зонах; акцентуации образа непрекращающегося движения в перекличках пассажей в соревновании флейты и виолы да гамба (пятая и шестая части «Distrait», «Modéré»), а также богатой орнаментики, проявляющейся в изобилии трелей, мордентов, форшлагов. Примечательной разновидностью барочной орнаментики можно считать и филировку звука (т. 11) от ***p*** до ***f*** в пьесе «A discrétion», открывающей цикл [9]. Она пришла в инструментальные жанры из вокальной практики и связана с теорией аффектов, помогая выражению «движений души» по словам И. Маттезона [10, с. 365]. Использование филировки в экспозиции и репризе первой части обращает на себя внимание, поскольку действительно тонко передает меняющийся градус эмоционального напряжения. Однако на этом все «аффекты» исполнения заканчиваются.

Вероятно, эмоциональная выдержанность исполнения – это тонкое понимание исполнителями ансамбля специфики индивидуального стиля Г.Ф. Телемана, который в течение всей своей профессиональной жизни одновременно сочетал обязанности

церковного кантора, который не только руководил церковным хором, но и сочинял для него музыку. Например, когда с 1721 года он занимал престижную должность кантора Иоганнеума в Гамбурге, в его обязанности входило сочинение двух кантат в неделю, ежегодная организация постановки «Пассионов», месс и сопутствующей музыки для многочисленных церковных праздничных служб. Одновременно со службой кантора Телеман был директором Гамбургской оперы, что способствовало, по мнению М.Б. Кэтлин, сближению духовной и светской музыки в его творчестве. Телеман сочинил около 1500 кантат и, по меньшей мере 3000 произведений (половина из них утеряна), во всех жанрах своего времени, которые позднее были обобщенно названы «*Gebrauchsmusik*» (с нем. досл. «полезная музыка») или обиходная музыка [11, с. 3]. Она сопровождала его творчество, как придворного композитора, писавшего музыку для королевских дней рождения и государственных визитов во множестве городов, где он работал – Ганновере, Лейпциге, Зорау, Эйзенахе, Франкфурте-на-Майне, Гамбурге. Георг Филипп Телеман – современник И.С. Баха, родившийся в Магдебурге в Германии 14 марта 1681 года считается «…ведущим композитором Германии начала и середины XVIII века, своего рода связующим звеном между поздним барокко и новым классическим стилем» [12 , с. 281].

Интерпретация Квартета VI для скрипки, флейты, виолы да гамба и basso continuo e-moll TWV 43 : e 4 (1738) из серии Новых парижских квартетов Г.Ф. Телемана Вильбертом Хазельзетом (флейта) и трио «Рингтон» («Sonnerie Trio»). В состав трио входят: М. Хаггетт (скрипка), С. Каннингем (виола да гамба), М. Мейерсон (клавесин) и в этом исполнительском составе сочинение Телемана имеет более современное звучание [13]. Это связано с более свободным обращением с темпом, партия скрипки зачастую звучит как романтический монолог *ad libitum* (например, первая часть «Prelude», т. 9-11); эмоциональные микрозамедления и микроубыстрения темпа свойственны отдельным фрагментам шестой части «Modéré»; для партии виолы да гамба свойственно наращивание динамики и собственная звуковая драматургия внутри одной фразы (первая часть «Prelude», т. 38-40), что усиливает эмоционально-чувственное начало; партия флейты и виолы да гамба выступают в диалоге, в противовес барочному состязанию и противопоставлению красок тембров и контрастов регистров (средний раздел, второй части «Gay»); в отдельных фрагментах квартет звучит в традициях гомофонной музыки с ясным разделением на солирующую партию флейты и аккомпанемент ансамбля голосов (третья часть «Vite»), в противовес контрапунктическому взаимодействию всех участников инструментальных ансамблей барочной музыки; применение филировки внутри отдельных фраз флейты, виолы да гамба (пятая часть, «Distrait») направлено на драматизацию музыки, в результате чего исполнение наполняется романтически свободным духом.

В то же время в интерпретации Вильберта Хазельзета и трио «Рингтон» можно услышать ряд интересных находок. Так, например, вторая часть «Gay» решена как парный танец. В исполнении музыкантов легко опознается двигательная пластика, поклоны, приседания, кружения, что, вероятно, было свойственно придворным церемониям эпохи барокко. В четвертой части «Gracieusement» т. 16-21 чередование двух ансамблей в динамике ***f*** и ***p*** передает типично барочные звуковые антитезы.

В *заключение* сделаем некоторые обобщения. Сохранение аутентичного стиля эпохи или поиск его современного звучания в исполнительской интерпретации является выбором самого исполнителя. В мировой современной музыкальной культуре существует множество ансамблей барочной (старинной) музыки. Почти в каждой стране таких ансамблей насчитывается от одного-двух (Австралия, Греция, Колумбия, Польша,

Эстония, Финляндия, Южная Корея, Швеция, Япония), около двадцати в Германии, Франции, Италии и более шестидесяти в Великобритании и США [14].

Оценивая мировую исполнительскую практику, отметим, что интерес к аутентичному звучанию и сохранению различных жанровых моделей, отражающих стиль эпохи, оказывается актуальной тенденцией в настоящее время в профессиональной музыке. Однако для широкой аудитории более привлекательной оказывается манера солиста выражать свои мысли и эмоции ярко, многообразно, в том числе и в интерпретации произведений эпохи барокко, что нередко приводит к их трансформации в произведения романтического стиля.

Отметим также, что стилевых признаков эпохи в каждом конкретном произведении и интерпретации можно услышать значительно больше, чем установленные в музыкальной теории обобщенные константы. Так типичные для музыки барокко контрасты как способ драматизации развития; «злоупотребления тритоном»; риторические фигуры и риторическая логика построения музыкальной формы; идея самодвижения могут по-разному взаимодействовать друг с другом или выступать в комплексе, передавая все богатство смыслов, присущих художественной культуре барокко. Эта вариабельность и различные аспекты синтеза рождают интерес слушателей к различным исполнительским «расшифровкам» и интерпретациям старинной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хитрук А. Шопен в купальнике / А. Хитрук. – URL: ClassicalMusicNews.ru›reports/shopen-v-kupalnike/ (дата обращения 10.03.2022).
2. Худолей А.В. К проблеме исполнительской интерпретации Третьего концерта для фортепиано с оркестром С. Рахманинова / А.В. Худолей // Вестник Краснодарского государственного института культуры. – 2017. – № 3. – http://vestnikkguki.esrae.ru/pdf/2017/3(11)/242.pdf (дата доступа 03.05.2022).
3. Как слушать «Времена года» Вивальди, чтобы услышать больше. – URL: https://zen.yandex.ru/media/kultshpargalka/kak-slushat-vremena-goda-vivaldi-chtoby-uslyshat-bolshe-626a58ce19bc68547d6d2dcf (дата обращения: 28.05.2022).
4. Пётр Дранга «Шторм» А. Вивальди. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=DqMAqUcpFkw (дата обращения: 28.05.2022)
5. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студентов высш. учебн. Заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2008. – 248 с.
6. Ван, Юйхэ. История музыки в современном Китае / Юйхэ Ван. Пекин: Народное музык. изд-во, 2002. – 362 с.
7. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М.Н. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 317 с.
8. Даниэла Либ. Телеман Г.Ф. Новые парижские квартеты. Квартета VI для скрипки, флейты, виолы да гамба и basso continuo e-moll TWV 43 : e 4. – URL: https://classic-online.ru/ru/performer/30953?composer_sort=268&prod_sort=82138 (дата обращения: 22.02.2023).
9. Teleman G.F. Paris Quartet no. 12. 6e. Quatuor from Nouveaux quatuors en six suites, 1738 / Edited by Patricia González, 2009. – URL: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0 (дата обращения: 15.10.2022).
10. Маттезон Иоганн // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / под ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969. С. 365.
11. Кэтлин Мэри Белл. Расширенные примечания к программе сольного концерта избранной вокальной литературы: магистерская диссертация. Флорида: Международный университет Флориды, 2011. 59 с.

12. Рунке М. Новая роща Мастера североевропейского барокко Шутц, Фробергер, Букстехуде, Перселл, Телеманн (серия биографий композиторов). Бостон: WW Norton & Company, 1985.
13. Вильберт Хазельзет. Телеман Г.Ф. Новые парижские квартиры. Квартета VI для скрипки, флейты, виолы да гамба и бассо континуо ми минор TWV 43 : e 4. URL: https://classic-online.ru/ru/performer/4510?composer_sort=268&prod_sort=82138 (дата обращения: 22.02.2023).
14. Уэйд-Мэттьюз, Макс и Венди Томпсон. Ансамбли и оркестры музыки барокко // Музыкальная энциклопедия. Лондон: Дом Гермеса, 2004. 512 с.

REFERENCES

1. Xitruk A. Shopen v kupal`nike / A. Xitruk. – URL: ClassicalMusicNews.ru›reports/shopen-v-kupalnike/ (data obrashheniya 10.03.2022).
2. Xudolej A.V. K probleme ispolnitel`skoj interpretacii Tret`ego koncerta dlya fortepiano s orkestrom S. Raxmaninova / A.V. Xudolej // Vestnik Krasnodarskogo gosudarstvennogo instituta kul`tury`. – 2017. – № 3. – http://vestnikkguki.esrae.ru/pdf/2017/3(11)/242.pdf (data dostupa 03.05.2022).
3. Kak slushat` «Vremena goda» Vival`di, chtoby` usly`shat` bol`she. – URL: https://zen.yandex.ru/media/kultshpargalka/kak-slushat-vremena-goda-vivaldi-chtoby-uslyshat-bolshe-626a58ce19bc68547d6d2dcf (data obrashheniya: 28.05.2022).
4. Pyotr Dranga «Shtorm» A. Vival`di. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=DqMAqUcpFkw (data obrashheniya: 28.05.2022)
5. Nazajkinskij E.V. Stil` i zhanr v muzy`ke: Ucheb. posobie dlya studentov vy`ssh. uchebn. Zavedenij / E.V. Nazajkinskij. – M.: Gumanit. izd. centr VLADOS, 2008. – 248 p.
6. Van, Yujxe`. Istoriya muzy`ki v sovremennom Kitae / Yujxe` Van. Pekin: Narodnoe muzy`k. izd-vo, 2002. – 362 p.
7. Lobanova M.N. Zapadnoevropejskoe muzy`kal`noe barokko: problemy` e`stetiki i poe`tiki / M.N. Lobanova. – M.: Muzy`ka, 1994. – 317 p.
8. Danie`la Lib. Teleman G.F. Novy`e parizhskie kvartety`. Kvarteta VI dlya skripki, flejty`, violy` da gamba i basso continuo e-moll TWV 43 : e 4. – URL: https://classic-online.ru/ru/performer/30953?composer_sort=268&prod_sort=82138 (data obrashheniya: 22.02.2023).
9. Teleman G.F. Paris Quartet no. 12. 6e. Quatuor from Nouveaux quatuors en six suites, 1738 / Edited by Patricia González, 2009. – URL: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0 (data obrashheniya: 15.10.2022).
10. Mattezon Iogann // Bol`shaya sovetskaya e`nciklopediya: [v 30 t.] / pod red. A. M. Proxorov. – 3-e izd. – M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1969. 365 p.
11. Kathleen Mary Bell. Extended Program Notes for a Recital of Selected Vocal Literature: A Dissertation of Master of Music. Florida: Florida International University, 2011. 59 p.
12. Ruhnke M. The New Grove North European Baroque Masters Schutz, Froberger, Buxtehude, Purcell, Telemann (The Composer Biography Series) / Rifkin Joshua, Colin Timms, George J. Buelow, Kerala J. Snyder, Jack Westrup, and Martin Ruhnke. Boston: W. W. Norton & Company, 1985.
13. Vil`bert Xazel`zet. Teleman G.F. Novy`e parizhskie kvartety`. Kvarteta VI dlya skripki, flejty`, violy` da gamba i basso continuo e-moll TWV 43 : e 4. URL: https://classic-online.ru/ru/performer/4510?composer_sort=268&prod_sort=82138
14. Wade-Matthews, Max and Wendy Thompson. Ensembles and Orchestras of Baroque Music // Encyclopedia of Music. London: Hermes House, 2004. 512 p.

Зена Бадран
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств
им. Ильи Репина»
e-mail: Xenabadran@gmail.com

Zena Badran
post-graduate student
of the St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin

СТРИТ-АРТ: ПОРТРЕТЫ ДЖОРДЖА ФЛОЙДА, СОЗДАННЫЕ МЕЖДУНАРОДНЫМИ ХУДОЖНИКАМИ

Аннотация. В статье автором рассматриваются произведения стрит-арта, в центре внимания, которых стоит портрет Джорджа Флойда, изображенный от Сирии до Миннесоты международными художниками. Автор подчеркивает социальную функцию и коммуникативную роль, которую несет в себе уличное искусство. Особое внимание автор уделяет коллективному пониманию образов уличного искусства и различным способам, которыми каждый из художников разных стран и культурных слоев выражал одну и ту же тему, а также взаимосвязи между произведением уличного искусства и зрителем. В завершении автор приходит к выводу, что портреты Джорджа Флойда, созданные международными художниками демонстрируют то, что они рассматривают опыт чернокожих людей, как образ единства и силы, а в центре их внимания эмоциональный вдохновляющий диапазон, который должен быть признан обществом.

Ключевые слова: Джордж Флойд, Флойд, уличное искусство, стрит-арт, художники, изображение, граффити, общество, чернокожие.

STREET ART: PORTRAITS OF GEORGE FLOYD CREATED BY INTERNATIONAL ARTISTS

Abstract. The author examines the works of street art, focusing on the portrait of George Floyd, depicted from Syria to Minnesota by international artists. The author emphasizes the social function and communicative role that street art plays. The author pays particular attention to the collective understanding of street art images and the different ways in which each of the artists from different countries and cultural backgrounds expressed the same theme, as well as the relationship between the work of street art and the viewer. The author concludes that the portraits of George Floyd by international artists demonstrate that they view the black experience as an image of unity and strength, and that their focus is on the emotional inspirational range to be recognized by society.

Keywords: George Floyd, Floyd, street art, street art, artists, image, graffiti, community, black people.

Современное уличное искусство помогает пролить свет на события, выявить ключевых участников этих событий, дать определенные социальные комментарии и даже сформулировать политическую повестку дня и реальное ее видение обществом. В связи с этим можно сказать, что уличное искусство функционирует исключительно в рамках социальной сферы человека. Исследуемое искусство служит инструментом для защиты интересов определенной группы, обозначения их активной позиции, а также выступает в качестве некой дискуссионной формы и играет роль, которая часто находится в прямой

оппозиции к средствам массовой информации, предлагая свои комментарии, озвучивая критику и поднимая зондирующие вопросы. Партизанская по своей природе, эта форма искусства не остается нейтральной или беспристрастной, поскольку она направлена на продвижение деятельности или идеи. Уличное искусство доступно каждому, независимо от точки зрения, и по своей природе оно выступает ареной самовыражения и своего рода рупором обычных людей. Особенность стрит-арта состоит в том, что, независимо от того, санкционирована эта форма искусства или нет, она воплощается в экспрессивной мысли, непосредственно сообщаемой аудитории посредством использования слов и идей, а также риторически простого дискурса. Все эти утверждения о социальной функции стрит-арта и его коммуникативной стратегии можно наблюдать в произведениях, в центре которых стоит портрет Джорджа Флойда.

Летом 2020 года на стенах крупных городов США, Европы, Азии, Африки и Австралии можно было наблюдать одно и то же лицо: изображение чернокожего американца Джорджа Флойда. Это лицо стало центральным изображением многочисленных граффити, посвященных Флойду, который был задушен полицейским Дэвидом Шовеном 25 мая 2020 года в Миннеаполисе (штат Миннесота, США). В течение двух лет после того как Флойда убили, было создано около 2700 произведений уличного искусства с его изображением по всему миру. Художники украсили его изображением и фразой «Я не могу дышать» стены зданий и улиц. Стоит отметить, что это были его последние слова, а также именно они стали лозунгом нового общественно-политического движения «Жизни черных имеют значение» [7].

Подчеркивается, что рассматриваемые произведения продолжают богатую художественную традицию художников-монументалистов, которые использовали пространства на открытом воздухе для передачи политических сообщений. Данное направление берет свое начало со времен «Нового курса» - серии программ, проектов общественных работ, финансовых реформ и постановлений, принятых президентом Франклином Д. Рузвельтом в США в период 1933-1939 гг. За указанный временной период были созданы, например, фрески Диего Риверы, посвященные труду промышленных рабочих. Появление аэрозольных баллончиков по-настоящему демократизировало уличное искусство и дало молодому поколению художников возможность самовыражения. Так, в конце 1970-х - начале 1980-х годов растущие панк- и хип-хоп-сцены в Филадельфии и Нью-Йорке побудили подростков расписывать поезда метро и городские пространства стилизованными лозунгами и своими фирменными подписями. Постепенно из брызг и разводов аэрозольной краски начали появляться более элегантные формы стилизованного граффити - прародителя уличного искусства. Эта новая форма искусства была создана чернокожими и латиноамериканскими подростками в их маргинализированных сообществах в ответ на несправедливость, с которой они сталкиваются. Именно посредством данной формы они демонстрировали свой протест [5, с. 51-66].

Основу большинства произведений, на которых изображен Флойд, составила фотография («селфи») 2016 года, взятая из его аккаунта в социальной сети Facebook, а сюжетом многих граффити стал момент его убийства и его последние слова. В июне 2020 г., в Карачи художник-«грузовик» Хайдер Али нарисовал портрет с английскими тегами «#blacklivesmatter» и текстами песен на урду: «Этот мир не принадлежит белым или черным людям, он принадлежит тем, у кого есть сердце»(рис.1).

Рисунок 1 - Хайдер Али. Портрет Джорджа Флойда (2020 г.)

Отдельно отметим, что искусство «грузовиков» в Южной Азии - популярная форма регионального искусства, когда грузовики украшены замысловатыми цветочными узорами и каллиграфией. Это особенно распространено в Пакистане и Индии. Грузовик украшен в основном различными предметами, которые расположены в виде квадратов размером от менее квадратного фута до более шести футов. Элементы декора часто являются самой яркой частью полностью пакистанского грузовика.

Художник Хайдер Али решил изобразить Флойда в том же стиле, который он использует для росписи грузовиков, но при этом добавил множество элементов, характерных для местного народного искусства (элементы, близкие и понятные местному зрителю) например, стилизованные цветы. Почти одновременно с работой Хайдера Али - в июле 2020 года, портрет Флойда появился в Идлибе, на северо-западе Сирии, среди разрушенных войной руин. В том же году в Найроби в работе кенийского художника Аллана Мванги, также известного как «Мистер Дитель Севень», Флойд был изображен рядом со словом на суахили «хаки», означающим «справедливость» (рис.2).

Рисунок 2 - «Мистер Дитель Севень». Джордж Флойд (2020 г.)

Палестинский художник Таки Сбатин в 2020 году нарисовал Флойда на стене, отделяющей Западный берег. Все эти произведения искусства можно рассматривать как свидетельство человеческого сочувствия, поскольку во всех работах сохраняется ужас убийства Флойда, снятого на видеокамеру. Но при этом мировые художники в рассматриваемых изображениях привлекают внимание и к другим значимым социальным проблемам, например: уличное искусство с изображением Флойда, представленное в Найроби, также привлекает внимание и к обвинениям в жестокости полиции в Кении; художник Эме Фрифинкером утверждает, что его произведение искусства, представленное в Берлине, должно прославлять жизнь Флойда, а не визуализировать его смерть. Сирийский художник Азиз Асмар, создавший работу в Идлибе вместе с Анисом

Хамдуном, сказал в интервью журналу The National: «Искусство – это универсальный язык. Наша человечность требует от нас объединения с другими людьми, которые сталкиваются с несправедливостью. Когда мы рисуем на стенах разрушенных зданий, мы говорим миру, что под этими зданиями есть люди, которые умерли или покинули свои дома. Это показывает вам, что здесь была несправедливость, как и в Америке» [2].

Довольно часто изображение Флойда представляется в виде не изолированной фигуры. Так, в 2021 году в берлинском Мауэрпарке, доминиканский художник Эме Фрифинкер изобразил Флойда вместе с множеством других знаковых чернокожих американских фигур, например: Малкольмом Икс, Мартином Лютером Кингом, Анджелой Дэвис, Жаном-Мишелем Баския и музыкантом Принцем. Помимо этого в 2020 году художник Крис Роджерс нарисовал произведение искусства в Остине (штат Техас), в котором изображены портреты невинных чернокожих жертв в истории США. Среди изображенных жертв присутствуют следующие: Бреонна Тейлор (убита полицией в своем собственном доме 13 марта 2020 г.), 12-летний Тамир Райс (застрелен полицией 22 ноября 2014).

Помимо всего вышеуказанного следует выделить и такие художественные произведения, посвященные убийству Флойда, в которых его изображение вовсе отсутствует. Так, именно в круглосуточном магазине «Cup Foods», расположенном в Южном Миннеаполисе (США) был сделан звонок в службу экстренной помощи, который впоследствии и привел к убийству полицией Джорджа Флойда, поэтому теперь он украшен мемориальным искусством, как память об этом событии. Это особенно эмоциональное произведение было создано местным иллюстратором, уличным художником-монументалистом и учителем Мелоди Стронг. В своем произведении он изобразил скорбящих чернокожих матерей на фоне флага США и подписал его словом «Мама» - последние слова, сказанные Флойдом перед смертью[4, с. 529-539].

Представленные примеры показывают, что опыт чернокожих рассматривается художниками не только как травма, а как образ единства и силы, а в центре их внимания эмоциональный вдохновляющий диапазон, который должен быть признан обществом.

Black Lives Matter (сокращенно BLM) – это децентрализованное политическое и общественное движение, которое стремится привлечь внимание к расизму, дискриминации и расовому неравенству чернокожих. Это движение, прежде всего, беспокоят случаи жестокости полиции и насилия на расовой почве в отношении чернокожих людей.

Стоит отметить, что также существуют и такие работы, которые напрямую и не связаны с BLM, но воплощают его энергию. В качестве примера можно привести уличные портреты, написанные лондонским художником Дрефом (также известным как Никвайе Дсане), которые появились по всему миру, включая жилые районы в Бразилии и Кабо-Верде, а также и район Аккры в Гане, где вырос его отец (рис. 3)

Рисунок 3 - Дреф. Портрет художника Хасана Хаджаджа (2018 г.)

Серия его уличных портретов, размещенных в разных городах Великобритании и объединенных общим названием «Миграция», посвящена местным представителям различных культур. Она стала откликом на скандал (известный как «Виндраш» - по названию корабля «Эмпайр Виндраш», доставившего одну из первых групп жителей Вест-Индии в Великобританию в 1948 г., начался в 2018 году; в порядка 83 случаев мигранты были депортированы из Великобритании незаконно, так как родились британскими подданными и прибыли в Великобританию до 1973 года), когда сотням британцев карибского происхождения ошибочно угрожали депортацией и отказывали в социальной помощи. Другая серия - портреты под общим названием «Ты достаточна» (“You’re enough”). На них изображены современные темнокожие жительницы Британии - можно сказать, типичные: их профессия врач, психолог, преподаватель и т.д. В 2017 году в Белфасте, художник Дрэф изобразил первого чернокожего англоязычного писателя и аболициониста XVIII века Олауда Эквиано, родившегося в Западной Африке. Его произведения, по мнению упомянутого художника, должны стать неотъемлемой частью школьной программы. Таким способом художник хотел привлечь внимание к общественному образованию. Подчеркивается, что большинство художественных произведений Дрефа остаются на своих местах в течение довольно длительного времени [3, с. 98], а летом 2020 года одно из них стало постоянным элементом декораций под открытым небом для главной британской телевизионной драмы «Жители Ист-Энда» - это портрет молодой темнокожей женщины (размер 5 м на 2 м).

Стоит отметить, что граффити вызывает чувство общности – будь то совместные работы BLM, появившиеся на международном уровне, или массовые отклики на отдельные работы. Дреф говорит следующее: «Я рано понял, что граффити – это ключ, и я могу поехать практически в любую страну мира и за считанные минуты встретиться с местным жителем благодаря движению граффити; это сеть». Также он добавляет: «В каждом месте, которое я посещаю, я учусь и совершенствую то, что делаю. Я понял, что одним из аспектов моей работы является то, что сообщество прислушивается к тому, что происходит». Дреф также говорит, что: «Скажем, например, я еду в Брикстон (район Южного Лондона), и мне нужно минимум три дня, чтобы сделать свои портреты. Я рисую там и, по сути, даю что-то определенному обществу, в котором я не живу. Через день или два я получаю по чашке чая, мне рассказывают о местной политике, об облагораживании района – обо всех этих разных вещах местных жителей, которые там живут» [1, с. 167].

Уличное искусство использует доступные и понятные получателю-зрителю средства и формы для передачи сообщений и идей. Отсюда и вытекают особенности художественного языка подобных сообщений. Так, язык Дрефа сформировался из нью-йоркского хип-хоп-граффити и британских комиксов, таких как 2000AD и «Танкистка» Джейми Хьюлетта, а также изобразительного искусства - от Караваджо до современной английской художницы Дженни Сэвилл. На работу кенийского художника Аллана Мванги, в которой используется несколько ярких цветов, а также обводка и затемнение, создающие впечатление трехмерности. очевидно, повлиял поп-арт, например, Рой Лихтенштейн. Стоит отметить, что это произведение является типичным примером граффити в «диком стиле», которое включает в себя сложные, пересекающиеся или перекрывающиеся буквы, а иногда и мультяшные персонажи и другие изображения, окрашенные в яркие цвета. Однако стиль и расположение текста и букв в работе Аллана Мванги может затруднить их различение для зрителей, не знакомых с этим стилем письма. Художественный язык художника-«грузовика» Хайдера Али также опирается на знакомые его зрителю композиционные приемы и стилистику местного народного искусства.

Безусловно, не всё уличное искусство имеет явный политический подтекст. Уличное искусство, скорее, стремится выделить тематику и имеющийся идеологический дискурс улиц, оставаясь формой общественного протеста. Своим художественным языком уличное искусство выбирает близкую и понятную зрителю образность и стилистику. По мере того как уличное искусство вдыхает жизнь в стены, возникает общественный диалог, когда люди начинают задавать вопросы. Прохожие, вынужденные размышлять о том, что они видят, начинают осознавать присутствие и точку зрения активного неформального движения протеста. В одном из интервью Дреф отметил: «Мое дело – вдохновлять; как только вы признали травму, что вы с ней делаете? ... Нас целый день бомбардируют негативными образами; что нам делать с этой энергией? Она должна превратиться во что-то позитивное … Я хочу постоянно делать подлинные, вдохновляющие, содержательные, заставляющие думать работы, независимо от контекста» [6].

Выводы

1. Уличное искусство реализует социальную функцию, поскольку помогает пролить свет на различные события и их участников, а также защитить интересы отдельной социальной группы и озвучить мнение общественности.

2. Художники, от Сирии до Миннесоты, использовали уличное искусство в качестве инструмента для того, чтобы призвать к справедливости в отношении Джорджа Флойда и почтить его память.

3. В своих работах, посвященных Флойду, отдельные художники также поднимали и другие социально значимые вопросы и проблемы современности.

4. Портреты Джорджа Флойда, созданные международными художниками демонстрируют то, что они рассматривают опыт чернокожих людей, как образ единства и силы, а в центре их внимания эмоциональный вдохновляющий диапазон, который должен быть признан обществом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Армстронг С. Уличное искусство: основы искусства, Thames & Hudson, октябрь 2019 г., 167 с.
2. Бадих С. 5 работ палестинских, ливанских и сирийских художников, вдохновленных Джорджем Флойдом: «мы наблюдаем» // The National [Интернет-журнал]. URL https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art/5-artworks-by-palestinian-lebanese-and-syrian-artists-inspired-by-george-floyd-we-are-watching-1.1027910 (дата обращения: 18.08.2022).
3. Manco T. Street Sketchbook: Inside the Journals of International Street and Graffiti Artists, Thames & Hudson, октябрь 2007 г., 98 с.
4. Молд О. Тактический урбанизм: новый жаргон Креативного города // Географический компас, 2014. С. 529–539.
5. Филиппс А. Определение визуального уличного искусства: в отличие от политических трафаретов, Визуальная антропология, 2015. С. 51-66.
6. Филиппс С. Op-Ed: «Назовите их имена»: как граффити проникает в суть протестов // The Los Angeles Times [Интернет-журнал]. URL https://www.latimes.com/opinion/story/2020-06-14/graffiti-protests-los-angeles (дата обращения: 24.08.2022).
7. Картографические базы данных городского искусства. [База данных]. URL https://georgefloydstreetart.omeka.net (дата обращения: 08.07.2022).

REFERENSES

1. Armstrong S. Street Art: Art Essentials, Thames & Hudson, Oct 2019. 167 p.
2. Badih S. 5 artworks by Palestinian, Lebanese and Syrian artists inspired by George Floyd: 'we are watching' // The National [Интернет-журнал]. URL https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art/5-artworks-by-palestinian-lebanese-and-syrian-artists-inspired-by-george-floyd-we-are-watching-1.1027910 (дата обращения: 18.08.2022)
3. Manco T. Street Sketchbook: Inside the Journals of International Street and Graffiti Artists, Thames & Hudson, Oct 2007. 98 p.
4. Mould O. Tactical urbanism: the new vernacular of the Creative City, Geography Compass, 2014. Pp. 529–539.
5. Philipps A. Defining visual street art: In contrast to political stencils, Visual Anthropology, 2015. Pp. 51-66.
6. Philips S. Op-Ed: 'Say Their Names': How graffiti is cutting to the heart of the protests // The Los Angeles Times [Интернет-журнал]. URL https://www.latimes.com/opinion/story/2020-06-14/graffiti-protests-los-angeles (дата обращения: 24.08.2022).
7. Urban Art Mapping Databases. [База данных]. URL https://georgefloydstreetart.omeka.net (дата обращения: 08.07.2022).

Чжун-Цянь Тан
магистрант факультета искусств
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова»
e-mail: tangzhogqianmgy@mail.ru
Заднепровская Галина Викторовна
кандидат искусствоведения,
заведующая кафедрой факультета искусств
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова»
e-mail: z_galina@bk.ru

Zhong-Qian Tang
Master student of the Faculty of Arts
Moscow State University them. M. V. Lomonosov
Zadneprovskaya Galina V.
Candidate of Art History,
Head of the Department of the Faculty of Arts
Moscow State University them. M. V. Lomonosov

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛЕГЕНДЫ «ЛЮ САНЬЦЗЕ» В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА

Аннотация. «Лю Саньцзе» – известная фигура из легенды, распространившейся на юге Китая. В настоящее время она наиболее известна китайцам как представительница этнической культуры Гуанси. Прошло около 700 лет с тех пор, как она впервые появилась в записях династии Южная Сун. Эта статья посвящена развитию легенды о Лю Саньцзе, обсуждая, как своего рода «местная культура» была представлена различными учеными и официальными лицами, и как эти различные презентации показывают, как люди представляют себе иностранную и родную культуру и «этническую культуру».

Ключевые слова: легенда, Лю Саньцзе, юг Китая, китайская культура, народ чжуан.

INTERPRETATION OF THE LEGEND "LIU SANJIE" IN VARIOUS FORMS OF ART

Annotation. «Liu Sanjie» is a famous figure from a legend that spread in southern China. Currently, she is best known to the Chinese as a representative of the Guangxi ethnic culture. It has been about 700 years since she first appeared in the records of the Southern Song Dynasty. This article is devoted to the development of the legend of Liu Sanjie, discussing how a kind of «local culture» was presented by various scholars and officials, and how these various presentations show how people imagine foreign and native culture and «ethnic culture».

Keywords: legend, Liu Sanjie, south of China, Chinese culture, Zhuang people.

Легенда о «Лю Саньцзе» 劉三姐 (третьей сестре семьи Лю) известна в фольклоре южного Китая. Прошло более 700 лет с тех пор, как эта легенда впервые встречается в местных хрониках династии Южная Сун. Легенда сформировала сообразительную, храбрую, красивую женщину с талантом к пению. В Китае многие люди познакомились с ней благодаря фильму 1961 года «Лю Саньцзе», который основан на легенде и изображает одаренную певицу народа чжуан. «Лю Саньцзе» и по сей день остается самым известным

представителем этнической культуры Китая. Гуанси и появляется в различных культурных постановках. «Культура Лю Саньцзе» была редким и важным явлением на протяжении веков и в прошлом столетии оказала значительное влияние на китайскую культуру. С точки зрения культурной географии, образ «Лю Саньцзе» разбросан по южному Китаю и соединяет древние этнические группы «Байюэ» (兩粵越), районы «Лянъюэ» (兩粵) и «Линнань» (嶺南) в наше время, а также народы Гуанси и чжуан в наше время. В культурном развитии этнических групп и фольклора «Лю Саньцзе» был частью текстов о «диких обычаях», написанных учеными из региона «Центральной равнины», испытал современное фольклорное движение Китайская Республика претерпела социалистическую культурную трансформацию во имя массовой культуры после 1949 года и появилась в туристической индустрии и популярной культуре в конце 20-го и в 21-м веке. Несмотря на колебания отношений между национальной культурой и народной культурой в течение прошедших столетий, «Лю Саньцзе» всегда был культурным символом, связанным с отношениями между регионом «Центральной равнины» и пограничьем, между народом хань и меньшинствами.

Лю Саньцзе (Третья сестра семьи Лю) – легенда народа чжуан. Чжуан – одна из 56 этнических групп в Китае, и с населением в 15 миллионов человек она уступает только народу хань.

Будучи региональной народной легендой в Китае, Лю Саньцзе был переработан на основе народных обычаев и трансформировался различными способами на протяжении многих этапов китайской истории. Тан (2017) объясняет, что Лю Саньцзе представляет собой слияние реальной фигуры чжуанской этнической группы и «виртуального пространства культуры», являясь воображаемой родословной, которая способствует зарождению и продолжению традиции [3]. Се (2020) указывает, что существуют три силы (государственная инкорпорация, элитарная утонченность и народная передача), которые объединяются, чтобы превратить народные песни Лю Саньцзе в брендинг Лю Саньцзе. Лю (2003) считает, что китайский капитализм обращался с Лю Саньцзе как с интеллектуальной собственностью (ИС), трансформируя фольклор из одной эпохи в другую посредством изменения и формирования этнической культуры (Лян, 2009) и создания интеллектуального класса в социалистическом Китае (У, 2010). Чэнь Юньцянь (2016) предполагает, что создание фильма «Лю Саньцзе» было сложным процессом, политическое давление того времени привело к превращению Лю Саньцзе в героиню классовой борьбы. Лю Саньцзе был вновь воссоздан в начале нынешнего тысячелетия в «Впечатлении Лю Саньцзе», которое представляет собой постановочное зрелище на открытом воздухе, использующее как ландшафт, так и индустрию туризма в исполнительском искусстве (Сиань, 2009).

Лю Саньцзе: народ Чжуан верит, что легендарный Лю Саньцзе действительно существовал. Говорят, что в горах, на общей границе Луочэна и Ичжоу (двух уездов Гуанси-автономного района), была красивая деревня. В деревне родилась девочка-чжуанец. Ее звали Лю Саньмэй (это было первоначальное имя Лю Саньцзе, поскольку она была третьим ребенком в семье Лю). Когда она была маленьким ребенком, ее родители умерли, и ее воспитывал старший брат. Ее семья бедна и жила рыбной ловлей и ткачеством. Маленькая Лю Саньмэй была умницей и очень хорошо умела ткать. Что важно, у нее уже был мелодичный голос. Поэтому жители деревни чжуан считали ее воплощением жаворонка. В подростковом возрасте она считалась лучшей исполнительницей народных песен - песен в антифоническом стиле, типичном для этнических групп Южного Китая.

В повседневной жизни Лю Сан использовала свой чудесный голос для пения, чтобы выразить мысли и недовольство жителей деревни. Местный тиран по имени Мо Хуайжэнь почувствовал себя оскорбленным. Возжелав ее красоты и таланта, тиран захотел сделать ее своей наложницей. Он нанял трех «искусных певцов-букмэнов» и хотел победить Лю Саньмэй на местном песенном конкурсе. Но он потерпел неудачу. Неоднократно отвергаемый, разгневанный Мо развлекался с местными чиновниками и замышлял ее убийство. С помощью своего бойфренда и односельчан ей удалось сбежать. Лю Саньмэй и ее бойфренд были вынуждены переехать вдоль реки Дракон в Лючжоу. Затем они временно поселяются в пещере на холме Юфэн в Лючжоу [2].

Двое влюбленных путешествовали, пока пели, их чудесный голос эхом разносился по холму Юфэн, который был услышан и оценен небесной добродетелью, а местные жители искренне восхищались им. К сожалению, это было не так долго, след Лю Саньмэя был обнаружен тираном Мо. Мо потратил много денег на сговор с чиновниками Лючжоу. Затем Люсаньмэй был осажден официальными солдатами на холме Юфэн и находился под угрозой захвата. Местные жители хотели сражаться с официальными солдатами, чтобы спасти ее, но Лю Саньмэй не хотела, чтобы люди были в этом замешаны. она и ее бойфренд были вынуждены прыгнуть в глубокий омут реки Лю и в конце концов обрели окончательную свободу, превратившись в пару жаворонков.

Это трогательная легенда о Лю Саньцзе. В наши дни пещера, в которой жил Лю Саньмэй, называется «Пещера Саньцзе»; и местные жители чжуан всегда собираются на берегу реки Люцзян и устраивают конкурс народной песни 3 марта в память о Лю Саньцзе. Исследования показывают, что эта легенда относится не только к народу чжуан. Его распространение оказывается более этнически и географически разнообразным [4].

«Легенда о фее китайской песни» была представлена нам компанией Ausfeng Event Productions и Китайским национальным театром оперы и танцевальной драмы (CNODDT). Классическая китайская опера «Лю Саньцзе в концерте» впервые вышла за пределы Китая, чтобы дебютировать в Австралии на мировой премьере. Это было однодневное мероприятие, состоявшееся 17 декабря 2019 года в Хамер-холле Мельбурнского арт-центра, с участием костюмированных актеров, которые могли сфотографироваться, и собравшее большое количество посетителей. Концерт основан на оригинальном одноименном фильме, который был очень любим и развлекал миллионы людей более полувека. Известные народные песни были исполнены двумя известными китайскими исполнителями Нин Цзян и Пань Ву, которые были звездами шоу в исполнении 56 артистов. Хором из 40 человек дирижировал Давэй Ли в сопровождении Бийан Дуань на фортепиано [1].

Адаптируя прекрасную историю Лю Саньцзе, культурной иконы китайской народной музыки, продюсер Чжао Хайфэн оживляет историю с помощью театра, чтобы все больше и больше людей открывали для себя Гуйлинь и классические народные песни. Полвека спустя многие из этих песен все еще помнят и узнают сегодня. Основанная в 1951 году компания CNODDT поставила ряд популярных оперных и танцевальных драм и продолжает воспитывать большое количество исполнителей, которые пользовались большим успехом по всему Китаю. Это вдохновляющая история о мужестве, надежде и любви, созданная специально для гастролей, среди мифов и легенд этнической группы гуанси-чжуан; Лю Саньцзе, легендарная фолк-певица, известная как Фея китайской песни. Говорят, что своими песнями она подарила обедневшим людям, страдающим от неравенства, голос [5].

Действие этой истории разворачивается среди конфликта между богатыми и бедными, борьбы с угнетающими силами. Нинцзян в роли Лю Саньцзе и Пань Ву в роли Ниу встречаются, когда Лю Саньцзе приезжает в маленькую деревню Аниу, и жители

принимают его как родного. Она остается с семьей Ниу, в которую входят его отец и сестра, и отплачивает за доброту жителей деревни своими песнями, которые поднимают им настроение и вселяют надежду. Эта история демонстрирует честность и мужество народа чжуан.

В настоящее время большой популярностью пользуется постановка «Впечатления Лю Саньцзе», которой занимается Чжан Имоу, один из самых известных китайских режиссеров. Это захватывающее ночное шоу, сочетающее музыку и свет, этнические песни и танцы, использующее реку Ли и окружающие карстовые горы в качестве сцены и фона. Шоу показывается в течение 1 часа один или два раза за вечер, после наступления темноты, за исключением сильного дождя и одного месяца зимой. Место проведения концерта находится в получасе ходьбы (10 минут на электромобиле) вниз по течению (на юго-восток) от Уэст-стрит.

Весь спектакль состоит из 7 сцен, а именно:

Прелюдия – легенда о декорациях,

Красное впечатление – Народные песни,

Blue Impression – Песни о любви,

Green Impression – Сад,

Golden Impression – Фонари для рыбалки,

Silver Impression – Проведение торжественной церемонии и

Эпилог – Гимн Небу и Земле.

Инь Сян Лю Саньцзе The Red Impression of the Impression Выступление Лю Саньцзе.

Это творческая художественная концепция гармонии между человеком и природой.

В сцене grand Red Impression река Ли усеяна рыбацкими огнями, и более 600 актеров и актрис поют антифонию.

Самая впечатляющая сцена – «Серебряное впечатление», в которой отражена сцена народных гуляний. 200 девушек из числа этнических меньшинств в праздничных костюмах выступают на водной сцене, приветствуя посетителей со всех уголков мира.

В эпилоге рыбацкие плоты отчаливают, огни гаснут, и песня Лю Саньцзе эхом разносится по холмам.

На стиль песни Лю Саньцзе также повлияла Культурная революция, проведенная китайскими политиками в 1966 и 1976 годах. В этот период в политических мыслях доминировало угнетение грамотных в китайском обществе. Это было в период китайской культурной революции, когда революционные песни и выступления Лю были прекращены. В какой-то степени песни и исполнение Лю в этот период времени перекинулись на общегражданские культурные движения в материковом Китае. Песня и стиль исполнения Лю должны были представлять неявный стиль самовыражения и обеспечить революционное воздействие на аудиторию. Позже, под влиянием политики открытости и реформ Китая, проведенной в 1978 году, культура Лю Саньцзе также вступила в период процветающего развития. Постепенно стиль исполнения Лю стал известен национальной аудитории. Песни и стиль исполнения Лю стали символами традиционного китайского культурного наследия. Это также привлекло внимание многих зрителей и удовлетворило их потребности в оценке в странах Юго-Востока, где дух революционности и патриотизма считается представителем китайской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Д. Период становления Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы (с 1930-х гг. до 1966 г.) // Артэфакт. 2021. № 16. – С. 106-115.
2. Ван Явэй. О происхождении и распространении легенды "Лю Санджи" // Журнал Университета Циньчжоу. 2013. № 7. – С. 16-21.
3. Ли Чжипэн. Впечатления о Лю Саньцзе // Горизонты: сб. науч. ст. / Гродн. гос. ун-т; редкол.: Т. Г. Барановская (отв. за выпуск) [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2017. – С. 207–212.
4. Лю Саньцзе: образ женщины в традиционной народной драме «кай диао» (cai diao) // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 1. – С. 100-107.
5. Лю Ян. Немного поговорим о применении народных песен в Лю Саньцзе // Литература и искусство Гуанси. 1961. № 4. – С. 15-17.
6. Сюн Инвэнь, Мозгот Светлана Анатольевна Лю Саньцзе: образ женщины в традиционной народной драме Гуанси «Кай Диао» // Вестник музыкальной науки. 2021. №1. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/lyu-santsze-obraz-zhenschiny-v-traditsionnoy-narodnoy-drame-guansi-kay-diao (дата обращения: 17.04.2023)

REFERENSES

1. Van D. Period stanovleniya Kitayskogo natsional'nogo teatra opery i tantseval'noy dramy (c 1930-kh gg. do 1966 g.) // Artefakt, 2021, No. 16, Pp. 106-115.
2. Van Yavey. O proiskhozhdenii i rasprostranenii legendy "Lyu Sandzhi" // Zhurnal Universiteta Tsin'chzhou, 2013, No. 7, Pp. 16-21.
3. Li Chzhipen. Vpechatleniya o Lyu San'tsze // Gorizonty: sb. nauch. st. / Grodn. gos. un-t; redkol.: T. G. Baranovskaya (otv. za vypusk) [i dr.], Grodno, GrGU, 2017, Pp. 207–212.
4. Lyu San'tsze: obraz zhenshchiny v traditsionnoy narodnoy drame «kay diao» (cai diao) // Vestnik muzykal'noy nauki, 2021, No. 9. № 1, P. 100-107.
5. Lyu Yan. Nemnogo pogovorim o primenenii narodnykh pesen v Lyu San'tsze // Literatura i iskusstvo Guansi, 1961, № 4, Pp. 15-17.
6. Syun Inven', Mozgot Svetlana Anatol'evna Lyu San'tsze: obraz zhenshchiny v traditsionnoy narodnoy drame Guansi «Kay Diao» // Vestnik muzykal'noy nauki, 2021, No. 1, URL: https://cyberleninka.ru/article/n/lyu-santsze-obraz-zhenschiny-v-traditsionnoy-narodnoy-drame-guansi-kay-diao (data obrashcheniya: 17.04.2023)

Гао Юйчэнь
ассистент-стажер фортепиано
ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория
им. Н. Г. Жиганова»
e-mail: gao455988643@gmail.com

Gao Yuchen
assistant Trainee Piano
Kazan State Conservatory them. N. G. Zhiganov

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. На сегодняшний день фортептанное творчество китайских композиторов так и останется малоизученным пластом в мировой музыкальной кульутре. Исследованием китайского фортепианного творчества занимались такие исследователи как Р. Краус, Ф. Лонг, А. Черепин, Чжан Ши-гу, Пу Фанг. Инструмент фортепиано был завезен в Китай в XIX веке, но развитие фортепианного творчества в стране началось лишь спустя столетие. Фортепианное китайское творчество началось с сочинений Чжао Юаньжэнь, он стал первым китайским композитором, сочинявшим произведения для фортепиано. Китайские композиторы искали свой национальный стиль. На начальных этапах китайские композиторы учились у западных композиторов и подражали им, затем, используя западные инструменты, формы и жанры музыки, искали и находили свою национальную музыкальную идентичность, в том числе и в фортепианной музыке. Эти искания завершились появлением национальных китайских произведений для фортепиано в творчестве Сяо Юмэй, Александра Черепнина, Цзян Вэнье, Чжан Сяоху и других. В данной статье рассмотрены некоторые сочинения данных композиторов.
Ключевые слова: музыкальная культура Китая; китайские композиторы; фортепианное творчество; национальное искусство.

PIANO WORKS OF CHINESE COMPOSERS

Annotation. To date, the piano works of Chinese composers have remained an understudied layer in the world music culture. Such researchers as R. Kraus, F. Long, A. Cherepin, Zhang Shi-gu, and Pu Fang studied Chinese piano music. The piano instrument was brought to China in the nineteenth century, but the development of piano-making in the country did not begin until a century later. Chinese piano writing began with the works of Zhao Yuanzhen; he was the first Chinese composer to compose for the piano. Chinese composers were searching for their national style. In the initial stages, Chinese composers learned from and imitated Western composers, then, using Western instruments, forms and genres of music, sought and found their national musical identity, including in piano music. This quest culminated in the emergence of national Chinese works for piano in the works of Xiao Yumei, Alexander Cherepnin, Jiang Wenye, Zhang Xiaohu, and others. This article examines some of the works of these composers.
Keywords: Chinese music culture; Chinese composers; piano; national art.

Актуальностью данной работы является то, что фортептанное творчество китайских композиторов остается малоизвестным для широкого круга российской и европейской музыкальной общественности.

Целью данного исследования является изучение предпосылок развития китайского фортепианного творчества, его места в мировой музыкальной культуре.

Методологической базой работы явились идеи и положения, выработанные в трудах, осмысляющих традиции жанра фортепианного концерта в европейской и русской музыке (см. работы Е. Долинской [6], Б. Абакаровой [1], В. Азаровой [2], А. Алексеева [3], Б. Гнилова [5], Д. Дятлова [7] и др.), исследования предпосылок появления жанра фортепианного концерта в китайской музыке, его особенностей, разновидностей, исполнительской практики.

В данной работе использованы следующие методы исследования: метод сбора, изучения и обобщения информации, метод сравнения, метод музыкально-исполнительского анализа.

Концерт как жанр музыки имеет свою историю. Этот жанр появился сначала как форма вокальной (церковной) музыки. И только спустя время проявился в инструментальной музыке. Concerto (итал.) означает согласие, латинское concerto — состязание.

Таким образом, концерт совмещает в себе оба этих понятия - согласие и состязание. Существует еще одно понятие концерта как соревнование. Практика обособления солирующего инструмента из общего ансамбля наблюдалась задолго до появления инструментального концерта. Поскольку в основе жанра инструментального концерта лежит соревнование солиста и оркестра, именно специфика взаимодействия соло и оркестра определяет тип концертного жанра.

Как пишет Чуприна И.В.: «На разных этапах развития концертного жанра виртуозность принимала различные формы, активно влияя на формирование концертной драматургии. Так, концерты А. Вивальди и И. С. Баха обозначены виртуозностью фигурационного плана, а тематический материал концертов В. Моцарта предельно мелодизированный и лирически- распевный» [6].

Фортепиано было импортировано в Китай в 19 столетии, но развитие фортепианных композиций в стране началось лишь спустя столетие. Эта задержка в развитии фортепианной музыки была обусловлена несколькими историческими причинами. Во-первых, фортепиано было новым инструментом для жителей Китая, и звук не был похож ни на что, что они слышали раньше. Традиционные китайские инструменты - это в основном сольные инструменты [10]. Ансамбли с деревянными духовыми инструментами и перкуссией часто используются для таких церемоний, как свадьбы или похороны. Одной из особенностей традиционной китайской музыки является линейная структура, а не вертикальная структура западной музыки.

Во-вторых, пианино было аутсайдером в музыке Китая. До индустриализации в 1950-х годах Китай был сельскохозяйственной страной. Подавляющее большинство китайского народа были фермерами. Большая часть их времени была занята сельским хозяйством, и мало что оставалось для какой-либо музыкальной жизни. Таким образом, народная музыка в Китае, особенно в сельской местности, все еще придерживалась устной традиции или с минимальным инструментальным сопровождением.

Потребовалось время, чтобы фортепиано распространилось в Китае. Труднодоступность некоторых регионов, транспортные трудности обусловливали то, что фортепианная музыка распространялись преимущественно в городах, особенно в портовых городах, таких как Гуанчжоуи, Шанхай, или в городах внутреннего Китая с мобильным транспортом, таких как Ухань и Пекин. И, как упоминалось выше, западная

фортепианная музыка имела очень мало взаимодействия и влияния на китайскую музыку, так как фортепиано не распространялось в сельской местности Китая.

Чжао Юаньжэнь (1892-1982) был первым китайским композитором, сочинявшим произведения для фортепиано. Он был родом из провинции Цзянсу и получил базовое образование в Тяньцзине. Позже он поступил в Корнеллский университет для изучения математики, который окончил в 1914 году. Затем он поступил в аспирантуру Гарвардского университета, получив степень в 1918 году, был в основном лингвистом, и музыка для него была хобби, но в 1920-е годы он был одним из самых популярных композиторов песен в Китае. В 1914 году он гармонизировал традиционную китайская песня, которая называлась «Лао Ба Бан», но никогда не публиковалась.

Первая фортепианная композиция, которую он опубликовал, "Марш мира", была написана в 1915 году вовремя его учебы в аспирантуре Гарвардского университета. Она была опубликована в первом выпуске журнала "Наука", основанном китайскими студентами в Соединенных Штатах. Журнал был отредактирован в США и отправлен в Шанхай для публикации. Композиция Чжао была единственной музыкальной работой в этом номере журнала.

Эта пьеса, по словам Чжао Юаньжэня, была написана полностью в западном стиле со стандартной трехчастной формой, с использованием функциональных мажорных и минорных гамм и традиционных ритмов [10]. Чжао Юаньжэнь и его семья переехали в США в 1938 году, и его внимание переключилось на лингвистику.

В 1920-е годы другой композитор, Сяо Юмэй (萧友梅 1884-1940) работал над созданием профессионального музыкального образования в Китае. Сяо получил образование в Токийской императорской музыкальной школе, где он изучал фортепиано и вокал. Позже его отправили в Германию, где он изучал теорию музыки и композицию в консерватории музыки в Лейпциге. Сяо вернулся в Китай в марте 1920 и, начиная с1921, стал преподавателем в Обществе музыкальных исследований Пекинского университета. В 1922 году общество стало Институтом музыки Пекинского университета, а Сяо стал деканом института. Сяо был очень активен в Пекине до 1926 года, когда правительство закрыло все музыкальные факультеты колледжей. Затем Сяо отправился в Шанхай. Там, при поддержке Цай Юаньпэя, президента университетского образования, в Шанхае была создана первая официальная консерватория музыкального образования - "Национальная музыкальная консерватория". Это произошло 27 ноября 1927 года. В 1929 году название консерватории было изменено на “Национальный институт музыки". Сяо был одним из самых значительных музыкальных педагогов в Китае в1920-х годах, и многие композиторы и пианисты получили образование в Национальном институте музыки.

Большой вклад в развитие Национального института музыки внес Александр Черепнин (1899-1977). Черепнин проходил обучение в Санкт-Петербургской консерватории и его первый визит в Китай состоялся с апреля 1934 по февраль1935. В этот период он также посетил Японию в период с июля по сентябрь 1934 г. В мае 1935 года он написал Сяо Юмею о проведении национального конкурса фортепианных композиций китайских композиторов. Результаты конкурса были следующие.

Черепнин снова посетил Китай с весны 1936 по март 1937 года. Во время обоих визитов он давал уроки игры на фортепиано в Шанхае и Пекине и сыграл несколько концертов собственных сочинений вместе с фортепианной музыкой китайских композиторов. Черепнин считал, что студенты-музыканты в Китае сначала должны быть знакомы с китайскими музыкальными традициями и только затем учится у современных западных композиторов. Вместо того чтобы ехать за границу учиться в консерватории, он призвал молодых китайских музыкантов слушать музыку китайских крестьян.

Черепнин познакомился с китайским композитором Цзян Вэнье (1910- 1983) в Японии 14 февраля 1935 г. Между двумя музыкантами установилась дружба. В том же году Цзян Вэнье сочинил свой первый фортепианный концерт. Это был первый фортепианный концерт китайского композитора. Существующая партитура концерта представляла собой версию для двух фортепиано. Оркестрованная партитура концерта не найдена.

Фортепианный концерт Цзяна 1936 года - отправная точка для истории китайских фортепианных концертов. Цзян вернулся в Китай в 1938 и больше никогда не сочинял фортепианных концертов.

Вторжение Японии в Китай началось в 1931 году. После Мукденского инцидента Япония взяла контроль над Северо-Восточным Китаем. 7 июля 1937 года в связи с инцидентом на мосту Марко Поло, Япония развязала полномасштабную войну с Китаем. Вторжение способствовало подъему патриотизма среди китайского народа, а китайские композиторы использовали музыку для поднятия духа. Все это нашло свое отражение в произведениях китайских композиторов.

Через девять лет после фортепианного концерта Цзян Вэнье (1936 год), Чжан Сяоху (1994-1997) написал свой фортепианный концерт № 1 Ми-бемоль мажор в 1945 году. Создание Китайской Народной Республики 1 октября 1949 года повлияло на содержание музыки. В течение первых семнадцати лет существования республики было написано много ценных фортепианных концертов, в том числе Молодежный фортепианный концерт группы композиторов, в состав которой входили Лю Шикун, Пан Имин, Хуан Сяофэй и Сунь Илинь, написанный в 1959 году, и Концертино для молодежи Лю Чжуана. Однако растущая политическая напряженность в конечном итоге привела к Культурной революции (1966-1976), и в это время художественная деятельность была тесно связана с идеологией. В этот период был написан фортепианный концерт "Желтая река".

После реформы и открытости, начавшейся в 1978 году, возросла индивидуальность высказывания, и в сочинениях композиторов можно было услышать экспериментальные элементы. Репрезентативные концерты того периода включают Фортепианный концерт № 1 Чжао Сяошэна “Афродита”, написанный в 1985 году, Фортепианный концерт Хуан Аньлуна соль минор, соч.25, написанный в 1982 году, Рапсодию ЧжанЧао "Айлао", написанную в 1996 году, и Фортепианный концерт Ван Силиня, написанный в 2010 году.

В Китае, особенно после 1970-х годов, было написано много фортепианных концертов. Китайские композиторы искали свой национальный стиль. С точки зрения мелодии, китайские фортепианные концерты обычно включают существующие народные мелодии или впитывают народные элементы.

Подводя итог можно сказать, что история китайского фортепианного творчества - это история встречи Востока и Запада. На начальных этапах китайские композиторы учились у западных композиторов и подражали им, затем, используя западные инструменты, формы и жанры музыки, искали и находили свою национальную музыкальную идентичность, в том числе и в фортепианной музыке.

Дальнейшее развитие фортепианного искусства в Китае, на наш взгляд, неразрывно связано с появлением национальных китайских произведений для фортепиано, с развитием национального репертуара.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абакарова Б. А. Жанр фортепианного концерта в русской музыке // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: Сб. материалов Международной научно- практической конференции Таганрогского

института имени А. П. Чехова (филиала) ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)». – Таганрог, 2017. – С. 288–295.
2. Азарова В. В. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия // Музыкант-классик. –2006. – № 12(60). – С. 11–12.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. – ч. 1 и 2. – М. 1988. – 415 с.
4. Алмазова Т. А.Татарский инструментальный концерт: Пути становления и развития / Казанская консерватория. – Казань, 2000. – 184 с.
5. Гнилов Б. Фортепианный концерт в учебном курсе // Высшее образование в России. – 2005. – № 9. – С. 155–158.
6. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. – М., 2006.
7. Дятлов Д. А. Концерт как феномен творчества (на примере фортепианного исполнительства): Автореф. … канд. искусствовед. – Н.-Новгород, 2007. – 181 с.
8. Чуприна И. В. Новаторские тенденөии в процессе эволюции жанра фортепианного концерта в XX столетии // «Философско- культурологические исследования».
9. Пу, Клык. Исследование фортепианной музыки Ма Сиконга. Хуанчжун: Журнал Уханьской консерватории музыки 105 (весна 2013 г.): С. 55-68.
10. Чен Сюй. Мое мнение о редакции фортепианного концерта Хуанхэ. Музыкальные исследования (июль/август 1997 г.): С. 10-13.

REFERENSES

1. Abakarova B. A. Piano concerto genre in Russian music // Music and art education in the modern world: traditions and innovations: Proceedings of the International scientific-practical conference of A. P. Chekhov Taganrog Institute (branch) FSBEI VPO "Rostov State University of Economics (RINH)". - Taganrog, 2017. - Pp. 288-295.
2. Azarova V. V. The piano concerto in the Russian music of the twentieth century // Musician-Classic. -2006. - № 12(60). - Pp. 11-12.
3. Alexeev A. D. History of Piano Art. - ч. 1 и 2. - M. 1988. - 415 p.
4. Almazova T.A.Tatar Instrumental Concerto: Ways of Formation and Development / Kazan Conservatory. - Kazan, 2000. - 184 p.
5. Gnilov B. Piano Concerto in a course // Higher Education in Russia. - 2005. - № 9. - Pp. 155-158.
6. Dolinskaya E. B. Piano Concerto in the Russian Music of the XXth Century. - M., 2006.
7. Dyatlov D. A. Concerto as a Creative Phenomenon (by the Example of Piano Performance): Autoref. ... candidate of arts history. - Novgorod, 2007. - 181 p.
8. Chuprina I. V. Innovative tendencies in the course of piano concerto genre evolution in the 20th century // "Philosophical-Cultural Studies".
9. Pu, Fang. Research of Ma Sicong's piano music. Huangzhong: Journal of Wuhan Conservatory of Music 105 (Spring 2013): Pp. 55-68.
10. Chen, Xu. My opinion on the revision of the piano concerto Huanghe. Music Research (July/August 1997): Pp. 10-13.

Сунь Лун
аспирант кафедры методики музыкального образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 1354421216@qq.com

Sun Long
postgraduate student of the Department of Methods of Music Education
Russian State Pedagogical University
them. A.I. Herzen

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ ШКОЛЬНИКАМИ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА НА УРОКАХ МУЗЫКИ В КНР

Аннотация. В статье рассматривается специфика изучения оперного искусства с китайскими школьниками. Проведено сравнение истории становления национальной вокальной школы и оперного искусства в России и в Китае. Поставлены вопросы и даны ответы о специфике изучения китайскими школьниками жанра оперы: исторически сформировавшиеся у каждого народа и провинции в Китае свои варианты жанра оперы, отличающиеся от национальной Китайской оперы (общее количество превышает триста шестьдесят); особая манера пения (способы звукообразования, звуковедения, дикции и орфоэпии, дыхания); исполнение женских вокальных партий певцами-мужчинами; огромная непропорциональность между продолжительностью исторических этапов в истории музыкального образования.

Охарактеризованы варианты приобщения китайской школьников к оперному искусству. Обозначена стратегия приобщения к шедеврам оперного искусства, которая опирается, во-первых, на философские категории *единичного, особенного и всеобщего*, выражающих объективные связи в процессе познания мира оперной музыки, и, во-вторых, на дифференцированный интонационно-стилевой подход, выстроенный по принципу дедукции – от изучения стилевых направлений в жанре оперы китайской, западноевропейской и русской оперной музыки и до индивидуальных стилей известных оперных композиторов.

Ключевые слова: оперное искусство; философские категории *единичного, особенного и всеобщего*; дифференцированный интонационно-стилевой подход.

SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL SUBSTANTIATION OF THE APPROACH TO THE STUDY OF OPERA ART BY SCHOOLCHILDREN AT MUSIC LESSONS IN PRC

Abstract. The article discusses the specifics of studying opera with Chinese schoolchildren. A comparison is made of the history of the formation of the national vocal school and opera art in Russia and China. Questions are raised and answers are given about the specifics of the study of the genre of opera by Chinese schoolchildren: historically formed in each nation and province in China, their own versions of the genre of opera, which differ from the national Chinese opera (the total number exceeds three hundred and sixty); a special manner of singing (methods of sound production, sound conducting, diction and orthoepy, breathing); the performance of female vocal parts by male singers; a huge disproportion between the duration of historical stages in the history of music education.

The options for introducing Chinese schoolchildren to opera art are characterized. The strategy of familiarization with the masterpieces of opera art is outlined, which is based, firstly, on the philosophical categories of the *individual, special and universal*, expressing objective connections in the process of learning the world of opera music, and, secondly, on a differentiated intonation-style approach, built on the principle deduction - from the study of styles in the opera genre of Chinese, Western European and Russian opera music and to the individual styles of famous opera composers.

Keywords: operatic art; philosophical categories of the *individual, special and universal*; differentiated intonation-style approach.

Мир оперы необъятен и постоянно расширяется. Задача учителя музыки заключается в том, чтобы ребенок почувствовал себя свободно и естественно в этом жанре оперной музыки. А это значит, что его надо постепенно вводить в сложный и прекрасный жанр, учить понимать его традиции, особенности, новое и оригинальное, учить понимать, сопереживать и наслаждаться развитием музыкальной драматургии, мастерством воплощения композиторами литературно-поэтических сюжетов и вокальной культурой артистов при создании музыкальных образов.

Важнейшими факторами развития оперного искусства в любой стране мира является опора на национально-исторические истоки и процесс взаимодействия, взаимного обмена и, за счет этого, взаимного обогащения вокальными и композиторскими техниками, манерами сценического поведения и приемами сценографии, профессиональной подготовки оперных певцов и вокальных педагогов. Однако в каждой стране мира становление оперного искусства имеет свою специфику.

Педагогические подходы и технологии, методики, методы и приемы введения школьников разных стран в мир оперного искусства очень разняться между собой. Основная причина этого – в истории и специфике содержания формирования и бытования в целом музыкальной культуры и оперного искусства как одной из ее важнейших сфер, а также в истории становления и развития национальных школ пения и в целом всей системы музыкального образования.

Выдающийся педагог-вокалист Л.Б. Дмитриев писал о теснейшей связи между национальной вокальной школой и национальной оперой как определяющим жанром в области вокального искусства. В связи с этим он отмечал, что суждения о разных певцах нередко выражаются словами «”… этот певец владеет итальянской школой пения” или ”это яркий пример немецкой школы пения” или ”это певец типично русской школы пения”. Совершенно ясно, что это понятие хотя и включает моменты особенностей вокальной технологии, – оно неизмеримо шире его. … Слух ясно подсказывает, что певец принадлежит к определенной национальной школе пения. … Прежде всего, бросаются в глаза особенности звучания голоса. Однако эти особенности не являются абстрактно техническими, то есть выражающими понятие правильного певческого звучания в данной школе, а связано корнями с целым рядом более глубоких национальных явлений» [1, с. 9]. К этим национальным явлениям он относил: драматургию оперы, выразительные элементы музыкального языка, тесситуру и штриховую основу вокальных партий, правила дикции и орфоэпии, фактурную и динамическую насыщенность оркестрового сопровождения, потому что все это как по отдельности, так и в совокупности самым непосредственным образом формирует требования к оперному певцу в каждой национальной вокальной школе.

Развитие оперного искусства – это не автономный и замкнутый на своей элитарной специфике процесс. Оно нуждается в новых талантливых композиторах и исполнителях, чье творчество обращено к слушательской аудитории. Какие же научно-методические и

педагогические подходы являются наиболее успешными для привлечения современных молодых поколений слушателей к оперному искусству? Являются ли эти подходы универсальными для молодых слушателей разных стран и континентов или е им присуща национальная специфика? Какова специфика изучения школьниками оперного искусства на уроках музыки в КНР? Поиск ответов на эти вопросы обозначил *научную проблему*: какие могут быть разработаны подходы к изучению оперного искусства с китайскими школьниками на уроках музыки, и в чем заключается их специфика. Научная проблема оформилась в следующую *формулировку темы:* научно-методическое обоснование подхода к изучению школьниками оперного искусства на уроках музыки в КНР.

Для поиска ответа на поставленную научную проблему необходимо достигнуть следующей *цели*: научно-методически охарактеризовать стратегию приобщения школьников в КНР к оперному искусству (в сравнении со способами реализации этой стратегии в российских школах). Достижение цели возможно при условии следующих *задач*: 1) охарактеризовать специфику становления и развития национального оперного искусства в Китае (в сравнении с Россией); 2) охарактеризовать варианты приобщении китайской школьников к оперному искусству; 3) раскрыть специфику приобщения китайских школьников к оперному искусству.

Истории становления национальной вокальной школы и оперного искусства в России и в Китае уникальны каждая в своем роде. Причем история русской национальной вокальной и оперной школы, в отличие от китайской, не отделима от западноевропейской вокальной и оперной школ. Истоками этих школ явились: искусство народных певцов; церковное пение; светская вокальная культура; придворное профессиональное театральное искусство; деятельность итальянских оперных трупп и композиторов; деятельность Придворной певческой капеллы; создание первых опер русских композиторов; артистическая деятельность русских певцов и певиц (А. Михайлов, Е. Уранова-Сандунова, Н. Семенова, А. Крутицкий и др.); творчество великих русских композиторов, заложивших основы русской вокальной школы и оперного искусства (М.И. Глинка, А.Е. Варламов, А.С. Даргомыжский и др.). Постепенно, век за веком в России сформировалась своя национальная вокальная и оперная школы. На пути своего становления и развития, она питалась от двух истоков – национального и западноевропейского благодаря постоянным музыкально-культурным взаимообменам с теми странами, где вокальное и оперное искусство уже находились в стадии наивысшего расцвета. Например, в первой половине XVIII века оперное искусство в России только зарождалось, а в Италии, родине оперы, оно, к этому времени уже прошло путь в полтора века, и находилось в стадии расцвета. Западноевропейские оперные школы к этому времени настолько ярко сформировались, что А.С. Даргомыжский дал им меткие характеристики, иронично присваивая эпитеты – «вычуры нынешней итальянской», «крики французской и манерность немецкой школ» [2, с. 59]. Но, вместе с тем, эти «вычуры, крики и манерность» в той или иной степени ассимилировались на русской почве, и послужили полезному делу – формированию русской национальной вокальной и оперной школ.

Как же происходило становление национальной вокальной и оперной школ в Китае? Если кратко охарактеризовать этот процесс, то следует указать на некоторые из важных факторов. Все ниже перечисленные факторы не составляют секрета для научной общественности. Однако рассмотрение их именно в контексте методики изучения оперного искусства на уроках музыки в китайской школе составляет несомненную научную и теоретическую новизну, а также имеет большую практическую значимость для китайских школьных учителей музыки.

Во-первых, китайское оперное искусство очень многолико – у каждой из пятидесяти шести народностей этой страны («титульная» народность – ханьцы, то есть, китайцы, а также: чжуаны, маньчжуры, хуэй, монголы, уйгуры, мяо, тибетцы) [3] есть свой диалект, своя вокальная культура, свои особенности и традиции оперного искусства; и, что характерно, в Китае не стремились к унификации этих «народных» вариантов оперы, наоборот, каждый народ и каждая провинция старались за счет этого сохранить свою идентичность и очень оберегали именно свои народные оперные традиции и каноны. Наиболее известными и популярными среди публики признаны оперные стили по названиям трех китайских провинций – анхойский, хубэйский и сычуанский. Современные ученые насчитывают в Китае около трехсот разновидностей оперы: «За всю историю существования театра в Китае сложилось несколько сот региональных разновидностей традиционной музыкальной драмы. К началу XIX века – свыше трехсот к началу XX века – свыше трехсот шестидесяти» [4, с. 8]. Все это, безусловно, не способствует формированию единого оперного стиля и национальной вокальной школы Китая, а, значит, и затрудняет работу по изучению оперного искусства со школьниками. Более того, каждый маститый вокалист, как правило, ведущий артист Пекинской оперы, итогом своей профессиональной деятельности видел создание собственного оперного стиля и своей системы воплощения музыкально-сценического образа: «Каждый из артистов создал свою уникальную систему. И таких стилевых систем существовало очень много: у каждого амплуа, у каждой роли имелась своя система» [5, с. 5-6].

Во-вторых, специфика национального китайского оперного стиля очень отличается от общепринятого в мире оперного стиля – по способам качеству звука (не использование высокой певческой форманты, зажатой гортани, прямолинейного и крикливого звука); по звукообразованию и пропеванию гласных и согласных звуков; технике дыхания и звукообразования. И, наконец, тем, что долгие тысячелетия и вплоть до XX века в китайской опере отсутствовали партии женских героинь, и их исполняли мужчины, специализирующиеся именно на таких ролях. К самым известным в Китае оперным певцам такого плана относят Мэй Лан Фан, Шан Сяо Уинь, Чэн Ен Чоу, Коу Куэй Шэн) [6; 7, p. 80-81; цит. по: 8, с. 147]. Это лишало китайцев возможности наслаждаться разнообразием и богатством тембровых колоритов женских певческих голосов.

В третьих, необходимо отметить, что учеными проанализирована история музыкального образования в Китае и отмечена огромная непропорциональность между продолжительностью ее этапов. Согласно выполненной научной периодизации, выделено четыре этапа, первый из которых длился двадцать один век (с II тыс. до н.э. – до начала XX века); второй – с начала XX в. и до 1976 г., третий – с 1949г. до 1976 г., и четвертый – с 1976 г. и по настоящее время» [9, с. 44-47]. Анализ продолжительности каждого из этапов в истории музыкального образования Китая свидетельствует о том, что изолированность, самодостаточная замкнутость и элитарность китайской системы музыкального образования не способствовали последовательной и систематической работе по приобщению школьников к оперному искусству. Начало этой работы приходится на первые десятилетия XX века, и упущенное за несколько веков наверстывается за десятилетия (особенно если учесть стагнацию музыкального развития в стране в годы «Великой пролетарской культурной революции» в 1966-1976 гг.).

В-четвертых, в Китае не решен целый круг актуальных вопросов, среди которых следующие: не выстроена концепция, технологии и методики приобщения школьников к оперному искусству; не создан репертуар с операми для детей, в том числе с их участием наравне со взрослыми исполнителями (отличии от русской, советской и российской практик); в массовом и специальном музыкальном образовании детей не ставились задачи их приобщения к разнообразию стилей и разновидностей опер; не была системно

организована работа по разработке научно-методической литературы и учебной документации по приобщению школьников к шедеврам мирового оперного искусства.

В-пятых, музыкальная и вокальная культура Китая имеет пятитысячный путь развития – один из самых длительных в культурно-историческом развитии среди всех стран и народов мира. Однако оперное искусство развивалось автономно и изолированно, не обогащаясь за счет достижений и традиций других стран и народов. И к настоящему времени, начиная со второй трети XX века, когда в Китае необыкновенно высок интерес к вокальному искусству и опере, китайцам очень трудно понять европейскую оперную культуру, и даже просто сюжет и либретто отдельной оперы, потому что в китайских оперных театрах для зрителей, в отличие от японских, нет титров с переводом вокальных партий исполнителей оперного спектакля [10, с.10]. Поэтому не удивительно, что мировая оперная культура еще не понятна китайскому зрителю во всей полноте, органичности и специфике ее слагаемых – сюжетов, драматургии развития, вокальных техник, сценического мастерства, сценографии, декораций и костюмов.

Поэтому феномен мирового оперного искусства для китайской зрительской аудитории, и в том числе для школьников, представляется неким недифференцированным целым, без различения жанрово-стилистических и индивидуальных особенностей музыкального почерка разных композиторов. В то же время, специфика национальной оперы китайцам знакома с детских лет, так как она является той социокультурной средой, в которой формируется их национальное самосознание, идентичность, музыкально-художественные менталитет, кругозор и ценностные ориентиры.

В связи с этим встает вопрос: насколько российский опыт приобщения школьников к оперному искусству может быть полезен адаптации в Китае? В системе музыкального образования России сформированы и в многолетней практике широко апробированы технологии, методики, методы и приемы освоения школьниками музыкальных произведений крупной формы – опер, балетов, симфоний, ораторий, кантат, сюит, фантазий и др. Исходя из выше указанной специфики китайского оперного искусства национальной оперы перечисленных характеристик китайской национальной оперы и нерешенных проблем в области приобщения школьников к мировому оперному искусству, можно сделать вывод, что российский опыт не может быть полностью и без адаптации перенесен для музыкального образования китайских школьников.

Это обусловлено следующими факторами: 1) в России имеется большой опыт оперной музыки для детей и для ее исполнения силами самих детей; 2) разработана и успешно апробирована в разных регионах специальная технология введения школьников общеобразовательных школ в оперное искусство (автор – М.С. Красильникова, к.п.н.); 3) российские школьники растут в иной социокультурной и музыкально-художественной среде, нежели китайские школьники – они с самого детства, и в том числе на уроках музыки в детском саду и школе, знакомятся с операми разных эпох, культурно-исторических периодов, стран и композиторов; 4) создана широкая сеть организаций дополнительного образования детей, в том числе с объединениями художественной направленности, где работают музыкально-театральные коллективы и студии; 5) имеется и обогащается репертуар для постановок с детьми оперных спектаклей; 6) создана и постоянно пополняется научно-методическая и учебная база для приобщения детей к произведениям крупной формы.

Для ознакомления китайских школьников с оперным искусством возможно реализация несколько подходов по разным основаниям:

1) оперы по хронологии их создания в истории мирового музыкального искусства; 2) оперное творчество отдельных композиторов, создающих произведения в этом жанре; 3) оперное искусство по странам и континентам; 4) оперы по жанровой дифференциации

сюжетов, лежащих в их основе, например оперы на мифологические сюжеты, оперы на сказочные сюжеты, оперы на героико-патриотические сюжеты, оперы на основе народного эпоса и т.д.; 4) оперы по драматургическим жанрам, например, оперы-комедии, оперы-драмы, оперы-трагедии; 5) поджанровая дифференциация оперы, например, опера-балет, опера-сериа, опера-лирическая комедия, опера-сатирическая комедия, опера-буффа, комическая опера, зингшпиль, «большая опера», рок-опера и др.; 6) оперы для разных возрастных групп слушателей – оперы для детей (в том числе с участием детей), детские оперы, т.е. для детского исполнительского состава; оперы для взрослых; 7) оперы, написанные в традициях классической оперы (например, итальянские, русские, советские оперы) или оперы, написанные в современных музыкальных направлениях, стилях и поджанрах (например, опера «Гамлет» Бретта Дина на произведение В. Шекспира; опера «Никсон в Китае» Джона Адамса на либретто Эллис Гудман [11]; опера-оратория «Царь Эдип» И. Стравинского на произведение Софокла – афинского драматурга и трагика и либретто Жана Кокто [12]; 8) оперы одноактные (например, опера «Китаянки», написанная в 1754 году Х.В. Глюком на либретто Пьетра Метастазио, или опера, написанная в 1890 г. П. Масканьи «Сельская честь» по одноименной новелле Дж. Верги) и оперы многоактные (их большинство); 9) изучение опер на основе научно-методического анализа особенностей пространственно-временных характеристик [13]; 10) изучение оперы как интеграции разных видов искусства в оперном спектакле (музыка, живопись, хореография, архитектура, дизайн костюмов и сценической атрибутики, видеомонтаж с помощью цифровых технологий и др.).

Методологический анализ содержания работы по изучению оперного искусства с китайскими школьниками и современного состояния и значения для музыкального образования в Китае позволяет сделать вывод о том, что стратегия работы по изучению китайскими школьниками многообразия и богатства мира оперы должно выстраиваться на основе философских категорий *единичного, особенного и всеобщего*, выражающих объективные связи в процессе познания мира оперной музыки. Единичное – это особенности каждой из разновидностей китайской оперы (у разных народов и в разных провинциях); общее – это то, что в целом характерно для китайской оперы в ее обобщенном виде; особенное – это то, что отличает китайскую оперу от традиций западноевропейской и русской опер. В результате у китайских школьников сформируется понимание специфики китайской национальной оперы как особенного явления, музыкального феномена в общей картине мирового оперного искусства.

Логика этой стратегии должна основываться на интонационно-стилевом подходе, который реализуется от общего – к частному, то есть методом дедукции: сначала школьники учатся отличать китайскую оперу от мировых образцов оперного искусства, авторы которых представляют разные континенты, страны и народы. Затем проводится работа по дифференциации в восприятии произведений оперного искусства – школьники учатся отличать стилевые интонации в музыкально-стилевых направлениях опер западноевропейских и русских композиторов. Далее наступает этап более детальной дифференциации, когда слуховое восприятие школьников уже подготовлено к поиску интонационно-стилевых отличий в оперном искусстве каждой из ведущих европейской оперных школ (композиторской и исполнительской) – итальянской, российской, германской, французской, испанской и других. И, наконец, этап слухового восприятия музыкально-стилевых направлений и индивидуального стиля наиболее известных оперных композиторов и

Такой подход позволит изучать каждый индивидуальный стиль и «как яркое самобытное законченное целое и как звено в цепи не менее ярких и самобытных творческих стилей. Ни один стиль не мог возникнуть и потому не может быть нами понят

без установления связей с другими звеньями стилистической цепи. На начальном этапе занятий акцент делается на автономности стилей, но по мере накопления учащимися музыкального опыта, знакомые стили окутываются новыми связями и отношениями, а новые сразу воспринимаются во взаимодействии с уже известными» [14, с.147].

Итак, процесс изучения оперного искусства на уроках музыки с китайскими школьниками обладает спецификой, обусловленной разными факторами, в числе которых: наличие у каждой народности и провинции Китая своего «оперного» варианта, отличающегося от национальной китайской оперы; исполнение мужчинами женских партий в китайской опере вплоть до начала XX века; уникальная в своем роде непропорциональность между историческими периодами в истории музыкального образования Китая; отсутствие научно обоснованных концепции, технологий и методик приобщения школьников к оперному искусству; в массовом и специальном музыкальном образовании детей не ставились задачи их приобщения к разнообразию стилей и разновидностей опер; недостаточно разработанная база научно-методической литературы и учебной документации по приобщению школьников к шедеврам мирового оперного искусства. Все возможные подходы по приобщению китайских школьников в оперному искусству необходимо выстраивать на следующих методологических основаниях: во-первых, философских категорий *единичного, особенного и всеобщего*; во-вторых, на интонационно-стилевом подходе, который реализуется от общего – к частному, то есть методом дедукции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968. – 675 с.
2. Даргомыжский А.С. Избранные письма, вступит. ст., ред. текста и аннотир. указ. М.С. Пекелиса. Вып. 1– М.: Музгиз, 1952. – 75 с.
3. Народы и религии мира: Энциклопедия / Гл. ред. В.А. Тишков. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 928 с.
4. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблемы подготовки исполнительских кадров: автореф. … дис. к.п.н.: 13.00.02, СПб., 2010. – 33 с.
5. Жуань Юнчень. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: автореф. … дис. к.иск.: 17.00.01, М., 2013. – 30 с.
6. Siu Leung Li. Cross-dressing in Chinese opera. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003. 310 p.
7. Тянь М. Мале Дан: парадокс секса, актерской игры и восприятия женского олицетворения в традиционном китайском театре. 2000. № 1 (Весна). Том. 17., С. 80-81.
8. Саракаева Э.А. Философия феминности в китайской опере // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2010. № 1 (5). – С. 146-149.
9. Яо Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России: дис. к.п.н.: 13.00.01, Астрахань, 2015. – 196 с.
10. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: автореф. … дис. к.иск.: 17.00.02, СПб., 2010. – 24 с.
11. Никсон в Китае. - URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D1%81%D0%BE%D0%BD_%D0%B2_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B5 (дата обращения: 05.07.2023).

12. Современные оперы (20) / официальный сайт medici.ru/ URL: https://www.medici.tv/ru/collections/contemporary-opera/#:~:text (дата обращения: 05.07.2023).
13. Глазырина Е.Ю. Музыка в четвертом измерении / Вопросы методологии, теории и методики музыкального обучения и воспитания школьников. – М. : Искусство в школе, 2001. – 372 с.
14. Красильникова М.С. Методы изучения крупных музыкальных произведений в школе // теория и методика музыкального образования детей: научно-методическое пособие / Л.В. Школяр, М.С. Красильникова, Е.Д. Критская и др. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 1999. – 336 с.

REFERENSES

1. Dmitriev L.B. Osnovy vokal'noj metodiki. – M.: Muzyka, 1968. – 675 p.
2. Dargomyzhskij A.S. Izbrannye pis'ma, vstupit. st., red. teksta i annotir. ukaz. M.S. Pekelisa. Vyp. 1– M.: Muzgiz, 1952. – 75 p.
3. Narody i religii mira: Enciklopediya / Gl. red. V.A. Tishkov. – M.: Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya, 1998. – 928 p.
4. Lyu Czin'. Opernaya kul'tura sovremennogo Kitaya: problemy podgotovki ispolnitel'skih kadrov: avtoref. … dis. k.p.n.: 13.00.02, SPb., 2010. – 33 p.
5. ZHuan' YUnchen'. Pekinskaya opera kak sinteticheskoe scenicheskoe dejstvo: avtoref. … dis. k.isk.: 17.00.01, M., 2013. – 30 p.
6. Siu Leung Li. Cross-dressing in Chinese opera. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003. 310 p.
7. Tian M. Male Dan: the paradox of sex, acting and perception of female impersonation in traditional Chinese theatre // Ibidem. 2000. № 1 (Spring). Vol. 17., Pp. 80-81.
8. Sarakaeva E.A. Filosofiya feminnosti v kitajskoj opere // istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2010. № 1 (5). – Pp. 146-149.
9. YAo Vej. Podgotovka specialistov vokal'nogo iskusstva v sistemah vysshego muzykal'nogo obrazovaniya Kitaya i Rossii: dis. k.p.n.: 13.00.01, Astrahan', 2015. – 196 p.
10. CHzhan Lichzhen'. Sovremennaya kitajskaya opera: avtoref. … dis. k.isk.: 17.00.02, SPb., 2010. – 24 p.
11. Nikson v Kitae. - URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D1%81%D0%BE%D0%BD_%D0%B2_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B5 (data obrashcheniya: 05.07.2023).
12. Sovremennye opery (20) / oficial'nyj sajt medici.ru/ URL: https://www.medici.tv/ru/collections/contemporary-opera/#:~:text (data obrashcheniya: 05.07.2023).
13. Glazyrina E.YU. Muzyka v chetvertom izmerenii / Voprosy metodologii, teorii i metodiki muzykal'nogo obucheniya i vospitaniya shkol'nikov. – M. : Iskusstvo v shkole, 2001. – 372 p.
14. Krasil'nikova M.S. Metody izucheniya krupnyh muzykal'nyh proizvedenij v shkole // teoriya i metodika muzykal'nogo obrazovaniya detej: nauchno-metodicheskoe posobie / L.V. SHkolyar, M.S. Krasil'nikova, E.D. Kritskaya i dr. – 2-e izd. – M.: Flinta: Nauka, 1999. – 336 p.

Дэн Мэнтао
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 424156319@qq.com

Deng Mengtao
postgraduate
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ОПЕРНЫХ ПРИНЦИПОВ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В РАННИХ РОМАНСАХ КОМПОЗИТОРА

Не у каждого композитора получается плодотворно и успешно работать в разных жанрах, но Чайковскому удавалось всё: симфонии, инструментальные концерты, оперы, балеты, камерная музыка. Удивительно, но в работах исследователей не встретишь четкой периодизации творчества композитора, как будто не было пробных опусов и он, написав популярные нынче Первую симфонию (в 26 лет!), а затем увертюру «Ромео и Джульетта», собрался с силами и мыслями и устремился к одним из самых выдающихся своих сочинений и хитов: Четвертой симфонии, опере «Евгений Онегин», Первому фортепианному концерту, балету «Лебединое озеро». Складывается ощущение, что в симфонической музыке у Чайковского не было подготовительного (то есть незрелого, неровного по качеству) периода, а в оперном творчестве путь был длиннее. До «Евгения Онегина» (если брать эту оперу за точку отсчета, за момент расцвета композиторского мастерства в оперном жанре) им было написано четыре оперы: «Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула», которые до сих пор остаются в тени последующих шедевров и ставятся крайне редко. Благодаря тому, что Чайковский творил в разных жанрах, истоки его оперных находок можно проследить не только в ранних операх, но и в других произведениях того же периода. Целью статьи стал анализ ранних романсов Чайковского — камерно-вокального жанра, который отражает отношение композитора к оригинальному тексту, к воплощению слова в музыке, мелодические особенности и предпочтения автора. Выбор этих произведений обусловлен временем написания (до первой оперы «Воевода» в 1867 году) и доступностью нотного материала для анализа. В результате рассмотрения трех романсов композитора («Мой гений, мой ангел, мой друг...», «Песнь Земфиры», «Mezza notte») с точки рения работы с оригинальным текстом, особенностей вокальной линии, аккомпанемента и формы, мы пришли к выводу, что уже в ранних произведениях камерно-вокального жанра, несмотря на их незрелость и даже подражательность, можно найти зарождающиеся черты стиля Чайковского: тяготение к лирике и элегичности, свободное, но с уважением отношение к тексту, интерес к внутреннему миру, психологизм.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, романсы, оперное творчество, ранние произведения, черты стиля.

P. I. TCHAIKOVSKY'S OPERA PRINCIPLES IN HIS EARLY ROMANCES

This article is devoted to the consideration of selected early romances by P.I. Tchaikovsky, who worked successfully in different genres: symphonies, instrumental concertos, operas, ballets and chamber music. But it seems that Tchaikovsky had no preparatory period in symphonic works, while in opera genre his path to fame was longer. Before the 'Eugene Onegin' he wrote four operas: 'Voyevoda', 'Undina', 'Oprichnik' and 'Vakula the Smith', which are still

very rarely performed and remain in the shadow of his subsequent masterpieces. Due to the fact that Tchaikovsky composed in various genres, it is interesting to look for the traces of his operatic principles not only in his early operas, but also in other works from the same period. The aim of this article is to analyze Tchaikovsky's early romances, which could reflect how the composer worked on the original text, set words to music, and highlight some melody, musical form and harmony features. We choose the works that were written before the first opera in 1867 and which scores are available for analysis. These early romances are 'My genius, my angel, my friend... ', 'Zemfira's Song' and 'Mezza Notte. As a result of analazying them from various points, including peculiarities of the vocal line, accompaniment and form and others, we concluded that even in the early works of chamber-vocal genre, despite their immaturity and sometimes imitativeness, one can find the emerging features of Tchaikovsky's own opera style: inclination to lyricism and elegy, permissive but respectful attitude toward the text, passion for inner world of a human being and situations uncovering the psychological component of an actions and feelings.

Keywords: P.I. Tchaikovsky, romances, operas, early works, composing style features.

Романс «Мой гений, мой ангел, мой друг...» на стихотворение Александра Фета (без заглавия, из цикла «К Офелии») — один из первых романсов композитора, который сохранился и был записан Чайковским. В дальнейшем композитор не раз и не два обратится к стихам этого поэта, ведь «оба художника стремились к наивысшей степени непосредственной передачи чувств и эмоций, добиваясь максимальной искренности в своих сочинениях» [2, с. 69].

Точная дата написания романса неизвестна, но приблизительное время — конец 1850-х годов. По жанру «Мой гений, мой ангел, мой друг...» относится к лирическому романсу — это отличительная черта вокальной музыки Чайковского и жанровая характеристика некоторых его опер. Романс написан в строфической форме: всего четыре музыкальные строфы, объединяющие восемь стихотворных строк. В этом объединении по две строки проступает и бережное отношение к слову, и внимание к строению самой музыкальной мысли. Романс предваряет восьмитактовое вступление, а завершает повтор последней строки как своего рода кода. У Фета такого повтора нет, Чайковский (следуя в этом романсовой традиции за Глинкой) таким своевольным образом подводит итог всему романсу и показывает собственное отношение к происходящему в душе лирического героя: фразы «мой гений» и «мой ангел» до того исполняемые с разной интонацией в коде звучат одинаково, как недосягаемый, холодный идеал (всего три ноты в объеме малой сексты, непреклонно останавливающиеся на тонике, звучат как приговор). Повтор — как аффект, забытье, глубокое погружение в мир чувств. «Есть случаи, когда такие повторения совершенно естественны и согласны с действительностью. Человек под влиянием аффекта весьма часто повторяет одно и то же восклицание, одну и ту же фразу» [8, с. 238]. Фраза «Мой друг» наоборот раскрашена распевом, что выделяет ее среди других фраз, и ненавязчивое украшение как завиток, роспись, подписывает приговор герою романса.

Чайковский очень внимательно относится к стихотворному слову: ассонансы Фета в начале строк (и тихо летаешь, и робким даришь, и сладким врачуешь) в музыкальном тексте превращаются в ноту соль, с которой неизменно начинается как фраза на гласный «и» (см. рисунок 1).

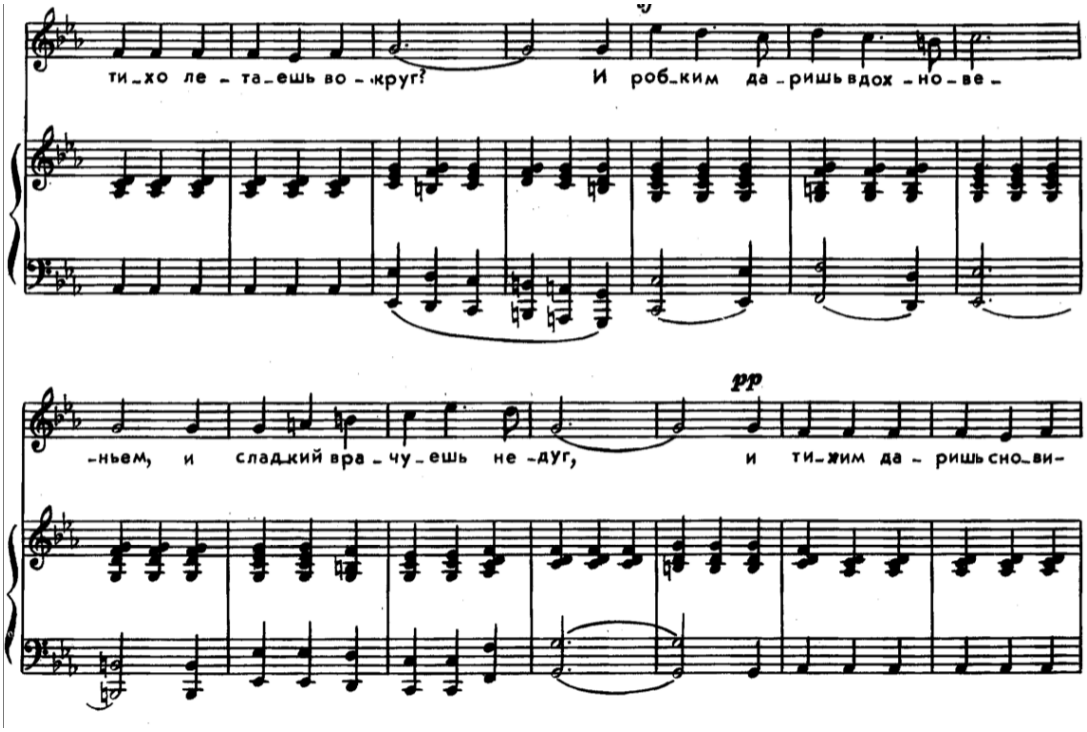



Рисунок 1. Романс «Мой гений, мой ангел, мой друг...» [6, с.6]

В этом романсе ярко проявлено лирическое начало, оно является одним из определяющих для музыки Чайковского и, конечно, для музыки оперной. «В ряду общелирических средств выразительности важнейшее место принадлежит тому инотационно-мелодическому явлению, которое Чайковский с исключительностью кладет в основу первичных мелодических ячеек: речь идет об опевании» [10, с. 51]. Незамысловатая, но запоминающаяся мелодия с опеваниями уже в этом раннем романсе отличает вокальную партию. Если первые две строфы романса достаточно сдержаны, без широких скачков (за исключением расширением восклицаний в «Мой гений, мой ангел, мой друг» до малой сексты), то следующая музыкальная строфа начинается с возгласа, с взлетающей малой сексты. После мелодия снова сжимается, успокаивается, будто человек справился со своими чувствами. Интересно, что все строки, как сам романс композитор заканчивает на ноте соль — доминанте до миноре, балансирующей между покоем тонической функции и стремлением бежать, разрешиться доминантовой функции. Аккомпанемент довольно простой, в аккордовой фактуре. Он не перетягивает на себя внимание, не отвлекает от вокальной линии, но и не скрывает в себе каких-то символических глубин.

Произведения Пушкина для Чайковского не раз становились источником вдохновения и основой романсов и опер. «Песнь Земфиры» из поэмы «Цыгане» написана композитором еще в начале 60-х годов. Чайковский достаточно вольно, но с уважением, обращается с литературным текстом — так же, как он будет работать с ним и в «Евгении Онегине». «Начиная свою карьеру в оперном театре, первоначально решил пойти по пути личного написания либретто. <…> Чайковский также написал либретто к своим операм Опричник, Орлеанская дева и активно вмешивался в процесс создания либретто Евгения Онегина». [3 с. 322]. Чайковский в «Песни Земфиры» повторяет фразу «старый муж, грозный муж», разбивая первую строфу, и заканчивает ее повтором «режь меня, жги меня». Таким образом форма текста получается: АВАСА, так как вместо последних четырех строк исходного текста он повторяет слова первого раздела. Повторы текста

вновь можно отнести к экстатическому состоянию, к акценту на аффекте, как это бывает в произведениях композитора. Также он меняет слова «ни ножа, ни меча» на «ни огня, ни меча». Эта замена сбила бы рифму, если бы не были сделаны повторы фраз. Но при этом теряется параллель, выстроенная поэтом: последовательность «режь меня, жги меня» соответствует ножу и мечу. Нарушение логики вновь отсылает нас к эмоциональности момента.

Цыганская песня написана для голоса (сопрано) и фортепиано в куплетной форме с припевом, строение музыки можно обозначить как АВАВА, где А — припев. Характер музыки стремительный, страстный, за редким исключением — сплошной пунктир в аккомпанементе и в мелодии тоже. Вокальная партия начинается с восклицания, со скачка на чистую квинту вниз. Припев весь построен на скачках, доходящих до чистой в параллельном до мажоре для ля минора. Возникающее между ними движение по секундам не превращается в лирическое высказывается, а становится решительным утверждением или упрямством. В последнем повторении припева эмоции выливаются через край: на fff мелодия прыгает с ми на ля второй октавы, зависая в фермате длиною почти в три такта.

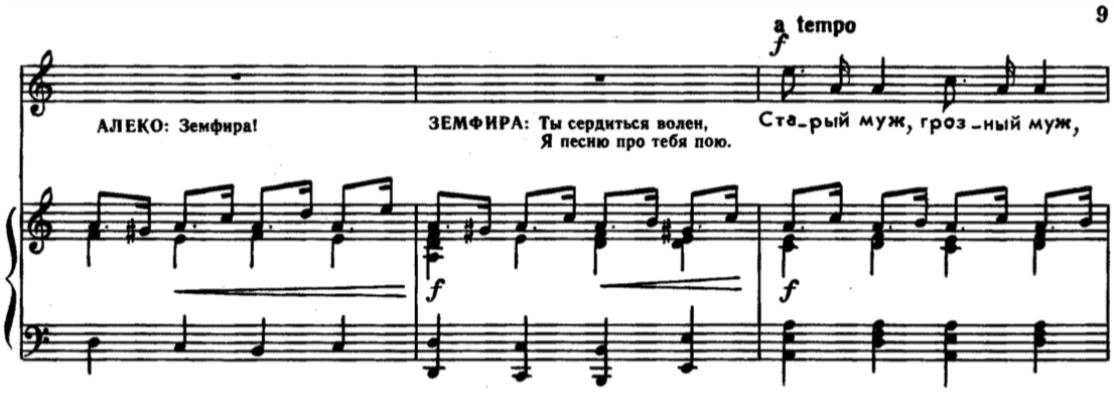



Рисунок 2. «Песнь Земфиры» [7, с.9]

Куплет сохраняет резкие пунктирные черты, но в нем появляется движение, даже сползание по малым секундам — что в комплексе со словами о любви к другому показывает томление Земфиры. Здесь же появляется интонация малой сексты, скачок на которую направлен вниз и сочетается с последующим пунктирным ритмом, что начисто отбивает у малой сексты привычную лирическую окраску. Фортепианный аккомпанемент отражает характер слов и вокальной партии.

Романс «Mezza notte» («Полночь») написан Чайковским в начале 60-х годов на итальянский текст неизвестного поэта. До совсем недавнего времени именно так и считалось, но в 2020 году вышла статья «Романс П. И. Чайковского “Mezza notte”» нидерландского ученого Роланда де Вета. Он установил автора оригинального текста (им оказался итальянский поэт первой половины XIX века Луиджи Каррер) и определил временные границы написания — 1855–1857 годы. Ю. В. Васильев в своей статье в «Музыкальной академии» отмечает, что «вместе с тем представленный исследователем материал допускает возможность значительно большего количества выводов по сравнению с имеющимися в тексте статьи. Главным образом это относится к вопросу датировки издания романса и его атрибуции» [1]. В конце статьи он заключает, что романс мог и вовсе не принадлежать перу Петра Ильича Чайковского, а его современнику-однофамильцу. Но все же к такому выводу нельзя относиться однозначно, как к чему-то решенному. Это одна из версий, которая еще пока не принята официально в музыковедении, поэтому мы продолжаем считать этот романс ранним романсом П. И.

Чайковского. Какие-то-то нетипичные для композитора особенности вроде тонального плана могли быть переняты у итальянского учителя Пиччиоли, с которым Чайковский занимался во второй половине 50-х годов, отсюда мог быть и интерес к итальянскому языку, и выбор этого конкретного текста.

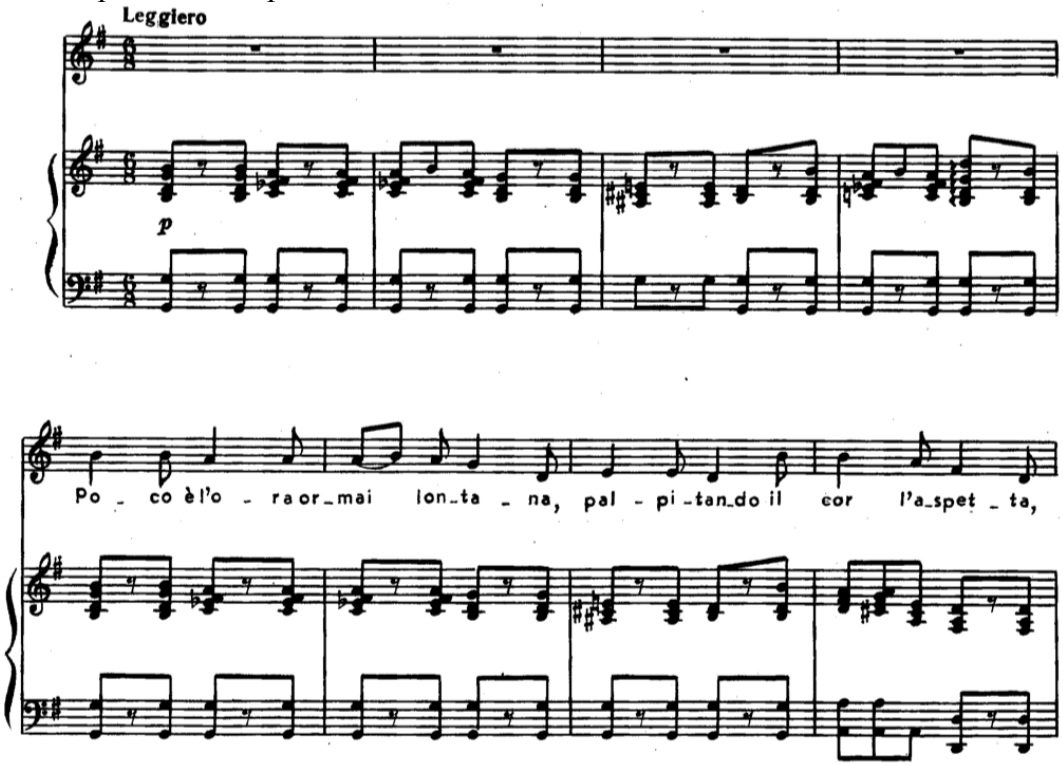



Рисунок 3. «Mezza notte» [5, с. 1]

Возможности сравнить текст романса с оригинальным текстом у нас нет, но мы предполагаем, что повторы фразы «notte è il nostro amor» могли быть сделаны композитором по тому же принципу, что и в других, рассмотренных выше произведениях. Романс написан в трехчастной форме в жанре баркаролы, на что указывает качающаяся пульсация в аккомпанементе и размер 6/8. Вокальные интонации напоминают припев «Баркаролы» Глинки, что говорит о подражательном, несамостоятельном характере сочинения и меньшем проявлении индивидуальности. Хотя в «Mezza notte» можно найти некоторые моменты, типичные для музыки Чайковского в области гармонии: тонический и доминантовый органные пункты, плагальные обороты. А также альтерированная субдоминанта (уменьшенный септаккорд на второй повышенной ступени) в тактах 3,7…47) — от которой можно протянуть линию до фатум-аккорда Чайковского, исследованием которого занимается Г. И. Ганзбург.

«Как дуб вырастает из желудя, так и вся русская симфоническая музыка повела свое начало из “Камаринской” Глинки», — писал Петр Ильич Чайковский. Конечно, очень грубым обобщением будет сказать, что оперное творчество композитора произрастает из его романсов, но, несомненно, в них присутствуют зачатки будущих оперных принципов. Хроматические ходы, интонации томления и опевания также отличают рассмотренные произведения, что говорит об элегическом начале, которое «в разной степени проявляет себя на протяжении оперы» [4, с. 265] — в цитируемой статье рассматривается опера «Евгений Онегин».

Уже в ранних образцах камерно-вокального жанра обнаруживается тяготение к лирике, свободное, но с уважением отношение к тексту, повторы фраз и слов для усиления аффекта, интерес к внутреннему миру, психологизму и выбор тем,

раскрывающих эти стороны: о чем в конце жизни Чайковский признается Танееву: «Согреть же меня могут только такие сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я. Поэтому мне невыносимы вагнеровские сюжеты, в коих никакой человечности нет» [9. 28]. Конечно же, в этих произведениях чувствуется неопытность автора, подражательность, но уже видна рука мастера, чья музыка вскоре покорит весь мир.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев Ю.В. П. И. Чайковский и романс «Mezza notte» (проблемы датировки и авторства) [Электронный ресурс]. — URL: https://mus.academy/articles/tchaikovsky-and-romance-mezza-notte-problems-of-dating-and-authorship____(дата обращения: 19.03.23)
2. Гринес О.В., Темников М.В. П. И. Чайковский и А. А. Фет: диалог поэзии и музыки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2012. — №4 (25). — С. 69–73.
3. Ковалевский Г.В. «Пиковая дама» П. И. Чайковского на либретто М. И. Чайковского: к проблеме взаимодействия музыки и слова в художественной концепции целого // Вестник РХГА. — 2019. — №2. — С. 321–331
4. Маричева И.В. Элегичность как одна из основ стиля оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» // Вестник ЮУрГГПУ. —2009. — №9. — С. 264–270.
5. Чайковский П.И. Mezza notte [Электронный ресурс]. — URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/123100/123069.pdf (дата обращения: 19.03.23)
6. Чайковский П.И. «Мой гений, мой ангел, мой друг...» [Электронный ресурс]. — URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/30100/30059.pdf (дата обращения: 14.03.23)
7. Чайковский П.И. «Песнь Земфиры» [Электронный ресурс]. — URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/30100/30060.pdf (дата обращения: 19.03.23)
8. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. XV–Б: Письма 1890 года. М.: Музыка, 1977. — С. 236-239.
9. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. XVI–А: Письма 1891. М.: Музыка, 1978. — С. 28-30.
10. Цуккерман В.А. Выразительные средства лирики Чайковского [Электронный ресурс]. — URL: https://mus.academy/articles/vyrazitelnye-sredstva-liriki-chaikovskogo (дата обращения: 19.03.23)

REFERENSES

1. Vasil’yev Yu.V. P. I. Chaykovskiy i romans «Mezza notte» (problemy datirovki i avtorstva) [P.I. Tchaikovsky and the ‘Mezza notte’ romance (questioning the work’s dating and authorship)]. Available at: https://mus.academy/articles/tchaikovsky-and-romance-mezza-notte-problems-of-dating-and-authorship (accessed 19.02.2023).
2. Grines O.V., Temnikov M.V. P. I. Chaykovskiy i A. A. Fet: dialog poezii i muzyki [P.I Tchaikovsky and A.A. Fet: the dialogue of poetry and music]. Aktual’nyye problemy vysshego muzykal’nogo obrazovaniya [Actual problems of higher musical education]. 2012, no. 4(25), Pp. 69-73.
3. Kovalevskiy G.V. «Pikovaya dama» P. I. Chaykovskogo na libretto M. I. Chaykovskogo: k probleme vzaimodeystviya muzyki i slova v khudozhestvennoy kontseptsii tselogo [P.I. Tchaikovsky’s ‘Queen of Spades’ opera based on the libretto by M.I. Tchaikovsky: music and words relations in the artistic concept of the whole].Vestnik RKhGA [Journal of the Russian Christian Academy for the Humanities]. 2019, no. 2, Pp. 321–331.

4. Maricheva I.V. Elegichnost' kak odna iz osnov stilya opery P. I. Chaykovskogo «Evgeniy Onegin» [Elegiac as one of the main feature of the P.I. Tchaikovsky's opera style]. Vestnik YuUrGGPU [Journal of the South Ural State Humanitarian Pedagogical University]. 2009, no 9, Pp. 264–270.
5. Chaykovskiy P. I. Mezza notte [Mezza notte]. Available at: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/123100/123069.pdf (accessed 19.02.2023).
6. Chaykovskiy P. I. «Moy geniy, moy angel, moy drug...» ['My genius, my angel, my friend']. Available at: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/30100/30059.pdf (accessed 14.02.2023).
7. Chaykovskiy P. I. «Pesn' Zemfiry» ['Zemfira's song']. Available at: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/30100/30060.pdf (accessed 19.02.2023).
8. Chaykovskiy P. I. Pis'ma 1890 goda [Letters of 1890]. Polnoye sobraniye sochineniy. Literaturnyye proizvedeniya i perepiska [Complete works. Literary works and correspondence]. 1977, vol. XV–Б, Pp. 236-239.
9. Chaykovskiy P. I. Pis'ma 1891 goda [Letters of 1891]. Polnoye sobraniye sochineniy. Literaturnyye proizvedeniya i perepiska [Complete works. Literary works and correspondence]. 1978, vol. XVI–A, Pp. 28-30.
10. Tsukkerman V.A. Vyrazitel'nyye sredstva liriki Chaykovskogo [Expressive means of P.I. Tchaikovsky's lyricism]. Available at: https://mus.academy/articles/vyrazitelnye-sredstva-liriki-chaikovskogo (accessed 19.02.2023).

Ван Чунхуа
аспирант кафедры музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова»
e-mail: 601345967@qq.com

Wang Chonghua
Postgraduate student Department of Musical Arts
Moscow State University named after M.V. Lomonosov

ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И КУЛЬТУРНЫХ СТИЛЕЙ РАЗНЫХ ПЕРИОДОВ ДИНАСТИИ СЕВЕРНАЯ ВЭЙ

Аннотация. Сяньбэй были первой этнической группой со времен династий Хань и Цзинь, объединившей древний северный Китай и основавшей феодальную династию. Поэтому, будучи правителем региона Центральных равнин, династия Северная Вэй полагалась только на свою собственную кочевую культуру. Чтобы восстановить экономическое развитие всего северного региона и сохранить стабильность династии, большое количество поглощений и интеграция культуры династии Хань стали внутренней движущей силой способствующей развитию всего общества династии Северная Вэй. С переносом столицы Северной Вэй в качестве разделительной линии ранний стиль культурного развития характеризовался интеграцией первичной китаизации и многоэтнической культуры. С расширением территории региона все больше и больше этнических групп различного цвета кожи интегрировались в династию Северная Вэй и множество культур развивались вместе вокруг культуры Сяньбэй и культуры Хань, образуя гибридный стиль. После переноса столицы Лояна степень китаизации проникла на все уровни общества, и постепенно сформировалась новая форма культурного стиля, ориентированная на интеграцию и развитие множества культур.

Ключевые слова: Искусство Северной Вэй, культурный стиль, новая ханьская культура.

THE EMBODIMENT OF ARTISTIC AND CULTURAL STYLES OF DIFFERENT PERIODS OF THE NORTHERN WEI DYNASTY

Abstract. The Xianbei were the first ethnic group since the Han and Jin dynasties to unify ancient northern China and establish a feudal dynasty. Therefore, as the ruler of the Central Plains region, the Northern Wei dynasty relied only on their own nomadic culture. In order to restore the economic development of the entire northern region and maintain the stability of the dynasty, a large number of absorptions and cultural integration of the Han Dynasty became the internal driving force to promote the development of the entire society of the Northern Wei Dynasty. With the transfer of the capital of Northern Wei as the dividing line, the early style of cultural development was characterized by the integration of primary sinicization and multi-ethnic culture. With the expansion of the region, more and more ethnic groups of different skin colors integrated into the Northern Wei dynasty, and many cultures developed together around the Xianbei culture and the Han culture, forming a hybrid style. After the transfer of the capital Luoyang, the degree of Sinicization penetrated all levels of society, and a new a form of cultural style focused on the integration and development of multiple cultures.

Keywords: Northern Wei art, cultural style, the new Han culture.

Династия Северная Вэй была основана в 398 году нашей эры и в том же году перенесла свою столицу в Пинчэн.После того, как династия Северная Вэй устранила более позднюю династию Янь, расширение всей территории сделало династию Северная Вэй все более требовательной к сельскохозяйственному производству, и первоначальная племенная знать постепенно стала феодальными землевладельцами династии Северная Вэй. Правящий класс династии Северная Вэй, поскольку он принадлежал к завоевателям, чувство превосходства сделало их немного консервативными в своем отношении к культуре Хань. С одной стороны, они должны были согласиться с использованием культуры Хань для стабилизации своего правления, с другой стороны, они упрямо придерживались своей собственной отсталой цивилизации. Система кодов, установленная династией Северная Вэй, должна была имитировать предыдущую династию Хань. Это было лишь прикрытием для смягчения этнических конфликтов. Различные системы были лишь формально или номинально связаны со старой системой Хань. Фактически, она почти следовала старой системе народа Сяньбэй, и отношение к ханьской культуре было на самом деле стойким. В целом, этот период был лишь ранней стадией интеграции культуры Хань и кочевой культуры Сяньбэй.

1. Слияние искусства и культуры периода Пинчэн, стиль с несколькими источниками

Культура династии Северная Вэй в период Пинчэн представляла собой начальную стадию столкновения, обучения и интеграции между одной цивилизацией и другой. Этническая интеграция была конечной целью этого явления.Это важный период перехода от кочевой культуры Сяньбэй к культуре земледелия. Социальные противоречия в этот период также были ожесточенными. Противоречия между формирующейся императорской властью и присущей ей знатью Сяньбэй, взаимное неодобрение между силами Хань и сяньбэй и т.д. Эти социальные противоречия будут стимулировать непрерывные изменения в обществе и культуре.

Согласно "Книге Вэй", официальное название династии Северная Вэй было придумано не для того, чтобы подражать предыдущей династии, а для определения названия официальной должности на основе характеристик человека, предметов и украшений, которые он носил с собой, и некоторых обычных вещей. Наконец, названы различные птицы со схожими характеристиками. Поскольку птицы динамичны, эти официальные названия очень яркие. Например, чиновника, отвечающего за надзор, зовут белая цапля[1]. Это показывает, что династия Северная Вэй сохранила привычку кочевников в официальном названии, а не взяла официальное название на фоне культуры Хань. Согласно “Книге Вэй”, император ранней династии Северная Вэй приказал чиновнику Дэн Юаню настроить музыку и создать танец императора (танец с разноцветными перьями в руке). Во время жертвоприношения он сотрудничал с танцевальной командой под названием "Байоу" (большая группа из 64 человек, расположенных в восьми вертикальных и горизонтальных направлениях), и использовала "Песню настоящего поколения" национальности Сяньбэй, чтобы поклоняться предкам и петь дифирамбы сегодняшним великим достижениям. Из этого видно, что жертвоприношения лишь имитировали ритуальную музыкальную систему культуры Хань, но при формировании группы использовалась модель династий Цинь и Хань, но в ее мелодиях, песнях и танцах по-прежнему использовались народные песни племени Сяньбэй. С социально-экономической точки зрения[2], в первые дни правления династии Северная Вэй сельское хозяйство было энергично развито в столице и вблизи основных районов. Масштабы ханьской культуры земледелия продолжали расширяться, но кочевая промышленность не приходила в упадок. Дворяне Сяньбэй все еще ездили верхом и охотились, поддерживая привычку к жизни на лугу. В процессе завоевания династия

Северная Вэй вынудила народ Хань переселиться в район Пинчэн, и постепенно сформировался культурный центр, способствующий непрерывной интеграции культуры Хань и культуры кочевников. Чтобы сохранить силу кавалерии в период Пинчэн, династия Северная Вэй открыла большое количество пастбищ в некоторых районах, особенно в районе коридора Хэси. Первоначальная сельскохозяйственная зона стала важным пастбищем для династии Северная Вэй. Пока столица Лоян не была перенесена, до 100 000 лошадей содержали круглый год, и каждый год их отправляли в город Хэчжоу (ныне Тайюань, Шаньси), чтобы они служили имперской столицей Гунвэй. Можно видеть, что правители Сяньбэя не полностью отказались от своих сильных культурных особенностей пастбищ[3], когда они правили Центральными равнинами. Кроме того, на самом деле, до того, как династия Северная Вэй перенесла свою столицу в Лоян, ее часто называли “императорским поколением”, “Великим поколением” и т.д. “Поколение” относится к “состоянию поколения” режима, установленного до Сяньбэя, и сочетанию “поколение” и “Вэй” показывают, что династия Северная Вэй придерживается своих собственных старых обычаев и не полностью признала культуру Хань[4].

2. Воплощение нового китайского стиля Лоянского периода

В 493 году нашей эры император Сяовэнь из династии Северная Вэй, чтобы разрешить социальные противоречия между многочисленными этническими группами и избавиться от препятствий на пути реформы китаизации со стороны знати Сяньбэй, фактически перенес столицу в Лоян, один из ключевых городов древнего Китая.Можно видеть, что признание культуры Хань некоторыми императорскими семьями династии Северная Вэй значительно улучшилось, и этническая интеграция постепенно перешла от пассивной к активной, вступив в совершенно новый период развития с культурой Хань в качестве основного элемента. Как лидер реформы китаизации, император Сяовэнь был воспитан вдовствующей императрицей (женой императора Вэньчэна из династии Северная Вэй, из семьи Фэн, ныне из уезда Цзи, провинция Хэбэй, принадлежащей к императорской семье династии Северная Янь, национальность Хань). С детства Он был в контакте с культурой Хань и многое узнал о ней. Его очень уважают за конфуцианскую классику, а его достижения в китаеведении и принятии культуры Хань намного превосходят достижения монархов до династии Северная Вэй[5]. Оуян Сю, политический деятель династии Северная Сун, упомянул, что император Сяо вэнь из династии Северная Вэй придавал большое значение реформе китаизации, установил систему ритуалов и музыки и очень уважал классиков китаеведения[6]. Кроме того, вдовствующая императрица Фэн последовательно помогала двум династиям в разработке политики китаизации и продвижении политических реформ. Под влиянием своей бабушки император Сяовэнь продолжала углублять реформу китаизации, начиная с официальной системы, этикета, музыкальной культуры и т.д., и углубляясь в фамилию, язык и другие аспекты. социальные аспекты, совершенствование различных кодексов и ритуалов, установленных в первые годы правления династии Северная Вэй, и радикальное распространение реформы китаизации на все общество Северной Вэй. Династия Северная Вэй в ляоянский период энергично пропагандировала конфуцианскую доктрину, и преобладал стиль сыновней почтительности.Согласно "Книге Вэй· Биография конфуцианства", после переезда в Лоян правящий класс открыл школы для преподавания классики конфуцианства. Лю Фан, Ли Бяо, Цуй Гуан, Син Луань и другие смогли стать чиновниками благодаря своей эрудиции и талантам[7]. В то же время королевская семья Сяньбэй также сменила свою фамилию на Юань, и можно увидеть их уважение к ханьской культуре.Влияние китаизации также отражается в восхищении знати династии Северная Вэй шикарной и открытой жизнью южных литераторов[8], подражающих их образу жизни: игре на пианино и выпивке, танцам и писанию чернилами, а также предаваясь поэзии. В "Эпитафии Юань Мэнхуя" он

играет на пианино в левой руке и держит книгу в правой. Это символ идентичности древних интеллектуалов. Здесь изображена гордость Юань Мэнхуя за интеллектуалов и удовлетворенность. В "Эпитафии Юань Цзю" записано, что его навыки каллиграфии и цинь очень изысканны, а в "Эпитафии Юань Цзычжэна" говорится, что ему также нравится изучать классику китаеведения и соприкасаться с конфуцианской культурой.Прибыв в Лоян, посланники Южных династий также посетовали на то, что культура династии Северная Вэй была лучше, чем культура юга[9]. В это время, под влиянием Чэнь Цинчжи, генерала Южной династии Лян (южный режим, который сосуществовал с династией Северная Вэй), на юге наблюдался бум изучения литературного стиля Северная Вэй. В отличие от гротов Лунмэнь, вырытых в Лоянский период, и гротов Юнган, построенных в период Пинчэн, форма статуи Будды изменилась с достойной и величественной “статуи Будды Ху Мэн” на изображение, близкое к изображению традиционного ханьского ученого[10]. Художественный стиль каллиграфии и живописи Лоянского периода династии Северная Вэй уделял больше внимания тонкости линий, и работы были более наклонными и точными, что сильно отличалось от простого и тяжелого стиля предыдущего периода Пинчэн.В искусстве музыки и танца предыдущий стиль был в целом величественным и героическим, и преобладал ветер лугов, но после переноса столицы Лоян “военные песни и танцы” постепенно уменьшились, и постепенно сформировался красивый и элегантный стиль. В "Лоян Цзялань Цзи" записано, что в семье Юаньчэнь из династии Северная Вэй были служанки, которые могли исполнять "Песню Туаньфань" и "Лонг Шаншэн", а "Песня Туаньфань" была шедевром песни У (песня У - общий термин для народных песен Южной Хань в история литературы), написанная Ван Мином, чиновником династии Восточная Цзинь. В лоянский период династии Северная Вэй южные музыкальные произведения были любимы знатью династии Северная Вэй и широко распространены на Севере.В течение этого периода все виды искусства династии Северная Вэй проявляли инициативу, впитывая питательные вещества культуры Хань. В этой статье мы считаем, что более точно сказать, что искусство и культура после того, как династия Северная Вэй перенесла свою столицу, развивались на основе непрерывного восстановления своего первоначального облика. и интеграция с культурой Сяньбэй, демонстрируя своего рода “красивый стиль”, похожий на южный. Он также сохраняет “простой и торжественный” общий стиль, присущий северу.Даже буддийское искусство и культура в то время имели тенденцию интегрироваться в ханьскую культуру. Образ традиционной ханьской интеллигенции заменил скульптуру и живопись художественными образами этнических меньшинств и иностранных деятелей.

В поздний период правящий класс становился все более посредственным. В 534 году н.э. династия Северная Вэй была разделена на династию Восточная Вэй и династию Западная Вэй, и династия Северная Вэй погибла.Другой режим, установленный народом Сяньбэй (племя муронг), действовал на территории современных провинций Ганьсу и Цинхай, Китай, и не погибал до 663 года нашей эры[11]. На протяжении всей династии Северная Вэй и департамента Мужун династии и режимы, установленные племенем Сяньбэй, в основном развивались в среднесрочной перспективе, и племенное сознание было уничтожено, а фермерская экономика превзошла примитивную кочевую экономику, став основным экономическим органом. В то же время степень этнической интеграции и степень китаизации этнических меньшинств были особыми в древней китайской истории[12]. В частности, династия Северная Вэй положила конец столетней войне в северном Китае, обеспечила людям хорошие условия жизни и производства, способствовала темпам этнической интеграции, заложила прочную основу для объединения династий Суй и Тан в последующих поколениях и продемонстрировала инклюзивность китайской культуры, обеспечил платформу для интеграции

многоэтнических культур и сыграл важную роль в формировании традиционной китайской культуры у будущих поколений.

Заключение

В начале правления династии Северная Вэй, из-за различий в жизненных обычаях и культурных традициях между различными этническими группами, особенно между Сяньбэй и Хань, режим династии Северная Вэй был сосредоточен на поддержании культурных традиций своей собственной этнической группы, так что культурная интеграция проявляла своего рода пассивность. Хотя Туоба Сяньбэй был вынужден вербовать проницательных людей из ханьской национальности, чтобы провести определенную реформу китаизации для нужд своего правления, система кодов, установленная в это время, была лишь выборочным и формальным использованием культуры Хань для удовлетворения потребностей его правления; социальная система, все еще сохраняла черты богатой культуры Сяньбэй. Поэтому в искусстве и культуре династии Северная Вэй в ранний период “Ху Фэн”, несомненно, занимал доминирующее положение. Начиная с этого периода, богатый грубый и древний стиль чувствуется в статуях гротов, терракотовых воинах, фресках, музыке и танцах и других произведениях искусства. Под незаметным влиянием ханьской культуры, а также серии тщательных и всесторонних мер по китаизации, предпринятых императором Сяовэнем с целью “изменения ханьской фамилии, Ханьфу и языка бань Ху”, Туоба Сяньбэй взял на себя инициативу по полной интеграции в ханьскую культуру и перенес столицу в Лоян, внутреннюю часть страны. Центральные равнины, где старый клан Сяньбэй был слаб, а клан Хань доминировал. В это время династия Северная Вэй изо всех сил старалась учиться у Юга, что, в свою очередь, показало величие Южной династии. Стиль Хань, который включает в себя элементы племени Ху, таким образом, занимает господствующее положение в культуре и искусстве. От статуй в гротах, каллиграфии с эпитафиями до линейной живописи, дворцовой музыки и танцев - все они демонстрировали новый богатый облик ханьского стиля, создавая новую ханьскую культуру, и были использованы будущими поколениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Северная династия Ци. Династия Вэй.Вэй Шу* Гаоцзу Цзися [M]: Том 7.Пекин: Книжный магазин Чжунхуа, 1974: С. 2820-2849.
2. Династия Сун. Оуян Сю.Вэнь Чжунцзи* О поздней династии Вэй [M]: Том 59. Вэньюанге Сику Кваншу, том 1102.Тайбэй: Тайваньская коммерческая пресса, 1986: 457 с.
3. Ран Линцзян. Исследование эволюции художественного стиля Северной династии с точки зрения этнической интеграции [D]. Цзянсу: Юго-Восточный университет, 2020: 37 с.
4. Бай Цуй Цинь.Этническая история династий Вэй, Цзинь, Южной и Северной [M]. Пекин: Издательство литературы по общественным наукам, 2007: 16 с.
5. Цао Даохэн, Лю Юэцзинь.Хроники литературы Северной и Южной династий [M]. Пекин: Издательство народной литературы, 2000: 34 с.
6. Чэн Цзюньин.Перевод и аннотация Книги стихов [M].Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 1985: 233 с.
7. Чэнь Иньке.Краткое обсуждение происхождения системы династий Суй и Тан [M].Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 1982: 32 с.
8. Чэнь Шугуо указывает на школу.Чжоу Ли·Обряды·Обряды[M].Чанша: Книжный магазин "Юэлу", 2006: 5 с.
9. Чэнь Шугуо.История китайской ритуальной системы* Том Вэй, Цзинь, Южной и

Северной династий [M].Чанша: Издательство образования Хунань, 1995: 177 с.
10. Цай Чжундэ.История китайской музыкальной эстетики [M].Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003: 5 с.
11. Конде.История распространения иностранной музыки в Китае [M].Пекин: Коммерческая пресса, 1934: 18 с.
12. Тянь Цин.Буддизм, христианство, религиозная музыка меньшинств [M].Пекин: Народное музыкальное издательство, 2005: 4 с.

REFERENSES

1. Northern Qi Dynasty. Wei Dynasty. Wei Shu* Gaozu Jixia [M]: Volume 7. Beijing: Zhonghua Bookstore, 1974: Pp. 2820-2849.
2. Song Dynasty. Ouyang Xiu. Wen Zhongji* On the Late Wei Dynasty [M]: Volume 59. Wenyange Siku Kwanshu, Volume 1102. Taipei: Taiwan Commercial Press, 1986: 457 p.
3. Ran Lingjiang. Study of the evolution of the artistic style of the Northern Dynasty in terms of ethnic integration [D]. Jiangsu: Southeastern University, 2020: 37 p.
4. Bai Cui Qin. Ethnic history of the Wei, Jin, Southern and Northern dynasties [M]. Beijing: Social Science Literature Publishing House, 2007: 16 p.
5. Cao Daoheng, Liu Yuejin. Chronicles of the Literature of the Northern and Southern Dynasties [M]. Beijing: Folk Literature Publishing House, 2000: 34 p.
6. Cheng Junying. Translation and annotation of the Book of Poems [M]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1985: 233 p.
7. Chen Yinke. Brief discussion of the origin of the Sui and Tang Dynasties [M]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Press, 1982: 32 p.
8. Chen Shuguo points to the school. Zhou Li·Rites·Rites[M]. Changsha: Yuelu Bookstore, 2006: 5 p.
9. Chen Shuguo. History of the Chinese Ritual System* Tom Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties [M]. Changsha: Hunan Education Publishing House, 1995: 177 p.
10. Cai Zhongde. History of Chinese musical aesthetics [M]. Beijing: People's Musical Publishing House, 2003: 5 p.
11. Conde. History of the spread of foreign music in China [M]. Beijing: Commercial Press, 1934：18 p.
12. Tian Qing. Buddhism, Christianity, minority religious music [M]. Beijing: People's Musical Publishing House, 2005: 4 p.

Го Тяньтянь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российского государственного педагогического университета
им. А.И. Герцена»
e-mail: liangxiaoxue096@gmail.com

Guo Tiantian
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theater and Choreography
Russian State Pedagogical University
them. A.I. Herzen

ОСОБЕННОСТИ ВАРИАЦИЙ КАК ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. Вариации как жанр, существующий в европейской музыке, начинает развиваться в Китае в начале XX века. Новые сочинения в этом жанре появляются до сих пор в творчестве композиторов различных стран. При этом, автор статьи полагает, что именно китайские композиторы открывают новую страницу для этого жанра в общемировом искусстве. В статье анализируются ладовые, ритмические, гармонические особенности вариаций китайских композиторов XX-XXI века. Цель статьи - выявить отличительные черты вариаций как жанра в творчестве китайских композиторов. Для этого автор анализирует существующие научные исследования и сочинения различных китайских композиторов. В результате, делаются выводы о европейском и китайском влиянии на произведения в этом жанре, а также факторах способствовавших формированию именно таких особенностей.

Ключевые слова: китайская музыка, вариации, жанр вариаций, китайская фортепианная музыка, китайская современная музыка.

CHARACTERISTICS OF VARIATIONS AS A GENRE IN THE WORKS OF CHINESE COMPOSERS

Abstract. Variations as a genre that exists in European music have been developing in China since the beginning of the 20th century. New compositions in this genre still appear in the work of composers from various countries around the world. Wherein the author of the article believes that it is the Chinese composers who open a new page for this genre in global art. The article analyzes the modal, rhythmic, and harmonic features of the variations of Chinese composers created in the XX-XXI century. The goal of the article is to reveal the distinctive features of variations as a genre in the work of Chinese composers. To achieve this goal the author analyzes the existing academic research and compositions of various Chinese composers. As a result, conclusions are drawn about the European and Chinese influence on works in this genre, as well as the factors that contributed to the formation of such features.

Keywords: Chinese music, variations, genre of variations, Chinese piano music, Chinese contemporary music.

История вариаций в Китае, учитывая фундаментальный характер принципа варьирования, присущий большинству народных и архаических культур, восходит к древним временам. Упоминание о самых ранних вариациях, исполнявшихся при дворе,

относится к эпохе династии Тан (VII-X вв. н.э.). А самой ранней песней-метаморфозой, предполагавшей в процессе своего исполнения изменять ритмику, скорость и интенсивность стала «Гуанлин Сан», дошедшая до наших дней. Однако импровизационный характер музицирования, принятый в рамках китайской традиции, и отсутствие точной письменной фиксации, не позволяло жанру вариаций выйти на уровень авторских текстов. Лишь с начала XX века в результате проникновения в Китай западной музыки начинается процесс освоения европейских жанров и форм, равно как и кристаллизация национальной композиторской школы. Интерес к жанру вариаций в творчестве китайских композиторов обусловлен именно этим сочетанием традиций. **Актуальность** исследования определяется тем, что жанр вариаций в Китае находится сейчас на стадии развития и имеет значительные перспективы для своей дальнейшей эволюции. Китайские композиторы словно компенсируют утрату интереса к этому жанру в Европе и, возможно, открывают для него новую страницу истории. Как отмечает Г.В. Абдуллина и Сунь Я в статье о китайских фортепианных произведениях: «они расширяют выразительные возможности инструмента, обогащают образный строй, обновляют интонационно-ладовую и метроритмическую сферы» [1, с. 322].

Актуальность обращения к данной теме определяется также недостаточной исследованностью вопроса, особенно в российской науке. Труды на русском языке, как правило, включают лишь упоминания вариационных циклов в контексте развития китайской фортепианной музыки (Бянь Мэн, Ван Ин), либо трактуют принцип вариационности сквозь призму анализа песенно-инструментальной исполнительской традиции, а также особенностей ладовой организации фольклорных образцов в сравнении с их современными версиями (Пэн Чэн, Тан Ханьчжан). Китайские же исследования в большинстве своем – это аналитические статьи, касающиеся конкретных произведений. Таковы, например, статьи Ян Ямина, Ли Тао, Лю Юнляна, Ян Фаня и Ян Яохуа. Не менее многочисленны источники, посвященные исполнительскому анализу вариационных циклов (Лян Ци, Си Цзюнь, Цай Ран, Ху Цзивэй). Особое место у китайских авторов занимает проблема преломления той или иной фольклорной традиции в рамках конкретных произведений (Цзян Сюань, Сю Лили). И лишь незначительное количество исследований посвящено более общим особенностям интерпретации жанра и его обобщенным характеристикам в контексте национальной традиции. Таковы труды Донг Кун, Чэнь Циюнь, Сунь Юэ и др.

Таким образом, на сегодняшний день исследований, обобщающих и систематизирующих образцы жанра в рамках китайской музыкальной культуры не существует, равно как не существует работ, посвященных целостной характеристике стилевых свойств инструментальных вариаций китайских композиторов в контексте адаптации национальных и европейских жанровых традиций.

Цель статьи – выявить особенности жанра вариаций в творчестве китайских композиторов. Для этого была исследована история жанра в творчестве китайских композиторов, проанализированы общие черты вариаций китайских композиторов и сделаны выводы. В качестве **методов** применены исторический, историко-типологический, аналитический.

Первый период в развитии вариаций как жанра, пришедшего из европейской музыки (1901-1937) не отличается высокой продуктивностью. Однако это время закладываются основы интеграционного опыта китайской музыки. Китайские авторы впервые стремятся перенести европейские формы на китайскую почву. Среди весомых результатов – завоевавшие на организованном в Шанхае Александром Черепниным конкурсе китайской фортепианной музыки вариационные опусы Бянь Мина и Цзян Диньсана. Годы освободительной войны и формирования нового Китая (1937-1949),

разумеется, не способствовали активному развитию музыкальной культуры. Но и в эти годы, например, появляются «Вариации на тему крестьянского танца» Лу Хуабо (1948) – один из первых образцов классической вариационной формы с использованием пентатоники и безыскусной гармонии (в духе общих демократических тенденций в китайском искусстве того времени).

Период после основания КНР (1949-1966) в целом сохраняет общую направленность на демократизацию музыкального языка, но при этом не исключает активное взаимодействие с европейской (в том числе, советской) художественно-эстетической традицией. Среди наиболее репрезентативных опусов этого периода – «Вариации» Ван Санли (1953) и «Прекрасное время» Чу Паньхуа (1959). Эпоха «Культурной революции» (1966-1976) на целое десятилетие задержала поступательное развитие китайской культуры, равно как и развитие жанра. Достижения этого периода в сфере вариаций следует отнести к разряду исключений: это, прежде всего, «Маленькая сосна» Чу Ванхуа (1974) и «Вариации на тему народных песен Северной Шэньси» Чжоу Гуанжэнь (1976). Так, Чан Синьюэ, анализируя вариации Чжоу Гуанжэнь делает вывод о том, что эта музыка «не только удовлетворяет стремление слушателей к традиционной национальной культуре, но и представляет современный музыкальный стиль» [2, с. 56].

Наконец, эпоха «открытости и реформ» (1976 – настоящее время) вернула китайскую музыку в общемировое пространство. В свою очередь, и композиторы вернулись к активному претворению европейских форм с национальным колоритом. Открыли этот путь своими вариационными циклами Цянь Тунмин (1980) и Цзян Динсан (1981).

Ладовые особенности китайских вариаций

Общеизвестно, что китайская музыка основана на пентатонике. Однако пентатонный ряд – не просто структурное свойство лада. В китайской традиционной эстетике ладовая организация представляется в качестве отражения мировоззрения и ментальности китайского народа, его представлений о природе и бытии. Взаимопроникновение пентатоники как основы мелоса и гармонии и драматургического кода вариаций как способа последовательных трансформаций исходной темы-зерна ретранслируют основы китайской философии, точнее, натурфилософии, трактующей симбиоз человека и окружающей природы в качестве исходного импульса метаморфоз бытия.

В свою очередь ладовые своеобразие китайской музыки, базирующееся на использовании пентатонных (тоны: Гун, Шан, Цзюе, Чжи, Юй) [3, с. 10] и гептатонных звукорядов (тоны: Гун, Шан, Цзюе, Чжи, Юй, и дополнительные тоны Бянь-Гун, Бянь-Чжи, Цин-Цзюе, Жунь) [3, с. 11] способствует формированию в вариационных циклах особого колорита, который является родовой приметой «китайского стиля».

Ритмические особенности китайских вариаций

Применение характерных ритмических рисунков и эмфатических точек рождают в вариациях китайских авторов уникальное ощущение времени. Из характерных приемов, имеющих отношение к национальным традициям ритмической организации, отметим:

1) Выделение определенных долей такта с целью фокусировки наиболее выразительных элементов мелодии, что достигается посредством нередко утрированной акцентуации, цезур, штрихов и пр.

2) Синхронизацию и дислокацию. Первая из них предполагает абсолютную синхронизацию акцентов у всех групп инструментов, что делает ритм более мощным и четким. Вторая – связана со смещением ритмически одинаковых групп во времени, что создает эффект ритмической «подголосочности».

3) Вариантное изменение одного и того же ритмического рисунка в разных слоях

фактуры.

4) Использование сложносоставных ритмических групп (несимметричных, перекрестных, основанных на замедлении или ускорении и т. п.).

Гармонические особенности вариаций китайских композиторов

Среди характерных приемов, встречающихся в вариациях китайских композиторов, выделим следующие:

1. Широкое использование фактурной дублировки в условиях монодийно-гармонического склада письма (параллельное движение терциями, секстами, октавами, аккордами и т. п.).

2. Экзотическая фонология музыкальной ткани, допускающая полистилевое взаимопроникновение китайской пентатоники и европейских гармонических ладов, монодического и гармонического типа функциональной организации.

3. Специфическая фигурационная техника, основанная на включение в мелодический рисунок орнаментальных элементов (трель, портаменто, вибрато и т.п.).

4. Полипластовость как отражение взаимодействия различных ладовых систем (например, пентатоники и гармонических ладов).

Таким образом, традиционные для Китая ладовая и ритмическая системы организации материала, равно как и специфика мироощущения формируют особый механизм трансформации европейских инвариантов. Так сформировавшийся в процессе развития европейской музыки драматургический код жанра, основанный на вытеснении, разрушении, «девальвации» исходной темы и тем самым демонстрирующий различные грани симфонизации жанра, в китайской музыке переосмысливается под углом зрения эстетической нейтрализации противоречий. Данный результат подтверждает справедливость гипотезы Г.А. Орлова о сущностном различии в восприятии западной и восточной культурами музыкального времени, музыкального развития и, шире, музыкального содержания. Так, он отмечает: «Само слово «время» имеет разные значение в разных культурах, и время, в котором проходит жизнь человека Запада, отлично от времени, как его понимают в других культурах» [4, с. 67]. Ф.Нортроп выделяет время-стрелу в Западной культуре и «время как спокойный, молчаливый водоём» [5, с. 343] в Восточной культуре. Если в этом контексте вариации европейского типа в полном смысле знаменуют собой образ «времени-стрелы», то их китайская версия, как показывает анализ особенностей использования ритма и гармонии, без стремления к развитию «вперед», находится во «времени-круге».

Проведенное исследование показывает, что вариации как жанр в творчестве китайских композиторов представляют собой жанрово-стилевой феномен, обусловленный несколькими ключевыми факторами:

1) Его генезисом, связанным одновременно с историей развития европейской и китайской музыкальных культур;

2) Его историческим контекстом, ведь китайские вариации начинают свое развитие в XX веке и отражают, таким образом, различные тенденции мирового искусства, связанные с одной стороны, с интеграционными процессами и мультикультурализмом, а с другой, - с тяготением к национальной самобытности и национальной самоидентификации;

3) Его гетерогенным эстетическим содержанием, включающим в себя национальные культурные традиции (в том числе, региональные), стилевые парадигмы неофольклоризма, неоклассицизма (на уровне использования классических форм), социалистического реализма (в аспекте критерия народности), постмодернизма (на уровне полистилевых взаимодействий) и т. п.

4) Его драматургическими и языковыми особенностями, определяемыми

использованием принципа вариационности, издревле бытующего в недрах традиционной культуры Китая, ладовой и ритмической организации материала, присущей национальной музыке, гармонии, фактуры и форм, адресующих к европейскому художественному опыту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллина Г.В., Сунь Я Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 11. Ч. 2. – С. 322-326.
2. Чан Синьюэ. Анализ музыкального содержания «Вариаций на тему народных песен северной провинции Шэньси» // Драматический дом. – 2022. – №35. – С. 54-56.
3. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пэн Чэн; – Нижний Новгород, 2011. – 22 с.
4. Орлов Г. Древо музыки. – Вашингтон-Санкт-Петербург: Н. А. Frager & Co «Советский композитор», 1992. – 408 с.
5. Нортроп Ф.С.С. Встреча Востока и Запада. – Нью-Йорк: Collier-Macmillan, Ltd., 1972. – 573 с.

REFERENCES

1. Abdullina G.V., Sun Ya. Osobennosti kitaiskoi fortepiannoi muzyki vtoroi poloviny XX veka, Manuskript, Tambov: Gramota, 2018, № 11, chast 2, Pp. 322-326.
2. Chang Xinyue. Analiz muzykal'nogo soderzhaniya «Variatsii na temu narodnykh pesen severnoi provintsii Shehn'si», Dramaticheskii dom, 2022, №35, Pp. 54-56.
3. Peng Cheng. Ladovaya sistema kitaiskoi muzyki i ee pretvorenie v tvorchestve kompozitorov XX veka, avtoreferat dissertatsii 17.00.02, Nizhnii Novgorod, 2011, 22 p.
4. Orlov G. Drevo muzyki, Vashington-Sankt-Peterburg: N. A. Frager & So «Sovetskii kompozitoR», 1992, 408 p.
5. Northrop F.S.S. The Meeting of East and West, New York: Collier-Macmillan, Ltd., 1972, 573 p.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Чэнь Ци
ассистент-стажер
ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория»
e-mail: kalisa122@mail.ru

Chen Qi
trainee assistant
at the Astrakhan State Conservatory

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1941-1945 ГОДОВ

Аннотация. Статья посвящена музыкальным произведениям времен Великой Отечественной войны. Материал данного исследования составляют произведения С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Н. Я. Мясковского, А. И. Хачатуряна, Н. П. Ракова, Ю. А. Хайта, С. А. Чернецкого, Н. П Иванова-Радкевича, К. Я. Листова, А. А. Суркова. Особое внимание уделяется жанровому многообразию музыкального искусства и его развитию в период 1941-1945 годов. Подчеркивается роль музыки и песни в годы Великой Отечественной войны. Автором рассматриваются такие понятия, как экспрессивность и эмоциональность, выявляются их основные задачи и функциональная направленность. Автор исследует влияние эмоциональности и экспрессивности художественных текстов музыкальных произведений на человеческие чувства и эмоции. Рассматриваются основные лексико-семантические средства передачи эмоций в произведениях советских авторов.

Уделяется особое внимание развитию жанра маршевой музыки и тематике сочинений композиторов военного периода. Их влияние на дисциплину, боевой дух и побуждение к подвигам солдат советской армии. Рассматриваются образы, войны и мира, добра и зла, света и тьмы произведений симфонической и инструментальной музыки советских композиторов времен войны 1941-1945 гг. Актуальность работы и ее научная новизна характеризуются тем, что исследователем предпринята попытка рассмотреть музыку и стихи через призму эмотивного содержания, наделяющего человека чувствами настоящего патриотизма, уверенностью в своей победе, способствующего побуждать его к действиям, а именно к борьбе со всеобщим врагом. Автор подчеркивает особую роль музыкального искусства в борьбе советского народа против фашизма времен Второй мировой войны.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, музыка, песня, марш, эмоции, чувства, патриотизм

MUSICAL WORKS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR OF 1941-1945

Annotation. The article is devoted to musical works of the times of the Great Patriotic War. The material of this study is the works of S. S. Prokofiev, D. D. Shostakovich, N. Ya. Myaskovsky, A. I. Khachaturian, N. P. Rakov, Yu. Ivanov-Radkevich, K. Ya. Listov, A. A. Surkov. Particular attention is paid to the genre diversity of musical art and its development in the period 1941-1945. The role of music and song during the Great Patriotic War is emphasized.

The author considers such concepts as expressiveness and emotionality, identifies their main tasks and functional orientation. The author explores the influence of emotionality and expressiveness of artistic texts of musical works on human feelings and emotions. The main lexico-semantic means of conveying emotions in the works of Soviet authors are considered. Particular attention is paid to the development of the genre of marching music and the themes of the works of composers of the war period. Their influence on discipline, morale and motivation for the exploits of the soldiers of the Soviet army. The images of war and peace, good and evil, light and darkness of the works of symphonic and instrumental music of Soviet composers during the war of 1941-1945 are considered. The relevance of the work and its scientific novelty are characterized by the fact that the researcher made an attempt to consider music and poetry through the prism of emotive content that endows a person with feelings of true patriotism, confidence in his victory, which encourages him to act, namely, to fight against the common enemy. The author emphasizes the special role of musical art in the struggle of the Soviet people against fascism during the Second World War.

Keywords: Great Patriotic War, music, a song, a march, emotions, feelings, patriotism

Введение

Годы Великой Отечественной явились трагическими для всего населения Советского Союза. В это непростое время каждый гражданин считал своим долгом встать на защиту Родины. Именно Великая Отечественная война сплотила советский народ и, несмотря на голод, материальный упадок, гибель людей, огромный стимул развития приобрело искусство. Произведения, созданные в годы войны, были проникнуты стремлением сплотить и воодушевить народ на борьбу с врагом. Вспоминая слова великого советского композитора Дмитрия Шостаковича о том, что «советский художник никогда не будет стоять в стороне от той исторической схватки … между культурой и варварством, между светом и тьмой», можно отметить особую роль деятелей искусства в этот тяжелый для Союза период [1, с.69].

Роль музыки и песни в годы Великой Отечественной войны была чрезвычайно велика. Песня являлась самым распространенным жанром советской музыки. Многие события, которые происходили на фронте, легли в основу текстов военных песен, грея душу и вселяя надежду в каждого солдата. Военная песня обретает духовный смысл, становится оружием фронта: она зовет в бой, вдохновляет воспоминаниями о мирной жизни, несет непоколебимую уверенность в победе над врагом. Каждая военная песня являлась символом любви к Родине, надежды и победы.

Ни одна творческая работа не обходится без отображения эмоций, впечатлений и чувств человека, поэтому полное понимание любого произведения невозможно без анализа его эмотивного содержания [2, с.35]. Прежде чем проанализировать влияние художественного текста на эмоциональную составляющую человека необходимо разграничить некоторые понятия, связанные с эмоциями и экспрессией.

Понятие экспрессивности как одного из свойств языковой единицы тесно связано с категорией эмоциональной оценки и с выражением эмоций у человека в целом. Два понятия, экспрессивность и эмоциональность, являются важнейшими компонентами в эволюции языка, благодаря чему появляется все больше и больше различных средств выразительности, которые способствуют более точному и ёмкому описанию мыслей, эмоций и чувств человека.

Экспрессивность чаще всего выражается авторами через лексико-семантические средства, а также способствует воздействию на читателя или слушателя. Одной из важнейших задач экспрессивности является выражение или стимуляция субъективного отношения к сказанному. «Со стороны говорящего это – акцентирование высказывания,

отклонение от речевого стандарта, нормы, отображение чувств, эмоций и настроений, оценивание и создание эстетического эффекта. Со стороны читателя или слушателя это – рождение эмоций и чувств» [3, с. 213].

Экспрессивность в тексте выражается как через сознательный, так и неосознаваемый отбор таких языковых средств, которые способствовали бы наилучшему решению стоящей перед ним задачи - наибольшему воздействию на читателя, слушателя. Для создания экспрессивности текста автором используются стилистические языковые средства, благодаря наложению друг на друга и достигается усиление экспрессивности.

Что касается эмоциональности, ее следует рассматривать как в широком, так и в узком смысле. В первом случае ученые объясняют ее, как совокупность областей выражения чувств и эмоций субъекта [4, с.130], либо как усиление или интенсивность; во втором - как отраженное и закрепленное в семантике слова чувство говорящего, его отношение к объекту речи. Эмоциональность чаще всего выражается посредством междометий, интонации и слов, вызывающих эмоции.

Такие понятия, как эмоциональность и экспрессивность различаются прежде всего тем, что имеют различную функциональную направленность. Так, эмоциональность используется для показания субъективного отношения, чувств, эмоций человека и воздействия на чувства других, а экспрессивность - для усиления выразительности эмоций, мыслей.

Таким образом, можем предположить, что автор чаще всего использует эмоциональную лексику, чтобы воздействовать на эмоциональное состояние слушателя или читателя. Момент использования эмоционально-экспрессивной речи является одним из важнейших при формировании авторского стиля. В написание песни или музыки автор вкладывает не только свой талант, но и всю гамму пережитых им эмоций. Данные эмоции чаще представлены в тексте открыто.

Эмоциональность в текстах является двусторонней категорией, так как в ней есть план содержания и выражения, представленный эмоциональными средствами выражения, а также лексикой, вызывающей эмоции. При написании музыкального произведения автор использует подходящие единицы эмотивности для достижения того эффекта, который он планирует донести до слушателя, а также вкладывает свои эмоции, переживания. Музыка является одним из многих способов, посредством которых мы имеем возможность прочувствовать как счастье, так и печаль. Стихи и мелодия имеют огромную ценность для эмоционального благополучия человека в целом.

Эмоции — это особый вид психологических состояний человека, они проявляются в виде переживаний, ощущений, настроения, чувств. Практически все психические состояния и процессы сопровождаются эмоциями, выраженными в той или иной степени и форме. «Главная роль эмоций заключается в налаживании четкой связи между объективной реальностью и оценочным восприятием человека. Без этого психологического явления человек был бы равнодушен ко всему на свете, ничего бы его не интересовало, не волновало - а значит, ничего бы и не происходило» [5, с.167].

Настоящий эмоциональный подъем советского народа в военные годы вызвала песня «Священная война» А. Александрова на слова В. Лебедева-Кумача, которая стала настоящим гимном боевого духа. Музыка и слова поистине наполнены героизмом и патриотизмом.

Автор стихов данного произведения использовал различные лексико-семантические средства передачи эмоций. Такая фигура речи, как сравнение, в строке «пусть ярость благородная вскипает, как волна» напрямую побуждает к действиям и поднимает боевой дух солдата.

Еще одним средством выразительности, которое автор использовал в строке

«гнилой фашистской нечисти загоним пулю в лоб», является эпитет. Данный оборот речи не только придает стихам яркость, но и несет в себе главную задачу, вложенную автором, а именно вызывает сильные эмоции в человеке. Бесспорно, эти эмоции являются негативными, но именно злость и протест могут вызвать патриотические чувства и подтолкнуть человека к настоящему подвигу в военное время.

Помимо песенного жанра особого внимания заслуживает такой музыкальный жанр, как марш. Массовые жанры военной эпохи невозможно переоценить. Марш как один из ведущих жанров стал символом музыкальной жизни периода Великой Отечественной войны, сопровождая людей во всех трудностях боевых действий и разделяя напряженный ритм страны.

Темы героизма, мужества звучали в каждом произведении. В это тяжелейшее время людям требовалась новая музыка, способная укрепить патриотические чувства и дисциплину. Ритмичность, динамичность, а также формы, с помощью которых просто и доходчиво удалось передать музыкальный материал. Такая музыка ощущалась не только эмоционально, но и физически. Более того, маршевая музыка способна влиять и на дисциплину солдат. Благодаря маршевым мелодиям сердечный ритм увеличивается, и чувствуется внутреннее чувство бодрости, что было необходимо в эти военные годы. Вот почему именно маршевая музыка лучше всего справилась с этой задачей.

В период с 1941 по 1945 возникло огромное количество новых оркестров различных войсковых частей, живые выступления которых непосредственно влияли на эмоциональный подъем граждан Советского Союза. Музыкальные коллективы продолжали свою творческую деятельность несмотря ни на что. Репертуар оркестров состоял как из народной музыки, сочинений русских композиторов, так и из советского марша. Такой музыкальный жанр занимал едва ли не лидирующее место по частоте транслирования. Радиовещание в годы Великой Отечественной войны являлось одним из мощнейших идеологических средств, влияющих на массовое сознание советских граждан [6, с.247].

Немалое количество маршевых произведений отображало подвиги и героизм, веру и стремление к победе советских солдат. Каждому человеку приятно осознавать, что его каждодневный труд и самопожертвование во имя Родины не остаются без внимания. Композиторы посвящали свои сочинения конкретным видам вооруженных сил и воинским профессиям, что несомненно воодушевляло солдат и граждан Советского Союза. В военные годы были написаны такие произведения, как «Марш летчиков» Н. Ракова, «Черноморский марш» Ю. Хайта, «Марш бомбардировочной авиации» С. Чернецкого и многие другие [7, с.44].

Авторы также посвящали свои сочинения конкретным героям этой войны. Примером такого произведения, является марш Н. Иванова-Радкевича, посвященный герою войны летчику Николаю Гастелло. Композитору удалось передать легендарный облик героя-летчика за счет экспрессивного, романтико-патетического характер сочинения [4, с.50].

Невозможно не упомянуть симфоническую и инструментальную музыку периода Великой Отечественной войны. Авторам было свойственно отображать образы борьбы добра и зла, ассоциирующиеся с героическим сопротивлением русского народа фашисткой Германии. Такие контрастные образы более остро раскрывали тему войны и не могли оставлять слушателей равнодушными. Произведения композиторов С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна и Н. Мясковского вошли в список шедевров симфонической музыки период 1951-1945 годов [8, с.368].

Знаменитая симфония №7 (Ленинградская») Дмитрия Шостаковича стала одним из важнейших произведений автора. Это великое произведение мирового искусства отражает

несокрушимую силу духа и всепобеждающего мужества русского народа [9, с.178]. Дмитрий Шостакович писал свое произведение в блокадном Ленинграде. Несомненно, передать все чувства и страдания людей блокадного Ленинграда мог только тот, кто на себе испытал все ужасы этого периода [10, с.19].

Однако огромный отклик в сердцах простого народа находили не только произведения, побуждающие к защите Родины, но и те, которые раскрывали личные переживания и семейные ценности. Таким примером является песня «В землянке» на музыку К. Листова и слова А. Суркова. Изначально автор слов Алексей Сурков не задумывал ее как песню. Это было всего лишь небольшое стихотворение из письма жене, которое он написал, будучи в окружении. Позже благодаря композитору Константину Листову текст узнала вся страна [11]. Песня звучала повсюду: из прифронтовых радиорупоров, в блокадном Ленинграде, и даже во взятом Берлине.

Произведение отличалось отсутствием громких лозунгов и ненависти к врагу. Эта песня о настоящей любви, которая жива и помогала бойцу в тяжелые минуты. Она по праву является самым трогательным и мелодичным музыкальным произведением периода Великой Отечественной войны.

Несмотря на трудное положение в Советском Союзе в годы Великой Отечественной войны, культурная составляющая жизни людей оставалась одним из важных направлений развития, а жанры музыкального искусства становились многообразными. Военный период явился стимулом для создания мировых шедевров.

Таким образом, можем прийти к выводу о том, что музыкальные произведения великих авторов того времени внесли неоспоримый вклад в победу советского народа над фашизмом. Именно стихи и мелодии взращивали в людях волю к победе и питали их героизм нескончаемой энергией. Такие музыкальные жанры, как песня и марш стали главным знаменем советского народа.

Музыкальное искусство оказало огромную поддержку народу, вселило надежду и уверенность в победе, завтрашнем дне и светлом будущем. Очень точно эту мысль подтверждают слова советского писателя Александра Твардовского в его знаменитой поэме «Василий Тёркин»: «Кто сказал, что надо бросить песню на войне? После боя сердце просит музыки вдвойне».

Дух и энергетика военных композиций до сих пор не оставляют равнодушным ни старшее, ни младшее поколения нынешней России. В этих произведениях полностью отражается эмоционально-духовная составляющая граждан Советского Союза. Прослушивая произведения периода Великой Отечественной войны, можно хотя бы отдаленно понять чувства советских граждан, защищавших свою Родину, испытать на себе чудовищную тяжесть материнских слёз, а также ощутить неописуемое счастье, которое испытали все жители Советского Союза 9 мая 1945 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галкина-Федорук Е. М., Об экспрессивности и эмоциональности в языке // Сборник статей по языкознанию/ Е.М. Галкина-Федорук. – М., 1958. – С. 103-124.
2. Кодухов, В. И., Введение в языкознание/ В.И. Кодухов. – М.: Просвещение, 1987. – 288 с.
3. Шаховский В. И., Лингвистическая теория эмоций: монография/ В.И. Шаховский. – М., 2008. – 415 с.
4. Иванов-Радкевич Н., Капитан Гастелло: марш для духового оркестра: голоса / Н. Иванов-Радкевич. — М.; Ленинград: Музгиз, 1943. – 119 с.
5. Выготский, Л. С. Учение об эмоциях/ Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 2006. – 222 с.

6. Аксенов Е. С., Иванов В. Г., Военная музыка России: история и современность. М.: Военное издательство, 2007. – 247 с.
7. Схаплок Г. А., Советский марш в эпоху Великой Отечественной войны (1941-1945 годы) // Общество. Среда. Развитие. 2022. №1. – С. 43-50.
8. Бергер Л. Г., О выразительности музыки Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. М., 1962, – 373 с.
9. Аверьянова О. И. Отечественная музыкальная литература XX века: Учебник для ДМШ: Четвертый год обучения предме-. М.: Музыка. 2002. – 256 с.
10. Богданов-Березовский В., Композиторы осажденного Ленинграда / [Электронный ресурс]: В. Богданов-Березовский // Выпуск №1 1946 (97), – С. 13-22. URL:https://mus.academy/articles/kompozitory-osazhdennogo-leningrada (дата обращения: 28.04.2023).
11. Музыка в годы Великой Отечественной войны / [Электронный ресурс]: Официальный сайт Международного военно-музыкального фестиваля «Спасская башня». URL: https://spasstower.ru/music-and-wwii/ (дата обращения 28.04.2023).

REFERENSES

1. Galkina-Fedoruk E. M., Ob jekspressivnosti i jemocional'nosti v jazyke // Sbornik statej po jazykoznaniju/ E.M. Galkina-Fedoruk. – M., 1958. – Pp. 103-124.
2. Koduhov, V. I., Vvedenie v jazykoznanie/ V.I. Koduhov. – M.: Prosveshhenie, 1987. – 288 p.
3. Shahovskij V. I., Lingvisticheskaja teorija jemocij: monografija/ V.I. Shahovskij. – M., 2008. – 415 p.
4. Ivanov-Radkevich N., Kapitan Gastello: marsh dlja duhovogo orkestra: golosa / N. Ivanov-Radkevich. — M.; Leningrad: Muzgiz, 1943. – 119 p.
5. Vygotskij, L. S. Uchenie ob jemocijah/ L. S. Vygotskij. – M.: Pedagogika, 2006. – 222 p.
6. Aksenov E. S., Ivanov V. G., Voennaja muzyka Rossii: istorija i sovremennost'. M.: Voennoe izdatel'stvo, 2007. – 247 p.
7. Shaplok G. A., Sovetskij marsh v jepohu Velikoj Otechestvennoj vojny (1941-1945 gody) // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. 2022. №1. – Pp. 43-50.
8. Berger L. G., O vyrazitel'nosti muzyki Shostakovicha // Cherty stilja Shostakovicha. M., 1962, – 373 p.
9. Aver'janova O. I. Otechestvennaja muzykal'naja literatura HH veka: Uchebnik dlja DMSh: Chetvertyj god obuchenija predme-. M.: Muzyka. 2002. – 256 p.
10. Bogdanov-Berezovskij V., Kompozitory osazhdennogo Leningrada / [Jelektronnyj resurs]: V. Bogdanov-Berezovskij // Vypusk №1 1946 (97), – Pp. 13-22. URL:https://mus.academy/articles/kompozitory-osazhdennogo-leningrada (data obrashhenija: 28.04.2023).
11. Muzyka v gody Velikoj Otechestvennoj vojny / [Jelektronnyj resurs]: Oficial'nyj sajt Mezhdunarodnogo voenno-muzykal'nogo festivalja «Spasskaja bashnja». URL: https://spasstower.ru/music-and-wwii/ (data obrashhenija 28.04.2023).

Дудкина Нина Петровна
аспирант
АНО ВО «Институт современного искусства»

Dudkina Nina P.
Postgraduate student
Institute of Contemporary Art

ТВОРЧЕСТВО ПЕЛАГЕИ В КОНТЕКСТЕ ТРАНСФОРМАЦИЙ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению влияния творчества Пелагеи на развитие искусства русского народного пения в современном глобальном социокультурном пространстве. Актуальность темы обосновывается указанием на неполноту изученности проблемы сохранения смыслового и функционального содержания русской народной песни как одного из системообразующих конструктов в русской музыкальной культуре. Ставя цель – выявить особенности жанрово-стилевых трансформаций русских народных песен в творчестве Пелагеи, как одной из самых ярких исполнительниц данного репертуара на современном этапе, автор последовательно: характеризует пути развития русской народной песни на современном этапе, характеризует творческий путь и репертуар Пелагеи, проводит анализ двух ее альбомов – «Девушкины песни» и «Сибирский драйв». На основании анализа альбомов автором делается вывод о том, что в некоторых композициях этих альбомов Пелагее удается найти «баланс» между влиянием фолка западного типа и русской народной песней в ее наиболее аутентичных формах. На основании анализа автор приходит к выводу об оригинальности сформированной Пелагеей жанровой «ниши» и ее (ниши) перспективности как возможного вектора развития русской народной песни.

Ключевые слова: русская народная песня, Пелагея, «Девушкины песни», «Сибирский драйв», жанрово-стилевая трансформация.

PELAGEIA'S ART IN THE CONTEXT OF TRANSFORMATIONS OF THE RUSSIAN FOLK SINGING TRADITION AT THE PRESENT STAGE

Annotation. The article is devoted to the consideration of the influence of Pelageya's creativity on the development of the art of Russian folk singing in the modern global socio-cultural space. The relevance of the topic is substantiated by pointing out the incompleteness of the study of the problem of preserving the semantic and functional content of Russian folk songs as one of the backbone constructs in Russian musical culture. Setting a goal - to identify the features of the genre and style transformations of Russian folk songs in the work of Pelageya, as one of the most prominent performers of this repertoire at the present stage, the author consistently: characterizes the development of Russian folk songs at the present stage, characterizes the creative path and repertoire of Pelageya, analyzes two of her albums - "Girls' Songs" and "Siberian Drive". Based on the analysis of the albums, the author concludes that in some compositions of these albums, Pelageya manages to find a "balance" between the influence of Western-type folk and Russian folk songs in its most authentic forms. Based on the analysis, the author comes to the conclusion about the originality of the genre "niche" formed by Pelageya and its prospects as a possible vector for the development of Russian folk songs.

Keywords: Russian folk song, Pelageya, "Girls' Songs", "Siberian Drive", genre and style transformation.

Русская народная песенная традиция остается одним из системообразующих конструктов в отечественной музыкальной культуре. И именно поэтому в ситуации ее стремительных трансформаций в глобализирующемся, стирающем границы национального, социокультурном пространстве, проблематика идейных, музыкально-эстетических и жанрово-стилевых трансформаций этого искусства в условиях полистилизма и бесконечного синтеза направлений, привлекает все большее внимание исследователей современности. Философский и культурологический аспекты трансформация получали освещение в работах таких авторов как Э.Е, Алексеев [1], ОИ. Алексеевв [2], В.С. Девятова [3], Е.А. Каминская [4]. Музыкально-аналитический аспект раскрывается в работах Н.Н. Летиной, Н.А. Ежгуровой [5], О.В. Пивницкой [10] и др.

Вместе с тем, сама проблема сохранения ключевых составляющих смыслового и эмоционально-образного содержания русского народного песенного наследия в условиях современной культуры все еще представляется в недостаточной степени изученной. В значительной степени это обусловлено тем, что вне поля зрения ученых остается творческая деятельность наиболее востребованных певцов современности, работающих с русскими народными песнями. Как правило, фокус внимания исследователей направлен либо на творчество представителей искусства народного пения старшего поколения, либо на попытки обобщения и систематизации (без детального анализа на уровне персоналий) основных тенденций в данной сфере музыкальной культуры А именно анализ творчества крупнейших артистов, позволил бы дополнить, в целом, уже достаточно ясную картину развития русской народной песни, данными о еще не ставших слишком заметными направлениями этого процесса, но имеющих потенциал стать «мейнстримом». В этом плане творческая деятельность Пелагеи, как одной из самых востребованных исполнительниц русских народных песен современности представляется одним из самых перспективных с точки зрения объектов в ракурсе указанной проблематики.

Соответственно, цель данной статьи заключается в том, чтобы выявить особенности жанрово-стилевых трансформаций русских народных песен в творчестве Пелагеи, как одной из самых ярких исполнительниц данного репертуара на современном этапе.

Основными методами для достижения данной цели являются: сравнительный анализ научной литературы по исследуемой проблематике и анализ исполнений и альбомов Пелагеи.

Прежде всего, охарактеризуем пути развития искусства русского народного пения в социокультурном пространстве XX – начала XXI веков.

Этот период стал временем интенсификации одного из самых парадоксальных процессов в отечественной музыкальной культуре – профессионализации и интеграции в сфере академического исполнительства народной песенной традиции. Парадоксальность заключается в том, что народное искусство в любом традиционном обществе существует в основном в любительских или полупрофессиональных формах. Тем не менее, помимо того, что народное музыкальное творчество в XX столетии становится источником идейно-образных рядов, выразительных комплексов, целых направлений для академического и эстрадного искусства, потребность в его адаптации для городского слушателя также актуализируется. Именно в этот период происходит кристаллизация системы профессиональной подготовки исполнителей русских народных песен – в России системообразующую роль начинают играть ГМПИ (в настоящее время РАМ) имени Гнесиных и Ленинградская (в настоящее время Санкт-Петербургская) консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова. И именно в это время происходит кристаллизация основных форм существования русской народной песни.

Первая и наиболее очевидная форма – аутентичное состояние. Аутентичное народное искусство не исчезло из музыкальной культуры – фольклорные экспедиции в отдаленные от крупных городских агломераций регионы России систематически дополняют новыми данными огромную и сложную картину русской народной песенной традиции.

Вторая форма – русская народная песня в частично адаптированной для восприятия городского слушателя форме, предполагающей выведение певческого процесса из синкретически организованного комплекса родов художественной деятельности, с некоторой обработкой, формы, гармонии, доведения до завершенности мелодических линий, но с максимальным сохранением аутентичной вокальной техники.

Третья форма – академическое народное исполнительство, представляющее собой ярко выраженный синтез принципов академического вокального и народного пения сильно адаптированных в плане драматургии, текста, гармонии и мелоса русских народных песен. В подобном ключе работали и работают Л.Г. Зыкина, Н.Г. Баннова, О.Б. Воронец и др.

Четвертая форма – синтез русской народной песни с различными направлениями поп-музыки. В данной сфере особенно успешно осуществляют свое творчество ансамбли «Русская песня» и «Золотое кольцо» Н.Г. Бабкиной и Н.К. Кадышевой соответственно. В их случае имеет место сочетание оригинального (или имитаций) русского народного мелоса с принципами аранжировки и музыкальной драматургии принятыми в поп-музыке.

Это своего рода «мейнстрим» развития искусства русской народной песни. Этот «мейнстрим» является объектом жесточайшей критики очень многих современных музыковедов и музыкальных критиков, и исполнителей. Главная причина критики – чрезвычайные искажения аутентичного музыкального языка, эмоционально-образного содержания. Собственно, подобная критика начала звучать еще до интеграции русской народной песни в сферу музыкального искусства эстрады в отношении первых профессиональных музыкантов, кто собирал образцы русской народной песни и занимался ее адаптацией для городского слушателя, меняя ее аутентичную гармонию на уже ставшую привычной мажором-минорную, «достраивая» напев до завершенных мелодических линий и др. Но важно подчеркнуть, что именно через это направление искусства русская народная песня, пусть даже и в сильно трансформированном виде все еще сохраняется доступной восприятию массового слушателя, который все более отдаляется в условиях городской среды от аутентичного искусства:

Наконец, важным направлением в развитии искусства русской народной песни на современном этапе составляет так называемый «фолк». Фолк – это отдельное направление в музыкальном искусстве эстрады XX – XXI столетий, истоки которого следует искать в музыкальной культуре Великобритании и США, заключающееся в синтезе элементов рока и поп-рока с различными народными жанрами. От «мейнстрима» современной отечественной народной песни фолк-искусство отличается значительно большей экспрессивностью музыкального языка, более драматическим образным содержанием и форматом. Яркими представителями этого направления являются Zventa Sventana, Анна Пингина и многие другие.

Таким образом, русская народная песня активно трансформируется в условиях современного глобального социокультурного пространства. Е.А. Каминская, исследуя ее как жанр эстрадного искусства замечает следующее: «На сегодняшний момент можно сказать, что это исполняемая на сцене обработка народной песни (причем эта обработка может быть представлена и современными аранжировками в различных стилях и направлениях) и/или авторская песня, стилизованная под фольклор, исполняемая в профессиональной народной манере пения (близкий, но «округленный» звук), в народном

(аутентичном или стилизованном) костюме, которая сохраняет при бережном отношении к определенным традиционным чертам способность транслировать устойчивые ценности (красота русской природы, любовь, семья и др.)» [4, с. 101].

В.С. Девятов придерживается несколько иного мнения, утверждая, что «народная песня, как часть нематериальной традиционной культуры, перешедшая в современных социокультурных условиях из бытовой в сценическую форму существования, вступает в «борьбу за зрителя» (и слушателя) с иными видами сценического искусства, включая элитарную и массовую культуру» [3, с. 10]. «Важнейшими признаками российской эстрадной песни 90-х годов – пишет О.В. Пивницкая - следует считать смену приоритетов и жанровых предпочтений слушательской аудитории. Но, как и прежде, и в этом десятилетии связь эстрадной песни с народно-песенной культурой и романсом сохранилась в целом ряде песенных образцов» [10, с. 97].

Таким образом, единства мнений о том, насколько сохранными в условиях современного социокультурного пространства остаются смыслообразующие идейные и эстетические детерминанты русской народной песни в современном научном сообществе не существует. Учитывая огромную вариативность современных направлений ее развития, показанных выше, нет оснований не считать, что глобализация вполне может «стереть» идейную и аутентичную эстетическую основу русской песни, сохранив в качестве источника музыкального языка для музыки, предназначенной для массового слушателя, только колорит (некие особенности интонации и тембра голоса), что нельзя называть сохранением культурной ценности.

В этом плане творчество Пелагеи заслуживает особого внимания. Пелагея (Пелагея Сергеевна Телегина, род. 1986) являющаяся в настоящее время одной из самых известных и востребованных в России исполнительниц русских народных песен, занимает весьма оригинальную жанрово-стилевую нишу. Собственно, уникальным является весь ее репертуар, и само становление ее в профессиональном вокальном исполнительстве.

Анализируя представленные на официальном сайте певицы биографические данные [9], а также данные из ее многочисленных интервью и репортажей о ней, обучение Пелагеи происходило вне устойчивой системы профессиональной подготовки вокалистов. Она часто меняла педагогов, много и упорно сама работала над своей вокальной техникой и очень долго формировала свой репертуар. Обладая незаурядными вокальными данными, она считалась как перспективной исполнительницей вокального академического (включая оперный), так и народного репертуара. При этом именно русские народные песни в их максимально адаптированном к стандартам академического пения виде составляли основу ее репертуара. Уже в детском возрасте, замеченная телепродюсерами, певица прославилась исключительно ярким исполнением знаменитой казачьей песни «Любо!».

Первый альбом Пелагеи («Пелагея» - 2003 год) можно назвать продолжением развития традиций «академической» русской народной песни в российской музыкальной культуре. Большую часть материала альбома представляют песни, адаптированные под академические стандарты – «Любо!», «Не вечерняя» и др. Кроме того, в альбоме были представлены записи русских романсов и песен различных авторов.

Однако выпущенные в 2007и в 2009 году альбомы «Девушкины песни» и «Сибирский драйв» соответственно стали одним из самых ярких и оригинальных воплощений русской народной песни в ее творчестве. В современных каталогах и в публикациях музыкальных критиков эти альбомы часто относятся к категории «фолк», хотя подобное утверждение преждевременно.

«Девушкины песни» представляют собой подлинное жанрово-стилевое соцветие, в котором представлена вся широта стилевых устремлений Пелагеи. Здесь присутствуют и «академические» версии русских народных песен, и композиции, представляющие собой

синтез народной песни и поп-музыки (например, композиция «Валенки» за авторством Нины Руслановой). Но, с нашей точки зрения, наибольшую ценность в плане анализа представляют собой композиции, в которых русские народные песни входят в сложный синтез с элементами рока – «Пелагеюшка» (свободная аранжировку русских и алжирских фольклорных музыкально-поэтических текстов), русский духовный стих «Век» и другие. Элементы рока здесь присутствует и в вокальной технике, и в аранжировке, включающей характерную для рока ритм-секцию и в целом, ритмическую организацию. Особенно в этом плане показельная композиция «Век», которую на некоторых живых выступлениях Пелагея исполняла как начало малого цикла – после «Века» она переходила на странным образом интонационно родственную композицию «The great gig in the sky» группы «The Pink Floyd».

Но при этом, несмотря на привнесение столь ярких и очень далеких от аутентичного стиля элементов Пелагее удается создать синтез, в котором эмоционально-образное содержание русской народной песни остается доминирующим. Тому можно дать следующее объяснение.

Во-первых, в своей вокальной технике в подобных композициях Пелагея никогда не уходила полностью в рок и фолк-эстетику. Напротив, даже добавляя элементы рока в голосоведение, она, тем не менее, сохраняла типичную для русской песни широкую и темброво-насыщенную манеру с чуть форсированным голосообразованием, сообщающую повествованию свойственную только русским песням экспрессию.

Во-вторых, подбор ею элементов рок-музыки и фолка осуществляется так, чтобы каждый элемент был конгруэнтен тому или иному выразительному средству русской песни (или ее имитации). Например, в «Пелагеюшке» важнейшим выразительным средством, определяющим несколько экстатический характер повествования является частая ритмика в сочетании с яркими возгласами в верхнем регистре – это отсылка к ритуальным песням-пляскам. Сообразно этому подбираются элементы аранжировки – ударные инструменты, электро-гитары, напоминающие сильно искаженные звучания струнно-щипковых и т.д.

Это крайне необычный синтез, в котором русская народная песня фактически обретает совершенно новое воплощение, сохраняя при этом свою эмоционально-образную и стилевую аутентичность (в том числе и в отношении музыкальной драматургии.

Видеоверсия альбома «Сибирский драйв» демонстрирует это в еще более явном виде. Альбом записан с участием коллектива фолк-театра «Забайкалье» и по большому счету представляет собой целое сценическое действо, в рамках которого фактически возрождается (опять же – в новой форме) аутентичная синкретичность художественного процесса, при которой сценическое действие становится неотделимым от музыкального. Важно отметить, что при этом сама программа альбома включает в себя не только русские народные песни, но при этом драматургия представления основана именно на русских ритуальных практиках с заключительным quasi хороводом на музыку «Пелагеюшки» в более тяжелой аранжировке.

Резюмируем все вышесказанное.

В современном социокультурном пространстве русская народная певческая традиция существует в нескольких ипостасях – аутентичных формах, всевозможных видах жанрово-стилевого синтеза с более поздними сферами музыкальной культуры: академическим искусством, профессиональном академическом («адаптированном») виде, синтезе с поп-музыкой, синтезом с западными направлениями фолк-музыки. Эмоциональное-образное содержание русской народной песни, равно как и ее жанры и стили перманентно трансформируются все более теряя аутентичность и предсказание возможностей их сохранности в обозримом будущем весьма проблематично.

В этом плане ряд творческих экспериментов певицы Пелагеи могут быть рассмотрены в аспекте одного из самых оптимальных с точки зрения адаптации народной песни к реалиям современной музыкальной культуры с одной стороны и сохранению аутентичного эмоционально-образного содержания с другой. В центре внимания оказываются выпущенные певицей в 2000е годы альбомы «Девушкины песни» и «Сибирский драйв», многие композиции в которых представляют собой пример сочетания стилевых элементов разных культур, разных эпох, но при этом представляющих собой иерархическую систему, на вершине которой находится эмоционально-образное содержание и эстетические принципы русского народного пения. Особенно в этом плане показательна видеоверсия альбома «Сибирский драйв», демонстрирующая стремление Пелагеи к воплощению в сценической версии синкретической природы русской народной песни.

Учитывая, что указанные альбомы востребованы огромной аудиторией, что они привели к появлению в российской музыкальной культуре 2010х годов подражателей и продолжателей (в частности, Zventa Sventana) позволяет считать жанрово-стилевые поиски Пелагеи перспективными с точки зрения дальнейшего сохранения смыслового и музыкально-эстетического содержания русской народной песни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни. М.: Сов. композитор, 1988. 237 с.
2. Алексеева О.И. Русская народная песня как этнокультурный концепт : Дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 Белгород, 2006. 183 с.
3. Девятов В.С. Русская народная песня в современных социокультурных условиях: пути сохранения и популяризации : автореферат дис. …канд. культурологии : 24.00.01 Краснодар. 2022. 26 с.
4. Каминская Е.А. Русская песня как жанр эстрадной музыки // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 2 (79). С. 96 - 106
5. Каминская Е. А. Традиционный фольклор в контексте бытования современной фольклорной культуры: монография. М.: Спутник+, 2016. 127 с.
6. Летина Н.Н., Ежгурова Н.А. Взаимодействие традиционной и массовой культуры в современном отечественном музыкальном фольклоре // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 1. С. 204 – 208
7. Пелагея. Девушкины песни. CD. Россия, 2007. Мистерия Records
8. Пелагея. Официальный сайт. URL: https://pelagea.ru/ (дата обращения: 23.04.2023)
9. Пелагея. «Сибирский драйв». Россия. Мистерия Звука, 2009. DVD.
10. Пивницкая О.В. Народно-песенная интонационная природа отечественной эстрадной песни как элемент содержания вузовского музыкального историко-теоретического образования // Музыкальное искусство и образование. 2014. № 2. С. 90 – 98.

REFERENSES

1. Alekseev Je. E. Fol'klor v kontekste sovremennoj kul'tury: rassuzhdenija o sud'bah narodnoj pesni. M.: Sov. kompozitor, 1988. 237 p.
2. Alekseeva O.I. Russkaja narodnaja pesnja kak jetnokul'turnyj koncept : Dis. ... kand. filos. nauk : 24.00.01 Belgorod, 2006. 183 p.
3. Devjatov V.S. Russkaja narodnaja pesnja v sovremennyh sociokul'turnyh uslovijah: puti sohranenija i populjarizacii : avtoreferat dis. …kand. kul'turologii : 24.00.01 Krasnodar. 2022. 26 p.

4. Kaminskaja E.A. Russkaja pesnja kak zhanr jestradnoj muzyki // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj. 2022. № 2 (79). Pp. 96 - 106
5. Kaminskaja E. A. Tradicionnyj fol'klor v kontekste bytovanija sovremennoj fol'klornoj kul'tury: monografija. M.: Sputnik+, 2016. 127 p.
6. Letina N.N., Ezhgurova N.A. Vzaimodejstvie tradicionnoj i massovoj kul'tury v sovremennom otechestvennom muzykal'nom fol'klore // Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik. 2018. № 1. Pp. 204 – 208
7. Pelageja. Devushkiny pesni. CD. Rossija, 2007. Misterija Records
8. Pelageja. Oficial'nyj sajt. URL: https://pelagea.ru/ (data obrashhenija: 23.04.2023)
9. Pelageja. «Sibirskij drajv». Rossija. Misterija Zvuka, 2009. DVD.
10. Pivnickaja O.V. Narodno-pesennaja intonacionnaja priroda otechestvennoj jestradnoj pesni kak jelement soderzhanija vuzovskogo muzykal'nogo istoriko-teoreticheskogo obrazovanija // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. 2014. № 2. Pp. 90 – 98.

Грибкова Ольга Владимировна
доктор педагогических наук,
профессор департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Groli@mail.ru

Gribkova Olga V.
doctor of pedagogical sciences,
Professor of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОГО КРУГОЗОРА ЛИЧНОСТИ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКИ

В статье рассматривается важность и целесообразность изучения ряда сочинений оперной, вокальной, инструментальной отечественной и мировой музыки, которая является частью музыкальной культуры и незаменима как материал для формирования культурного кругозора, развития творческого мышления и воспитания творческой личности.

Ключевые слова: музыкальное воспитание, обучение музыке, творческая личность, культурный кругозор, музыкальная культура.

FORMATION OF CULTURAL OUTLOOK PERSONALITY BY MEANS OF MUSIC

The article discusses the importance and expediency of studying a number of works of opera, vocal, instrumental domestic and world music, which is part of the musical culture and is indispensable as a material for the formation of a cultural outlook, the development of creative thinking and the education of a creative personality.

Keywords: musical education, music education, creative personality, cultural outlook, musical culture.

В программах музыкального воспитания и обучения школьников представлены произведения разных эпох и стилей. Одним из важных направлений работы становится знакомство с музыкой русских композиторов XIX века. Она дает большой выбор преподавателю и может легко заинтересовать учеников разного уровня.

Прежде всего, необходимо назвать знаменитого на весь мир русского композитора Михаила Ивановича Глинку. Как и другие в то время, он уделял внимание романсам и песням. Но у него есть также две оперы: «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», которые постоянно ставятся и исполняются по сегодняшний день. Последняя написана по сюжету Александра Сергеевича Пушкина. Она легко слушается и хорошо воспринимается в детском возрасте. Школьникам нравятся сказочные и волшебные номера, часто встречающиеся в этой опере. В то же время они учатся воспринимать серьезную музыку. Кроме того, большую популярность приобрели некоторые сочинения для симфонического оркестра и для фортепиано. Многие слышали его «Камаринскую» и «Вальс-фантазию». Еще следует назвать две «Испанские увертюры», к которым относятся «Арагонская хота»

и «Ночь в Мадриде». И, конечно, небольшие фортепианные пьесы – мазурки, ноктюрн «Разлука», вальсы и некоторые другие.

Некоторые романсы других русских композиторов получили очень широкую известность, например, романс Александра Александровича Алябьева «Соловей», некоторые романсы Александра Львовича Гурилева, Александра Егоровича Варламова. Эти вокальные произведения представляют хороший повод познакомиться с творчеством их авторов. Они внесли большой вклад в русскую музыку и в камерно-вокальный репертуар, который сегодня часто исполняется. Слушать и пробовать исполнять романсы этих композиторов интересно и полезно ученикам. Это развивает хороший музыкальный вкус и чувство стиля.

Русские композиторы следующего периода времени тоже уделяли наибольшее внимание вокальной музыке – операм, романсам и песням. Это можно назвать характерной чертой их творчества. Но у них есть и выдающиеся инструментальные сочинения, например, фортепианные. Наиболее известным содружеством русских музыкантов этого времени стал кружок «Могучая кучка». У каждого из его членов есть произведения, доступные для детского восприятия. Изучать их полезно и необходимо с раннего возраста. Опера Александра Порфирьевича Бородина «Князь Игорь» написана на исторический сюжет. Она хорошо известна своей красочностью и оригинальным стилем. Детям нравится слушать «Половецкие пляски» или некоторые хоры, например, «Улетай на крыльях ветра». Из фортепианной музыки можно порекомендовать небольшой цикл под названием «Маленькая сюита». В особенности образными номерами там являются пьесы «В монастыре», «Грезы» и «Серенада». Хорошо познакомиться также с какими-нибудь вокальными сочинениями композитора. Например, романс «Спящая княжна» существует не только в авторской версии, но и в переложении для хора. Его образы хорошо пробуждают детскую фантазию и воображение. Наконец, знаменитыми стали симфонические сочинения композитора (например, Вторая симфония – «Богатырская») и его струнные квартеты, особенно Второй.

Музыка Модеста Петровича Мусоргского поначалу кажется более серьезной для школьников. Тем не менее, многие фрагменты оперы «Борис Годунов» тоже хорошо использовать для прослушивания музыки. Они отличаются ярким стилем и хорошо запоминаются. Обязательно нужно уделить внимание циклу «Картинки с выставки». Можно показать как сочинение композитора для фортепиано, так и оркестровую версию. Самая распространенная из них принадлежит французскому композитору Морису Равелю. Некоторые картинки, по которым написаны музыкальные пьесы, сохранились в репродукциях. Очень хорошо, если удается их найти и продемонстрировать. У Мусоргского есть и другие фортепианные пьесы, а также романсы для голоса с фортепиано. Большое распространение получила миниатюра для фортепиано «Слеза».

Музыка Цезаря Антоновича Кюи сегодня исполняется не очень часто. У него много разных фортепианных пьес, а также романсов на различные тексты и различной сложности. Если есть возможность, то желательно познакомиться с этими произведениями. Это очень обогащает образный мир школьников и расширяет культурный кругозор.

Из произведений Милия Алексеевича Балакирева стоит отдельно выделить восточную фантазию «Исламей». Это сложное для исполнителя и очень яркое произведение. Сегодня оно, наверное, самое популярное из всего его творчества. Дети при прослушивании могут придумать целый сюжет. Потом они должны рассказать его с использованием всех возможных красок. Можно познакомиться и с симфонической музыкой композитора, если позволяет время, отведенное на изучение этой части программы.

Очень интересно для школьников знакомство с оперным творчеством Николая Андреевича Римского-Корсакова. Этот композитор написал намного больше опер, чем его коллеги-современники. Их насчитывается пятнадцать, в том числе оперы-сказки. В первую очередь из них лучше остановиться на операх «Снегурочка», «Садко» и «Сказка о царе Салтане». Чаще всего эти сюжеты уже знакомы детям. В опере-былине «Садко» особое впечатление создают картины подводного царства. Многие номера стали знаменитыми, например, «Колыбельная Волховы», «Песня индийского гостя», «Песня варяжского гостя» и другие. Симфонический фрагмент «Полет шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» сегодня настолько популярен, что существует во многих вариантах. Чуть позже можно обратиться к еще одной опере по сюжету Александра Сергеевича Пушкина – «Золотой петушок». Многие другие оперы тоже будут интересны ученикам. А для того, чтобы разнообразить программу, к ней стоит добавить вокальные и хоровые сочинения композитора.

Конечно, особое внимание следует уделить творчеству крупнейшего русского композитора Петра Ильича Чайковского. Здесь лучше охватить разные музыкальные жанры. Это оперы, симфонии, симфонические увертюры, балеты, романсы для голоса с фортепиано, фортепианная музыка и другие. Из симфонической музыки следует, прежде всего, порекомендовать первую симфонию композитора («Зимние грезы»). Фрагменты опер «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Иоланта», а также некоторых других, вполне доступны детям. Конечно, требуются объяснения и комментарии учителя. Обязательно нужно представить что-нибудь из вокальных сочинений Чайковского – это важнейшая часть его творчества. У композитора есть целый цикл из шестнадцати песен для детей. Именно туда входят, например, «Мой лизочек так уж мал», «Мой садик», «Весна», «Колыбельная песнь в бурю» и другие замечательные номера, подходящие для детского восприятия. Никак нельзя оставить без внимания балеты Чайковского – «Щелкунчик», «Лебединое озеро» и «Спящую красавицу». Почти все пьесы знаменитого фортепианного цикла «Времена года» постоянно исполняются. Каждая имеет название и стихотворный эпиграф. Не менее известен первый фортепианный концерт. Наконец, специально для маленьких был создан «Детский альбом», в который входит двадцать четыре разнохарактерных пьесы. Он сегодня стал настоящим «букварем» юных музыкантов. Но послушать отдельные номера и представить себе их яркие образы будет полезно и интересно любому ребенку, не только тем, кто начал обучение музыке. Знакомство с этим циклом совершенно необходимо и настоятельно рекомендуется на самых ранних этапах.

Много других произведений русских композиторов XIX века не менее достойны упоминания и изучения. Эта часть музыкальной культуры незаменима как материал для формирования культурного кругозора, развития творческого мышления и воспитания творческой личности.

Необходимо также познакомить школьников с оперной культурой.

Опера – часть музыкального искусства, которая представляет особый интерес для изучения в школе. Так как она предполагает не только звучание музыки, но и спектакль, маленькие ученики воспринимают ее иначе, чем другие произведения. Очень важно представить этот жанр доступно и способствовать устойчивому интересу детей. Это также сыграет важную роль в будущем, когда у них будут формироваться музыкальные предпочтения и вкусы.

Опера имеет долгую историю. Хотя старинные образцы могут быть не очень интересны для начинающих, их можно представить хотя бы фрагментами. Это покажет существенную смену стиля, которая произошла в музыкальном искусстве. К таким авторам можно отнести Генри Перселла и Клаудио Монтеверди. Первая опера, на которой следует остановиться подробнее, это «Орфей и Эвридика» Христофора Виллибальда

Глюка. Музыка этого композитора уже вполне доступна даже младшим школьникам. Конечно, для начала лучше использовать отдельные номера, но затем можно переходить и более продолжительным частям оперы. Обязательно нужно познакомить учеников с главными действующими лицами, сюжетом, обстановкой на сцене в каждый момент действия. Происходящее должно быть понятно слушателю и зрителю. Без этого можно быстро потерять интерес. Кроме того, дети любят фантазировать. Они часто добавляют к увиденному свои детали и обстоятельства. Это может оказаться тоже полезным. Процесс становится более увлекательным, а произведение в таком случае запоминается лучше. Еще необходимо рассказать о том, что партии главных героев исполняются певцами с разным типом голоса. Каждый раз следует обратить внимание учеников на то, какой голос вокалиста звучит, научить их различать характеры и тембры. Это относится и ко всем последующим операм, которые учитель решит включить в программу. После изучения нескольких таких примеров подобные вопросы обычно не вызывают у школьников никакого затруднения. Таким образом, на будущее закладываются полезные и прочные знания.

Следующим композитором, с которым нужно познакомиться в этой области, будет Вольфганг Амадей Моцарт. Его оперное творчество обширно. Известно, что Моцарт начал свою карьеру в раннем возрасте. Он был ребенком-вундеркиндом. Рассказ об этом очень заинтересует школьников. Они всегда любят представлять себе своих сверстников, и учебный материал становится им ближе. Свои первые оперы Моцарт тоже написал довольно рано. Самые известные сочинения композитора относятся к разным оперным жанрам. В их числе «Волшебная флейта», «Дон-Жуан», «Свадьба Фигаро» и другие. Особенно рекомендуется представить детям оперу «Волшебная флейта». Здесь для них будет интересно все. Сюжет, обстановка, персонажи – все это будит фантазию и воображение. Процесс становится очень увлекательным. И, конечно, сама музыка, которая не вызывает никаких затруднений для восприятия.

Из оперных композиторов XIX века можно назвать очень многих, с которыми необходимо познакомиться. Поэтому среди них особенно трудно выбрать. Мы остановимся только на некоторых предложениях. Первым из них будет выдающийся французский композитор Жорж Бизе. Всем известна его опера «Кармен». Сегодня она постоянно ставится и исполняется. Многие музыкальные номера часто звучат отдельно. Под них танцуют, организовывают представления. Ученики часто могли слышать эти музыкальные фрагменты раньше. Они очень любят узнавать то, что им уже встречалось, и таким образом проявлять свои знания. Теперь им предстоит узнать, какому герою принадлежит эта музыка, какой голос ее исполняет, какую роль она выполняет в опере. Иногда представление о каком-то фрагменте меняется в связи с рассказом учителя и новой информацией. Обязательно нужно показать школьникам номера разного типа, которые встречаются в данной опере. Это сольные арии, дуэты, ансамбли и хоры. Надо попросить их описать настроение каждого номера и сравнить его с моментом действия, соответствующим сюжету. Так ученики начинают лучше понимать происходящее на сцене и то, что выражает музыка.

Еще один композитор, которого обязательно нужно включить в программу для первого знакомства – Джузеппе Верди. Это удобный случай рассказать, какое значение всегда имела опера в итальянской музыке и итальянской культуре. Хотя сюжеты большинства опер Верди совсем не рассчитаны на детей, школьники воспринимают их по-своему. Но очень важно, чтобы они услышали и прочувствовали музыку. Она очень яркая, выразительная, хорошо запоминается и оставляет сильное впечатление. Самыми известными операми Верди можно назвать «Травиату», «Риголетто» и «Аиду». Например, знаменитую «Застольную песнь» из «Травиаты» или «Марш» из «Аиды» можно

воспринять в любом возрасте. Младшие школьники обычно очень восторженно относятся к такой музыке. Но нужно показать и номера другого типа. Чем больше контрастов представит учитель, тем полнее будет картина и восприятие учеников. Нужно чередовать их по настроению, размеру, сложности. Как и в предыдущих случаях, здесь нужно обратить внимание на разные типы голосов, сцен, сольные арии, хоры, дуэты и так далее. По поводу каждого номера необходимо пояснить, что в этот момент происходит на сцене, в каком настроении находятся герои, что они чувствуют и что думают. Потом можно спросить у слушателей, совпадают ли их чувства с музыкальной картиной.

Необходимо также познакомить школьников с оперой русских композиторов. Здесь тоже у педагога есть широкий выбор. Можно представить оперы Михаила Ивановича Глинки, Николая Андреевича Римского-Корсакова, Александра Порфирьевича Бородина, Петра Ильича Чайковского, Сергея Васильевича Рахманинова. Оперы есть и у других русских композиторов. Определить, что именно окажется ближе детям в данный момент, может только учитель, который уже изучил и хорошо чувствует их восприятие. Обычно в любой период времени будут легко слушаться оперы на сказочный сюжет. Но и другие линии часто увлекают учеников – например, героическая, как у Глинки или Бородина. Из опер Рахманинова предпочтительней познакомить школьников с «Алеко». В ней есть и инструментальные номера, и сольные, и хоровые. Большой популярностью пользуются «Танцы», каватина Алеко, «Рассказ Старика» и «Романс молодого цыгана». При прослушивании финала оперы обязательно нужно рассказать его смысл и настроения всех участников. Это желательно делать и в каждом из предыдущих номеров. Но в сольном вокальном номере слушатель может что-то угадать, домыслить и так далее. А оперный финал, где участвуют все, просто останется непонятным.

Из опер XX века нельзя обойти вниманием достижения Сергея Сергеевича Прокофьева. Оперным творчеством композитор увлекался с семи лет. С точки зрения сюжета для детского восприятия лучше всего остановиться на «Любви к трем апельсинам». Хотя при этом нужно подчеркнуть, что это далеко не единственная опера композитора. Хорошо познакомиться с одной или несколькими сценами из «Войны и мира». Если аудитория – старшие школьники, то, скорее всего, роман они уже читали и анализировали на других уроках. Поэтому у них возникнут собственные сравнения и сопоставления. Это всегда нужно только приветствовать, чтобы поощрять творческую инициативу. Можно показать также фрагменты из сочинений других композиторов XX века, например, Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, Белы Бартока и других.

История оперы прошла долгий путь развития. По этой причине очень трудно выбрать отдельные примеры из большого числа возможных. План обучения и знакомства с оперной музыкой может меняться и корректироваться в процессе занятий. Главное, чтобы он всегда оставался интересным для слушателей. Это обеспечит его эффективность и успешный результат.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев В.В. Педагогическая профилактика психоэмоциональных состояний младших школьников в процессе музыкальных занятий // Педагогический научный журнал. 2022. № 4. С. 55-60.
2. Баренбойм Л.А. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа / Л. А. Баренбойм – М.: 1978. – 367 с.
3. Ветлугина Н.А. Развитие музыкальных способностей дошкольников в процессе музыкальных игр / Н. А. Ветлугина – М.: Акад. пед. наук РСФСР, 1958. – 248 с.

4. Грибкова О.В. Влияние жанра музыкального театра на культуру современного исполнителя / О.В. Грибкова, З.А.Самадова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 5. С. 236-246.
5. Грибкова О.В. Классический репертуар - как основа музыкальной культуры обучающихся / О.В. Грибкова, О.А. Унежская, Ц.Пэй // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 6. С. 324-333.
6. Кабалевский Д. Б. Как рассказывать детям о музыке: Методическое пособие /Д. Б. Кабалевский – М.: Просвещение, 2005. – 222 с.
7. Корсакова И.А. Музыкальный фольклор как неотъемлемая часть культурного наследия России // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2022. № 3 (19). С. 9-18.
8. Лю Ч., Чжан Л., Уколова Л.И. Обзор трудов российских и зарубежных педагогов-музыкантов по развитию вокальных навыков у молодёжи // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. С. 83-91.
9. Низамутдинова С.М. Просветительская миссия интерпретации шедевров музыкальной классики // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. Т. 5. № 6. С. 124-130.
10. Современные тенденции образования в культуре и искусстве (характеристика, структура, развивающий потенциал) / Афанасьев В.В., Бирич И.А., Бодина Е.А., Буровкина Л.А., Галкина М.В., Грибкова О.В., Уколова Л.И., Кабкова Е.П., Малащенко В.О., Рощин С.П., Сергеева В.П., Низамутдинова С.М., Кудринская И.В., Шиповская Л.П. Коллективная монография. - М., 2021.
11. Уколова Л. И., Хань Б., Кудринская И. В. Особенности развития певческой культуры у детей младшего школьного возраста // Искусство и образование. 2021. № 5 (133). С. 108-113.
12. Уколова Л.И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды // Искусствоведение. 2022. № 3. С. 17-25.

REFERENSES

1. Afanas'ev V.V. Pedagogicheskaya profilaktika psikhoemotsional'nykh sostoyanii mladshikh shkol'nikov v protsesse muzykal'nykh zanyatii // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal. 2022. № 4. Pp. 55-60.
2. Barenboim L.A. Elementarnoe muzykal'noe vospitanie po sisteme Karla Orfa / L. A. Barenboim – M.: 1978. – 367 p.
3. Vetlugina N.A. Razvitie muzykal'nykh sposobnostei doshkol'nikov v protsesse muzykal'nykh igr / N. A. Vetlugina – M.: Akad. ped. nauk RSFSR, 1958. – 248 p.
4. Gribkova O.V. Vliyanie zhanra muzykal'nogo teatra na kul'turu sovremennogo ispolnitelya/ O.V. Gribkova, Z.A.Samadova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 5. Pp. 236-246.
5. Gribkova O.V. Klassicheskii repertuar - kak osnova muzykal'noi kul'tury obuchayushchikhsya / O.V. Gribkova, O.A. Unezhskaya, Ts.Pei // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 6. Pp. 324-333.
6. Kabalevskii D. B. Kak rasskazyvat' detyam o muzyke: Metodicheskoe posobie /D. B. Kabalevskii – M.: Prosveshchenie, 2005. – 222 p.
7. Korsakova I.A. Muzykal'nyi fol'klor kak neot''emlemaya chast' kul'turnogo naslediya Rossii // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. 2022. № 3 (19). Pp. 9-18.

8. Lyu Ch., Chzhan L., Ukolova L.I. Obzor trudov rossiiskikh i zarubezhnykh pedagogov-muzykantov po razvitiyu vokal'nykh navykov u molodezhi // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. Pp. 83-91.
9. Nizamutdinova S.M. Prosvetitel'skaya missiya interpretatsii shedevrov muzykal'noi klassiki // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2022. T. 5. № 6. Pp. 124-130.
10. Sovremennye tendentsii obrazovaniya v kul'ture i iskusstve (kharakteristika, struktura, razvivayushchii potentsial) / Afanas'ev V.V., Birich I.A., Bodina E.A., Burovkina L.A., Galkina M.V., Gribkova O.V., Ukolova L.I., Kabkova E.P., Malashchenko V.O., Roshchin S.P., Sergeeva V.P., Nizamutdinova S.M., Kudrinskaya I.V., Shipovskaya L.P. Kollektivnaya monografiya. - M., 2021.
11. Ukolova L. I., Khan' B., Kudrinskaya I. V. Osobennosti razvitiya pevcheskoi kul'tury u detei mladshego shkol'nogo vozrasta // Iskusstvo i obrazovanie. 2021. № 5 (133). Pp. 108-113.
12. Ukolova L.I. Vospitanie dukhovnoi kul'tury rastushchego cheloveka cherez sintez iskusstv v prostranstve pedagogicheski organizovannoi muzykal'noi sredy // Iskusstvovedenie. 2022. № 3. Pp. 17-25.

Цао Хэ
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М В. Ломоносова»
e-mail: labera@mail.ru

Cao He
PhD student
Moscow State University them. M V. Lomonosov

БЛАГОПОЖЕЛАТЕЛЬНОСТЬ В ОРНАМЕНТАХ КИТАЯ: ИСТОКИ И ЗНАЧЕНИЕ

Аннотация. Культура КНР представляется в работе в виде благопожелательных орнаментов, которые стали визитной карточкой страны. Многие темы традиционных китайских благопожелательных орнаментов воплощают совершенное стремление к истине, добру и красоте и выражают скрытое стремление, естественный инстинкт китайского народа. Единство этих характеристик, отраженное в благопожелательных сюжетах, можно понимать, как единство социальной среды, мировоззрения и эстетических представлений. Красота для данного вида искусства не является чем-то абстрактным, поэтому существует взаимосвязь красоты и истины, выраженная в канонических знаках (семиотике). В статье рассмотрены истоки понятия «благопожелательный орнамент», а также особое внимание уделяется значимости символики благожелательности в традиционной культуре Китая.

Ключевые слова: благопожелательность, орнамент, традиционная культура Китая, концепция искусства, символика, сюжет орнамента, эстетическое понимание.

BENEFICIENCY IN CHINA ORNAMENTS: ORIGINS AND SIGNIFICANCE

Annotation. The culture of the People's Republic of China is presented in the work in the form of auspicious ornaments, which have become the hallmark of the country. Many themes of traditional Chinese auspicious ornaments embody the perfect desire for truth, goodness and beauty, and express the hidden desire, the natural instinct of the Chinese people. The unity of these characteristics, reflected in well-wishing plots, can be understood as the unity of the social environment, worldview and aesthetic ideas. Beauty for this type of art is not something abstract, therefore there is a relationship between beauty and truth, expressed in canonical signs (semiotics). The article discusses the origins of the concept of "auspicious ornament", as well as special attention is paid to the importance of the symbolism of benevolence in the traditional culture of China.

Key words: benevolence, ornament, traditional culture of China, concept of art, symbolism, plot of ornament, aesthetic understanding.

Введение

В древности, из-за того, что люди не могли использовать научные методы наблюдения для понимания природы, существовала вера в то, что все вещи созданы богами, которые и управляют судьбами этих людей. Это является началом поклонения людей природе.

Первоначальная «концепция благопожелания» возникла из-за чувства нестабильности в человеческой жизни в древние времена. Эта культура является отражением стремления народа к счастью, удаче, благосостоянию и наследуется

последующими поколениями в Китае [3, С. 1]. Формы, которые визуализируют «благопожелательность» сюжетов, изображений формируют систему взаимоотношений между людьми, благодаря которой определяются социальные статусы и роли, т.е. выступают особой формой коммуникации.

Согласно определению культуры Б.А. Малиновского, благопожелательную культуру можно разделить на два аспекта: благопожелание объекта и благопожелание поведения. Первый является важной ветвью в китайской традиционной культуре, в которой присутствовал обычай просить духов об удаче и благословении. На протяжении веков и тысячелетий укоренялся, формировался китайский национальный характер в его народном проявлении со своей коннотацией, житейским сознанием и эстетическими характеристиками. Это главное проявление такой благопожелательной культуры, которая дает людям духовную пищу, вдохновляет на создание красивых вещей и обогащает их жизнь [4, С. 11].

Согласно определению В.М. Алексеева: «Культура - резервуар всего былого…, культура ученого - литература тысячелетий, культура неграмотного - устная традиция: пословицы, поговорки, предания, были, мифы, рассказы, история» [1, С. 35]. Все это воплотилось в благопожелательном орнаменте Китая, когда особые формы искусства, такие как живопись, поэзия и др., в свою очередь направляющие русло к идеализации своей культуры, переплелись с менее значимыми формами искусства с целью материализации общего направления культурного ядра.

Абстрактное понятие «благопожелания» отражается через конкретную материализацию, что делает людей носителями данной культуры.

Истоки благопожелательных орнаментов

Историю Поднебесной характеризует многовековая уникальная культура, в которой искусство занимает особое место и является яркой жемчужиной. Различные явления природы, образы животного и растительного миров обогатило глубоким, насыщенным смыслом благопожелательный орнамент в Китае [8]. Можно выделить основные сюжеты из многочисленного списка: узоры для императорского дворца и всех приближенных к данной сфере общества, в том числе детей; изображения ученых, торговцев, и простого народа; мифические животные; фауна и флора [8].

Искусство благопожелательных орнаментов — важное духовное богатство человеческого общества, заключающее в себе двойственную систему «искусства» и «культуры», и являющееся важной частью социальной цивилизации. У благопожелательных орнаментов Китая есть отличительные темы, оригинальные идеи, далеко идущие коннотации, разнообразные формы, свидетельствующие о богатых национальных особенностях. Древние китайцы от страха поклонялись природе, горам и рекам, которые наделялись душой, становились живыми духами, являющие положительные и отрицательные знаки предзнаменований, которые, в свою очередь, включали взаимовлияние даосских учений и конфуцианства в средний период феодального общества, а еще свидетельствовали об абсолютной власти феодального правящего класса; в орнаментах этих проявляется стремление высшей касты к вечной имперской власти, гибкости и т. д. Концепция благопожелания в плане долголетия и бессмертия, в сочетании с пониманием «благопожелания» высшей касты и широкой общественности, выражается в знаках благословенности небом, удачи, долголетии и счастья [10, С. 28].

Китайские благопожелательные орнаменты обращают на себя внимание за счет своего символизма, выбора и использования различных техник выражения, полноты композиции, цветовой гаммы. В традиционной китайской концепции

благопожелательного мышления большую роль играет влияние традиционной эстетической культуры. Далеко идущее влияние происходит за счет задействования даосского мировоззрения, понимания природы и человека, его жизни в ней, возвращения в лоно природы, что подчеркивает необходимость гармоничных отношений между человеком и природой, а также между людьми. Единая концепция истины, добра и красоты - эти разные понятия делают китайцев более ответственными на протяжении всей жизни, играют важную роль в воспитании детей, в развитии концепции благопожелания.

Конфуцианство, как идеология китайского феодального общества, делало акцент на эстетике и этике, в которых красота и добро составляют неразрывное единство. Роль искусства в политической теории требует, чтобы культура не только демонстрировала свою собственную эстетическую ценность в форме, но и прославляло этику применительно к китайскому двору, аристократии.

Благопожелательные орнаменты – это орнаменты со счастливым значением. В Китае такие изображения представляют собой полный набор художественных форм, которые предки использовали под руководством романтических идей идеализма, с целью выразить свое стремление к лучшей жизни, поиску удачи и уклонении от зла посредством метафор, языковых каламбуров, омонимов, аналогий и символов.

Создателями благопожелательных орнаментов являются творческие китайские личности с богатым воображением, умеющие связывать абстрактность с конкретными объектами, создавая новые концепции, формы, названия, придавая определенную символику и особенность характера. В основе формирования китайских благопожелательных орнаментов лежит глубокое историческое происхождение из национальных обычаев, экономики, политики, религии и даже эстетики. Процесс эволюции и развития этого искусства достаточно длинный. Характерностью можно обозначить неотделимость человеческого поведения от человеческого самосознания и психологических требований к окружающей действительности. Это не только воплощение человеческого жизненного духа, но и продукт конкретной социально-культурной истории, сублимация человеческого бессознательного инстинкта и художественных нематериальных ценностей китайской нации. Таким образом, благопожелательные орнаменты, несомненно, свидетельствуют о восприятии исторической цивилизации от древнего искусства до современного искусства, составляют богатый, разнообразный и всеобъемлющий мир искусства с древних времен до наших дней и показывают многоуровневую и многомерную природу человеческого духа. Благопожелательные орнаменты являются сокровищем традиционной культуры китайской нации [10, С. 26-31].

Значение благопожелательных орнаментов в Китае

Эстетическое понятие в китайских благопожелательных орнаментах - это материализованная форма эстетической ценности, закрепленная на художественных носителях (материалах). Причем форма орнамента отображает, символизирует определенные религиозные, этические, благопожелательные (суеверные) понятия о том, какие предметы «счастливые», а какие нет. Орнаменты выражают стремление китайцев к лучшей и более счастливой жизни, а также их стремление к истине, добру и красоте.

Феномен благопожелательных изображений в Китае заключается в особом значении для людей в их повседневной жизни, при том, что они остаются явлением традиционного искусства. Сила духовной практики, в частности, вера и просьбы о вечной жизни, счастья, исполнения желаний, позволяет создавать сложные интерпретации изображений. Благопожелательным сюжетам могут быть свойственны скрытые смыслы, омонимия значений, богатая символика. Благодаря своей контактоустанавливающей

(социативной или фактической) функциональности благопожелание реализуется во многих сферах отношений человека. Художественная практика может доставлять человеку как эстетическое, так и нравственное удовлетворение, объединяя в творческом процессе все жизненные ощущения [3, С. 5].

«Си» означает радостную тему узоров благопожелания, а при добавлении слова «События» в совокупности имеет значение радостного времени. Особое распространение получили сюжеты «Двойное Си», «Цветы Си», которые вырезались из бумаги на свадебные праздники, «Утка-мандаринка» (является любовным талисманом), журавли (означают удачу, долголетие и благополучие). Рис.1 [5, С. 50]

Рисунок 1 - Вырезка из бумаги на тему радости

Жители Поднебесной до сих пор используют в своей жизни традиции «Си». Эта культура полностью вписалась в жизнь китайского народа на уровне всех обыденных потребностей, как пить или есть. Коннотация данного благопожелательного орнамента - предзнаменование, которое может помочь вызвать стремление человека к лучшему будущему, исправить в нужном русле судьбу [5, С. 49].

Для народа Китая немаловажным является пожелание богатства. «Цай», символизирующий деньги и материальные блага, глубоко внедрился в традиции народа. Данный символ может благожелать процветание бизнеса, получение большого урожая, карьерный рост в трудовой сфере. Существует китайское народное выражение: «Люди живут ради богатства, а птицы ради пищи». Можно увидеть, насколько сильно смысл жизни человека связан с богатством, именно поэтому люди Поднебесной тратят большое количество времени, чтобы получить его.

Тем не менее, существует некоторая градация ядра культуры «Цай» для разного социального статуса в обществе Китая. Как выше были обозначены варианты значений, они важны для крестьян в качестве большого урожая или сохранения здорового скота; в торговле – развитие и процветание бизнеса и получение хорошей прибыли; аппарат чиновников основывает благопожелание на продвижении вверх по служебной лестнице [3, С. 51].

Дракон является особым мифическим животным, которое несет в себе благопожелательные эмоции в традиционном искусстве Китая. Каждая часть дракона имеет определенное значение, например, выступающий лоб олицетворяет мудрость. Облачный дракон перед площадью Тянь-ань-мэнь, каменная колонна Пань-юнь-лун в храме Конфуция в Цюйфу провинции Шаньдун и ложе дракона в Запретном городе — все это символы имперской власти в истории Китая. Феникс - идеальная духовная птица, которая всегда считалась воплощением благоприятности и счастья, а также символизировала совершенную любовь.

Тема «Процветание дракона и феникса» более распространена в придворном искусстве, где дракон представляет императора, а феникс - символ наложниц. В настоящее время узор дракона и феникса воспроизведен с энтузиазмом десятками миллионов людей в процессе художественного творчества, и получил бесконечную художественную жизнь в области архитектуры, скульптуры, живописи и декоративно-прикладного искусства [6].

На Рис. 2 изображен китайский нефритовый кулон в виде дракона и феникса, с тонкой детализацией крыльев и перьев хвоста, а также прически на бровях дракона. Камень чисто-белый.

Рисунок 2 – Дракон и Феникс. Длина 2, 4 см. Цяньлун, около 1760 г.

Дракон (Лонг) и феникс (Фэн) образуют ребус, представляющий счастливые предзнаменования (лунфэн чэн сян). Дракон и феникс считаются самыми благоприятными из мифических животных и были типичным свадебным мотивом во дворце Цин. Вместе они представляют собой удачу и благословение для императора и императрицы.

Самым ранним иллюстративным вариантом дракона, выполненного из речных раковин, является археологическая раскопка в провинции Хунань, середина V тыс. до н. э. [7, С. 17].

Дракон «Куй» является фантастическим существом, сочетающим в себе облик хищника (пасть, голова) и змеи (туловище). [2, С. 131-132] Этот образ был преобразован в дальнейшем в разных направлениях: упрощения и усложнения. [9, С. 372]

Коннотация журавлей – это удача, долголетие и благополучие. Журавли с красной короной известны как фетиши в небе. По символической значимости они уступают только фениксу и дракону. Журавли были признаны первоклассными культурными птицами в истории династии Мин и Цин. Птиц с красной короной наделили культурными коннотациями лояльности, честности и благородной морали. Таких журавлей вышивали гражданским чиновникам Ипинь, что символизировало второе место после королевского дракона и феникса. Благоприятное изображение журавля, стоящего на скале во главе течения (принимает омоним «чао»), символизирует «один продукт в суде» как премьер-министр; узор с журавлем, летящим в облаках - «высокое продвижение по службе»; рисунок журавлей, летящих на восходе солнца - «восходящее солнце».

Заключение

Испокон веков люди возлагают свои надежды на благопожелательные картины и благопожелательные слова, и влияние этой культуры повсеместно в Китае с самых древних времен.

Китайские традиционные благопожелательные орнаменты представляют собой не обособленное культурное явление, а единство духа и материи, закрепленное на материальном носителе, и именно эта интеграция составляет уникальную форму выражения китайских национальных понятий, жизненных обычаев, эстетических особенностей и мировоззрения. Эта интеграция шла тысячелетиями, причем шла непрерывно именно в китайской культуре, отобразила весьма выразительную жизненную энергию, которой полнится существование китайской культуры на протяжении разных этапов, эпох истории, имеет глубокое и непрерывное развитие, создает художественные тематики с китайской спецификой.

Традиционная культура Поднебесной всегда с особым приоритетом реагировала на философию жизни, которая проявляется во вселенской гармонии. Именно такая гармония играет для народа этой страны ведущую роль в понятии «благопожелания» и общественном развитии, сопровождает людей из поколения в поколение. Китайские благопожелательные орнаменты, передают веру и мощную динамику традиционной мысли, отображают этапы развития КНР в ходе различных эпох, охватывают большой временной период развития истории страны, содержат различные смешанные культурные формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, В.М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях / В.М. Алексеев. - М., 1966. - 260 с.
2. Кравцова, М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: учебное пособие / М.Е. Кравцова. - СПб.: Изд-во Лань, Триада, 2004. - 960 с.
3. Мартынова, Н.В. К вопросу изучения феномена благопожелательных изображений в традиционном искусстве Китая // The scientific heritage, 2019. № 42.
4. Одри Ричардс Понятие культуры в работах Малиновского // (Evans-Pritchard E. E. Social anthropology. – L., 1951. – P.11)
5. Песчанская, Е.В. Китайские благопожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин: автореферат диссертации… канд. искусствоведения: 17.00.04. Барнаул: Алтайская государственная педагогическая академия, 2013 С. 49-50
6. Разговор о Драконе в год Дракона: Символическое значение Дракона // Электронный ресурс. Режим доступа: URL http://www.hwjyw.com/article/11321.html (дата обращения: 26.04.2023)

7. Сычев, Л.П. Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве / Л.П. Сычев, В.Л. Сычев. - М., 1975. - 133 с.
8. Тянь, Хэ. Семантика традиционного китайского орнамента / Тянь Хэ // Общество. - 2011. - № 1. // Электронный ресурс. Режим доступа URL: http://cyberleninka.ru/article/n/semantika- traditsionnogo-kitayskogo-ornamenta (дата обращения: 22.04.2023).
9. Ху, Ч. Китайский священный дракон / Ч. Ху.-Пекин :Чжунго чэнши чубанынэ, 2003 - 809 с.
10. Чжоу, Сяоцзин. Классическая схема древнекитайского искусства: Нефритовый свиток [М]. Шэньян: Издательство изящных искусств Ляонин, 2015. С. 26-31

REFERENSES

1. Alekseev, V.M. Kitajskaja narodnaja kartina. Duhovnaja zhizn' starogo Kitaja v narodnyh izobrazhenijah / V.M. Alekseev. - M., 1966. - 260 p.
2. Kravcova, M.E. Mirovaja hudozhestvennaja kul'tura. Istorija iskusstva Kitaja: uchebnoe posobie / M.E. Kravcova. - SPb.: Izd-vo Lan', Triada, 2004. - 960 p.
3. Martynova, N.V. K voprosu izuchenija fenomena blagopozhelatel'nyh izobrazhenij v tradicionnom iskusstve Kitaja // The scientific heritage, 2019. № 42.
4. Odri Richards Ponjatie kul'tury v rabotah Malinovskogo // (Evans-Pritchard E. E. Social anthropology. – L., 1951. – R.11)
5. Peschanskaja, E.V. Kitajskie blagopozhelatel'nye ornamenty v dekorativno-prikladnom iskusstve dinastij Min i Cin: avtoreferat dissertacii… kand. iskusstvovedenija: 17.00.04. Barnaul: Altajskaja gosudarstvennaja pedagogicheskaja akademija, 2013 Pp. 49-50
6. Razgovor o Drakone v god Drakona: Simvolicheskoe znachenie Drakona // Jelektronnyj resurs. Rezhim dostupa: URL http://www.hwjyw.com/article/11321.html (data obrashhenija: 26.04.2023)
7. Sychev, L.P. Kitajskij kostjum. Simvolika. Istorija. Traktovka v literature i iskusstve / L.P. Sychev, V.L. Sychev. - M., 1975. - 133 p.
8. Tjan', Hje. Semantika tradicionnogo kitajskogo ornamenta / Tjan' Hje // Obshhestvo. - 2011. - № 1. // Jelektronnyj resurs. Rezhim dostupa URL: http://cyberleninka.ru/article/n/semantika- traditsionnogo-kitayskogo-ornamenta (data obrashhenija: 22.04.2023).
9. Hu, Ch. Kitajskij svjashhennyj drakon / Ch. Hu.-Pekin :Chzhungo chjenshi chubanynje, 2003 - 809 p.
10. Chzhou, Sjaoczin. Klassicheskaja shema drevnekitajskogo iskusstva: Nefritovyj svitok [M]. Shjen'jan: Izdatel'stvo izjashhnyh iskusstv Ljaonin, 2015. Pp. 26-31

Ян Пу
ассистент-стажер
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского»
e-mail: 498210841@qq.com

Yang Pu
assistant Trainee
Tchaikovsky Moscow State Conservatoire

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Аннотация. В данной статье показана роль музыкального искусства в годы Великой Отечественной войны. Одним из самых массовых жанров в военные годы стала песня、 Хорошая песня, которая была способна подбодрить и дать надежду на лучшее, всегда была верным помощником бойца. С песней солдаты могли отдохнуть в короткие периоды затишья, поднять боевой дух, вспомнить родных. В трудные моменты бойцы вспоминали такие песни как «Прощайте, скалистые горы»; «В землянке» «Темная ночь» (музыка Н. Богословского, слова В. Агатова); «В лесу прифронтовом» и др. Изучение песенного творчества в годы Великой Отечественной войны даёт возможность составить полную картину о музыкальном искусстве России в военные годы.

Ключевые слова: Великая Отечественная война; музыкально-поэтическое творчетво; военная песня; песенное творчество.

SONGWRITING DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR

Annotation. This article shows the role of musical art during the Great Patriotic War. One of the most popular genres during the war years was the song、 A good song, which was able to cheer up and give hope for the best, has always been a faithful assistant to a fighter. With a song, soldiers could rest in short periods of calm, raise their morale, and remember their relatives. In difficult moments, the fighters recalled songs such as "Farewell, Rocky Mountains"; "In the Dugout" "Dark Night" (music by N. Bogoslovsky, lyrics by V. Agatov); “In the forest near the front”, etc. The study of songwriting during the Great Patriotic War makes it possible to get a complete picture of the musical art of Russia during the war years.

Keywords: Great Patriotic War; musical and poetic creativity; military song; song creativity.

Введение. В современном мире наблюдается возрождение интереса к истории, национальным традициям, почти утраченным некогда духовным корням. И в данной связи культуру рассматривают как составной компонент духовного наследия каждой страны.

Двацатое столетие стало временем больших потрясений для России. За первую половину века было пережито многое: Первая мировая война, революция, гражданская война. Но одно из самых трагических событий в российской истории - это Великая Отечественная война. Война, ставшая огромным испытанием для народа. Но вместе с тем данное время вызвало небывалый подьем патриотизма, который стал мощным стимулом для развития отечественного искусства в целом, и в частности музыкального. Многие деятели культуры видели служение Родине в создании сочинений, который мобилизовывали духовные силы общества.

Актуальность статьи заключается в том, что изучение песенного творчества в годы Великой Отечественной войны даёт возможность составить целостное представление о музыкальной культуре России в данный временной период.

Целью данной работы является составление целостного представления о песенном творчестве в годы Великой Отечественной войны.

Задачами данной статьи является собирание и систематизирование сведений, которые связаны с военным песенным творчеством России в годы Великой Отечественной войны, а также освещение роли деятелей культуры и искусства в просветительской, общественной жизни в рассматриваемый период.

Литературный обзор. Для данного исследования использовалисьтруды музыкальных ученых, которые собрали и упорядочили военно-песенный фольклор. Это труды В. Абрашкиной, А.И. Кузьмина, В.С. Сидельникова и других. Также обращались к трудам, которые освещают музыковедческие проблемы. Данную группу работ составили исследования таких известных теоретиков, как Б.И. Гаспаров, Е.В. Назайкинский, В.Н. Холопова и другие.

Материалы и методы. Встатье использованы методы исторического, источниковедческого, музыкально-теоретического, эстетического и сравнительного анализа.

Обсуждение. Развитие музыкальной культуры в России XX века характеризовалось активизацией всех ее направлений начиная от увеличения количества музыкальных организаций до роста печатных изданий. Девизом музыкального искусства, как и других видов искусства, стали слова Владимира Ильича Ленина (Ульянова): «Искусство должно принадлежать народу». Открывались новые музыкальные школы, разного рода кружки самодеятельности, рабочие факультеты при консерваториях. Музыка стала неотъемлемой частью народа.

Новое содержание музыкальных произведений требовало новых средств музыкальной выразительности, новых форм и новых жанров. Главной задачей было сделать музыкальное искусство доступным для всех социальных слоев. Песня откликнулась на зов времени раньше других музыкальных жанров. Многие сочинения появлялись стихийно в среде красноармейцев и комсомольцев. На известную старую музыку сочинялись новые слова. Иногда авторская песня так приходилась по душе, что становилась народной.

В двадцатые годы прошлого столетия именно жанр песни был в центре внимания композиторов. А. В. Александров сочинял песни, создал небольшой ансамбль, который сейчас носит его имя и является известным во всём мире ансамблем песни и пляски Советской армии (Российской армии). В написании песен соревновались и студенты высших музыкальных учебных заведений. Ярким талантом среди них был А. Давиденко, автор песни «Конницы Буденного».

Годы войны стали для русского народа с одной стороны великим испытанием материальных и моральных сил, с другой стороны, укрепления его духа. С началом войны многие работники культуры и искусства связали свою профессиональную деятельность с судьбой Отечества, что помогало поддержать русский народ в момент противостояния противнику, укрепить силу, веру людей в победу. Артисты, композиторы, певцы внесли огромны вклад в развитие патриотизма страны. Произошла перестройка всей культурно-просветитеской деятельности на военно-патриотический лад.

Искусство в целом, и в частности музыка, поднимала моральный дух, как на фронте, так и в тылу. Одним из самых массовых жанров в военные годы стала песня: «Хорошая песня всегда была верным помощником бойца. С песней он отдыхал в короткие часы затишья, вспоминал родных и близких». [6, с. 10].

Результаты. Песня «Священная война» композитора А. В. Александрова стала поистине «песней, сражающейся за жизнь». Поэтический текст В. Лебедева-Кумача был опубликованв газетах «Известия» и «Красная звезда» 24 июня 1941 г. Данное издание случайно оказалось в руках А.В. Александрова, он увидел в нем стихотворение В. Лебедева-Кумача сразу же понял, что должен написать музыку к этому тексту. Впервые данное произведение было исполнено в Москве на Белорусском вокзале 26 июня 1941 года, когда солдаты отправлялись на фронт. На протяжение всей Великой Отечественной войны песня звучала каждое утро по всесоюзному радио, давая жителям надежду и веру в победу, став настоящим народным гимном. Песня «Священная война» и в настоящее время остается символом того страшного времени.

Песня «Прощайте, скалистые горы» появилась в 1942 году. Стихотворение Н. И. Букина «Не жить мне без моря» было опубликовано в газете Северного флота «Краснофлотец». Музыку к стихотворению первым написал композитор В. Н. Кочетов. В это же время композитор Е. Э. Жарковский, увидев поэтический текст так же написал к нему музыку. В своих воспоминаниях Е. Э. Жарковский писал: «Стихи произвели на меня сильное впечатление… Настроение поэтических строчек, которые выразительно передавали чувства людей, уходящих от родных берегов в свирепое Баренцево море для смертельной схватки с врагом, песенный характер стихотворения – всё это помогло мне на одном дыхании написать музыку…». После исполнения песни по Всесоюзному радио с музыкой Е. Э. Жарковского к данной композиции пришла настоящая любовь слушателей и большая популярность.

Песня «В землянке» с момента появления сразу же полюбилась, как фронтовикам, так и труженикам тыла. Автор поэтических строк А.А. Сурков был корреспондентом газеты «Красная звезда». В ноябре 1941 недалеко от города Истра отряд, в котором находился Сурков попал в окружение. После одного из тяжёлых боёв уставшие солдаты устроились в землянке, для того чтобы немного набраться сил. В этот момент А. А. Сурков и сочинил данное стихотворение. Позже, весной 1942 года к Суркову обратился композитор Константин Листов. Ему срочно были нужны хороший поэтический текст для создания песни. Сурков вспомнил о «Землянке». Листову текст очень понравился. В апреле 1942 года песня появилась на страницах газеты «Комсомольская правда». Потом вышла пластинка, её пели на всех концертах фронтовых бригад. Исполняла эту песню и знаменитая Лидия Русланова.

Песня «В лесу прифронтовом» появилась в 1943 году. Как писал в своих воспоминаниях автор стихотворения М. Исаковский, что идея пришла к нему, когда он находился на Каме. Работая над данным поэтическим текстом, он представлял русскую природу, лес и тишину вокруг. Текст был отправлен композитору М. Блантеру, на которого данные поэтические строчки произвели огромное впечатление. В 1943 году Блантер написал музыку к данному тексту. Незатейливая и душевная композиция в ритме вальса сразу ушла в народ и стала очень любима.

Особенно в годы войны душевный отклик в человеческих средцах нашли и песни лирического содержания. Одним из ярких примеров военной песенной лирики является песня «Тёмная ночь», ее автор – композитор Никита Богословский, слова Владимира Агатова. История создания данной песни связана с работой режиссера Л. Лукова в 1943 году над созданием фильма «Два бойца». Режиссеру было необходимо создать правдоподобный сюжет написания солдатом письма любимой женщине. И у Л. Лукова возникла мысль, что можно в этих целях использовать необходимую песню, чтобы показать всю картину проявления эмоциональных чувств. Поэтому режиссер обратился за помощью к композитору Н. Богословскому, который помог ему в решении данного вопроса. Он сочинил песню к данному фильму. А после этого Луков вместе с

Богословским обратились к поэту Агатову, который помог им сочинить текст к данной написанной песне.

Другая лирическая песня того периода – «Журавли», композитор Я. Френкель, стихи Р. Гамзатова. Песня носит философский характер, а хотя она написана в послевоенные годы, является непосредственно произведением о войне и ее участниках. Крик журавлей – это символ криков душ тех бойцов, кто не вернулся с войны.

Стихотворение Р. Гамзатова «Журавли» однажды прочел певец М. Бернес. Лирическое содержание стихотворения впечатлило певца, и он связался с поэтом-переводчиком Н. Гребневым. М. Бернес хотел создать песню на стихотворение, но внести некоторые коррективы: слово «джигиты» было заменено на «солдаты».

Композиция «День победы», стала постине гимном победы,хотя данная песня была написана в послевоенные годы. В 1975 году, в год, когда праздновалось тридцателетие Великой Победы поэт В. Харитонов предложил композитору Д. Тухманову создать песню на данную тему. Практически за несколько дней песня была написана. Большую известность песня получила благодаря ее исполнению Львом Лещенко.

Заключение. Роль песенного творчества в годы Великой Отечественной войны была чрезвычайно высокой. Военная песня появилась в трагический период времени нашей страны, в период, когда требовалась сильная воля, собранность всех физических и моральных сил всего народа. Именно военная песня оказала исключительное влияние на духовно-нравственную жизнь общества в период Великой Отечественной войны. Песня согревала сердца людей на фронте и в тылу, воспевала великий подвиг русского народа. И сегодня песни военных лет продолжают быть востребованными и занимают важное место в национальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрашкина В. Фольклор гражданской войны /Советский фольклор.-Л., 1939. 200 с.
2. Гаспаров Б.И. Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка // Труды по знаковым системам. - Тарту: 1969. Вып.4. – С.174 – 203. Ч 29. Гольденштейн М. Музыка в жизни Владимира Ильича Ленина. – Л.,1959. 142 с.
3. Кузьмин А.И. Военная героика в русском народно поээтическом творчестве. – М., 1987. – 95 с.
4. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М., 1988. – 254 с.
5. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982. - 319 с.
6. Сидельников В.С. Красноармейский фольклор //Литературный критик, 1937, № 2.
7. Скорая И. А. Военно-патриотические песни. Киев, 1985. – 48 с.
8. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. М., 1994 – 258 с.

REFERENSES

1. Abrashkina V. Fol'klor grazhdanskoj vojny /Sovetskij fol'klor.-L., 1939. 200 p.
2. Gasparov B.I. Nekotorye voprosy strukturnogo analiza muzykal'nogo jazyka //Trudy po znakovym sistemam. - Tartu: 1969. Vyp.4. – Pp.174 – 203. Ch 29. Gol'denshtejn M. Muzyka v zhizni Vladimira Il'icha Lenina. – L.,1959. 142 p.
3. Kuz'min A.I. Voennaja geroika v russkom narodno pojejeticheskom tvorchestve. – M., 1987. – 95 p.
4. Nazajkinskij E.V. Zvukovoj mir muzyki. M., 1988. – 254 p.
5. Nazajkinskij E.V. Logika muzykal'noj kompozicii. M., 1982. - 319 p.
6. Sidel'nikov B.C. Krasnoarmejskij fol'klor //Literaturnyj kritik, 1937, № 2.
7. Skoraja I. A. Voenno-patrioticheskie pesni. Kiev, 1985. – 48 p.
8. Holopova V.N. Muzyka kak vid iskusstva. M., 1994 – 258 p.

Баликоев Арсен Анатольевич
доктор экономических наук, профессор,
ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский горно-металлургический институт
(государственный технологический университет)»
e-mail: aabalikoev@mail.ru
Багаева Оксана Петровна
магистрант кафедры архитектуры и дизайна
ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский горно-металлургический институт
(государственный технологический университет)»
e-mail: oksanabagaeva070875@gmail.com
Магомедов Мурад Рашидович
магистрант кафедры архитектуры и дизайна
ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский горно металлургический институт
(государственный технологический университет)»
e-mail: magomedovmurad955@gmail.com

Balikoev Arsen A.
Doctor of Economics, Professor, member of the Union of Designers of Russia
North Caucasus Mining and Metallurgical Institute
(State Technological University)
Bagaeva Oksana P.
Master's student Department of Architecture and Design
of the North Caucasus Mining and Metallurgical Institute
(State Technological University)
Magomedov Murad R.
Master's student Department of Architecture and Design
of the North Caucasus Mining and Metallurgical Institute
(State Technological University)

РОЛЬ И МЕСТО ИСКУССТВА АРХИТЕКТУРЫ В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ ДУХОВНОЙ И МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ОБЩЕСТВА

Аннотация. Актуальность выбранной темы обоснована тем, что на сегодняшний день наблюдается отсутствие единого подхода к определению роли и места искусства архитектуры в становлении и развитии духовной и материальной культуры общества. В статье в общем рассматривается искусство архитектуры, более частным является изучение роли искусства архитектуры в становлении и развитии духовной и материальной культуры обществ. Цель данной статьи заключается в исследовании роли и места искусства архитектуры в становлении и развитии духовной и материальной культуры общества, а также рассмотрении проблемы определения роли искусства архитектуры в становлении и развитии духовной и материальной культуры общества.

Ключевые слова: архитектура, духовная культура, материальная культура, современное общество, культура.

THE ROLE AND PLACE OF THE ART OF ARCHITECTURE IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE SPIRITUAL AND MATERIAL CULTURE OF SOCIETY

Abstract. The relevance of the chosen topic is justified by the fact that today there is a lack of a unified approach to determining the role and place of the art of architecture in the formation and development of spiritual and material culture of society. The article generally discusses the art of architecture, more specifically is the study of the role of the art of architecture in the formation and development of spiritual and material culture of societies. The purpose of this article is to study the role and place of the art of architecture in the formation and development of the spiritual and material culture of society, as well as to consider the problem of determining the role of the art of architecture in the formation and development of the spiritual and material culture of society.

Keywords: architecture, spiritual culture, material culture, modern society, culture.

Культура – это все, что люди имеют, думают, воспринимают, знают, чувствуют и делают как члены общества. «Культура – это материальные и нематериальные произведения искусства и науки, а также знания, манеры, образование, состоящее из мысли, поведение и отношение, накопленные людьми на протяжении всей их истории» [3] Можно привести определение «Философской энциклопедии», которое гласит: «Весь образ жизни, материальный, интеллектуальный и духовный, данного общества» [4] Аналогичным образом, Новый международный словарь Вебстера определяет культуру как «Комплекс отличительных достижений, верований, традиций, [которые составляют] основу расовой, религиозной или социальной группы» [5]. Также Оксфордский словарь для продвинутых учащихся определяет культуру как «Обычаи и верования, искусство, образ жизни и социальную организацию определенной страны или группы» [2]. Проще говоря, культура – это образ жизни, определяемый нормами и ценностями. «Культура – это система верований, выразительных символов и ценностей, в терминах которых люди определяют свои чувства и выносят свои суждения» [4, с. 250].

Также можно сказать, что культура – это ритуальная практика общества древних/традиционных периодов. Культура практикуется через группу людей, которые проживают в определенной местности и разделяют одни и те же культурные традиции. Отдельное и относительно автономное сообщество, взаимные социальные отношения членов которого встроены в культуру и выражаются через нее. В контексте сельских и городских районов культура является основным фактором, который может их отличать.

Архитектура – это проявление и самовыражение культуры. Архитектура и культура взаимозависимы и неразделимы. Архитектура является частью идентичности каждого сообщества и несет в себе послание культуры этого общества. Таким образом, архитектура зависит от географии, культуры, традиций, манер и знаний сообщества, а также от его истории. Форма и взаимоотношения зданий и пространств выступают своего рода «культурным маркером», который может описывать образ жизни и социальный статус его обитателей. Нет никаких сомнений в том, что архитектура и планировка зданий, а также их внутренние и наружные фасады относятся к числу проявлений цивилизации и культуры каждого сообщества.

Физические особенности архитектуры, такие как форма, размер, украшения, стиль сооружений и т.д., реализуются через культурную систему общества. Архитектура – это результат динамичной мысли о создании пространства под влиянием таких факторов, как красота, знания и дизайн. Можно сказать, что пространство, определяемое архитектурой,

определяется потребностями современного общества или культурой жителей этого общества. Культура – это продукт опыта, перенесенного из прошлого в настоящее.

Создание пространства в архитектуре кажется легким делом, но на самом деле это очень сложно и глубоко затратно. Доказано, что окружающая среда оказывает влияние на людей. Люди не могут приспособиться к естественной среде, и поэтому они строят и организуют искусственную среду, в которой они могут жить. Типы архитектурных пространств много раз менялись на протяжении истории. Культура имеет как устойчивые, так и динамичные аспекты по отношению ко времени. Если бы культура имела только стабильный статус, архитектура была бы последовательным продолжением на протяжении всей истории. Но природа человека и культура его общества менялись в каждом поколении. Таким образом, характеристики форм и пространств, определяемые архитектурой, различны и удивительны в каждый период и в каждом поколении. Изменения в архитектуре, как правило, происходят под влиянием культуры того периода.

Формы, фасоны, стили и пространства являются основными факторами в процессе архитектурного проектирования. На них влияют культурные ценности общества. В религиозном контексте существуют различные формы, обличья и стили по отношению к разным религиям. Например, в индуистской религии архитектурный стиль храма подобен Шикхаре, Саттале, пагоде и т.д. В буддийской религии архитектурным стилем являются ступы, Чайтьи, Вихара и т.д. В мусульманской религии архитектурным стилем являются Масджид, готика и т.д. В христианской религии церковная архитектура является основой религии. Следовательно, различные архитектурные стили существуют только благодаря различным культурным системам, практикуемым в обществе.

Архитектура оказывает определенное влияние не только на окружающую социальную среду, но и на личность человека, который обитает в этой самой среде. То, как спланированы помещения, в каком порядке расположены комнаты, какова высота потолков, какие материалы использованы для внешней и внутренней отделки – все это безусловно оказывает влияние на настроение, эмоциональный фон, а также трудоспособность обитателей данного помещения. Современные исследования даже показывают, что те помещения и офисы, которые спроектированы верно с точки зрения пользования человеком, способствуют созданию рабочей атмосферы в коллективе, повышению уровня работоспособности. Те, кто в них трудится, берут меньше отпусков в связи с болезнью, а также вносят больший вклад в компанию.

Ландшафты, которые состоят в основном из бетона и выглядят безжизненными, стерильными, вызывают более высокий уровень стресса. В связи с этим архитектура зданий, кварталов и городов в своем разнообразии при использовании разных материалов, визуальных средств, сегодня больше направлена на связь с окружающей природой – это способствует повышению уровня комфорта людей, а также формирует ощущение расслабленности и вовлеченности.

Архитектура – это одновременно и наука, и искусство, так как она несомненно опирается и переплетается с психологией людей и окружающего мира, а также с социологией, экономикой, политикой и многими другими сферами жизни современного человека. Как пишет А.А. Шевелев, «сегодня процесс проектирования включает в себя трату значительного количества времени на то, чтобы понять клиента, сообщество и среду, в которой будет осуществляться проект, задолго до того, как будут начаты какие-либо чертежи» [4, с. 255].

Люди на сегодняшнем этапе стараются получать жизненные уроки из своего или же чужого прошлого, а также использовать те ошибки, которые они совершили, в качестве основополагающих столпов своих новых идей. Также и в архитектуре прошлые неудачи мастера стараются применять как образцы того, как не нужно делать – и в этом

так же отражается взаимосвязь архитектуры и современного человека. Как пишет Г.П. Ведмидь, «успешный проект основывается на понимании того, что пространства и здания, которые люди любят больше всего, пробуждают чувства, которые нелегко измерить количественно, но которые возникают в процессе сбора и внедрения всех этих знаний и исследований» [2, с. 122].

Современные технологии, которые постоянно совершенствуются, также вносят свой вклад в практику архитектуры и ее влияние на общество. Исследователь Г.П. Ведмидь утверждает, что «доступ к глобальным данным, доказательствам исследований и способность мгновенно общаться с кем угодно в любой точке мира кардинально изменили профессию» [2, с. 122]. Архитекторы сегодня выбирают для себя наиболее интересные проекты по всему миру, что позволяет применять достаточно широкий спектр возможностей, привлекать специалистов из разных сфер и применять цифровые технологии во всем их объеме. Новые технологии, постоянно сменяющие друг друга и совершенствующиеся, тоже поменяли подход к проектированию: автоматизированное черчение, BIM-моделирование и виртуальная реальность – это только очень краткие примеры того, насколько цифровизация упростила современную жизнь и открыла новые, широкие горизонты, позволяющие экспериментировать с формами, что ранее было не доступно.

Архитектура играет решающую роль в росте и развитии всех обществ в мире. Именно благодаря архитектуре большие города и маленькие деревни развивают свою самобытность и баланс между прошлым и настоящим [2]. Следовательно, архитектура также играет решающую роль в обеспечении эффективного использования пространства, тем самым удовлетворяя потребности общества. Это, пожалуй, главная роль, которую архитекторы играют в обеспечении экономического и социального развития данного сообщества. Именно в связи с этим процесс городского планирования и строительства обеспечивает удовлетворение социальных потребностей данного сообщества. Такие здания, как церкви, школы, больницы, жилые дома, небоскребы, офисы, торговые центры и так далее, играют значительную роль в удовлетворении социальных потребностей данного общества и развитии его торговли. Хотя работы архитекторов играют значительную роль в росте и развитии общества, существуют также некоторые негативные последствия, которые возникают в результате их проектов [2]. Таким образом, архитекторы должны принимать во внимание все факторы, которые гарантируют, что их проекты эффективны, действенны и устойчивы, чтобы максимально устранить или уменьшить негативное воздействие, которое такие проекты могут оказать на общество и его экономику.

Благодаря своей профессии и практике архитекторы всегда стремятся служить обществу, удовлетворять его потребности и интересы. Посредством своих эстетических работ архитекторы работают в соответствии с социальными ценностями, чтобы найти баланс между прошлыми и настоящими потребностями данного общества. Чтобы обеспечить преемственность внутри данного общества и архитектуры в целом, архитекторы в своих эстетических моделях и проектах следят за тем, чтобы нынешние и будущие потребности данного общества также соответствовали. Хотя архитекторы обычно руководствуются потребностями общества, важно отметить, что у разных архитекторов разные ценности и идеологии. Возможно, именно из-за этого факта в архитектуре существуют разные школы мысли. Например, конфликты между рационализмом и романтизмом всегда существовали. Однако все архитекторы хотят удовлетворить общие потребности общества, чтобы гарантировать устойчивость своих сообществ как в краткосрочной, так и в долгосрочной перспективе.

Благодаря эстетическим ценностям архитектуры архитекторы используют свою профессию как платформу, с помощью которой они могут выражать свои идеи, размышления и мотивы в стремлении достичь общественного развития. Архитекторы всегда рассматривали свою работу как форму искусства, в которой они используют доступные материалы, инструменты и опыт для разработки новых стилей и дизайнов, которые соответствуют их идеологии, удовлетворяя при этом вкусы и предпочтения своих клиентов, а также сообщества. Эта форма самовыражения всегда должна быть основой, на которой архитекторы разрабатывают свои проекты. Это очень важно, поскольку обеспечивает разнообразие и преемственность архитектурных проектов с течением времени. Например, Пизанская башня, Тадж-Махал, статуя свободы, Сиднейский оперный театр, разрушенный Всемирный торговый центр и другие здания и памятники, у которых есть одна общая черта – симметрия [1]. Несмотря на различия во времени и культурной репрезентации, все эти здания имеют разные элементы симметрии, что придает им уникальность. Симметрия была одной из главных основ искусства и архитектуры. Однако, начиная с 21 века, масштабы использования асимметрии чрезвычайно возросли. Асимметрия как архитектурный дизайн – это стиль, который используется для демонстрации неформальности, движения и, в некоторых редких случаях, неожиданности. Викторианцы, например, использовали концепцию асимметрии в своих архитектурных проектах. Они верили, что прочность, присущая этому дизайну, создает элемент гармонии с природой. Асимметрия создает ощущение непрерывности в природе, а также эффект напряженности в архитектуре [3].

Таким образом, формальные и эстетические ценности архитектуры играют решающую роль в разработке и продвижении архитектурных проектов с течением времени. Эти ценности выступают символом идентичности для отдельных архитекторов, а также формой символики данного общества. Например, когда кто-то смотрит на Тадж-Махал, в игру вступает видение Индии. Таким образом, эстетику в значительной степени можно рассматривать как символ репрезентативности и преемственности в архитектуре.

Архитектура является важным компонентом роста и устойчивости общества. С помощью своих моделей и дизайнов архитекторы способны определять и удовлетворять текущие и будущие потребности данного общества. Архитектурные проекты также полезны для обеспечения непрерывности времени и развития внутри организации. Его эстетические ценности имеют решающее значение для воплощения идей отдельных архитекторов, а также для создания идентичности для данного общества. Таким образом, архитектура всегда стремится удовлетворить потребности общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балонова М.Г. Искусство и его роль в жизни общества: Учебное издание Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Нижегородский институт управления. – 2-е издание, исправленное и дополненное. – Нижний Новгород: Нижегородский институт управления - филиал федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования "Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации", 2017. – 60 с.
2. Ведмидь Г.П. Идейно-содержательные основы архитектурной деятельности (зодчество в системе культуры) // Баландинские чтения. – 2019. – Т. 14, № 1. – С. 117-124.
3. Норманская А.В. Культурология: Учебно-методическое пособие. – Симферополь: ООО "Форма", 2020. – 80 с.

4. Шевелев М.А. Наука и культура, их роль в развитии современного общества // лучший исследовательский проект 2021: Сборник статей Международного научно-исследовательского конкурса, Петрозаводск, 28 июня 2021 года. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука», 2021. – С. 254-266.

REFERENSES

1. Balonova M.G. Iskusstvo i ego rol' v zhizni obshchestva: Uchebnoe izdanie Rossiyskaya akademiya narodnogo khozyaystva i gosudarstvennoy sluzhby pri Prezidente RF, Nizhegorodskiy institut upravleniya, 2-e izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe. – Nizhniy Novgorod: Nizhegorodskiy institut upravleniya, filial federal'nogo gosudarstvennogo byudzhetnogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya vysshego obrazovaniya "Rossiyskaya akademiya narodnogo khozyaystva i gosudarstvennoy sluzhby pri Prezidente Rossiyskoy Federatsii", 2017, 60 p.
2. Vedmid' G.P. Ideyno-soderzhatel'nye osnovy arkhitekturnoy deyatel'nosti (zodchestvo v sisteme kul'tury) // Balandinskie chteniya, 2019, T. 14, No. 1, Pp. 117-124.
3. Normanskaya A.V. Kul'turologiya: Uchebno-metodicheskoe posobie. Simferopol'. OOO "Forma", 2020. 80 p.
4. Shevelev M.A. Nauka i kul'tura, ikh rol' v razvitii sovremennogo obshchestva // luchshiy issledovatel'skiy proekt 2021, Sbornik statey Mezhdunarodnogo nauchno-issledovatel'skogo konkursa, Petrozavodsk, 28 iyunya 2021 goda. Petrozavodsk, Mezhdunarodnyy tsentr nauchnogo partnerstva «Novaya Nauka», 2021, Pp. 254-266.

Кодзаева Мария Борисовна
доцент
ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский горно-металлургический институт (ГТУ)»
e-mail: 89194236501@yandex.ru
Абдурахманова Патимат Кайтмазовна
магистрант
ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский горно-металлургический институт (ГТУ)»
e-mail: Kamelia666666@gmail.com
Юсупов Марат Ширваниевич
магистрант
ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский горно-металлургический институт (ГТУ)»
e-mail: Maratyusupov718@mail.ru

Kodzaeva Mariy B.
Associate Professor,
North Caucasus Mining and Metallurgical Institute
Abdurakmanova Patimat K.
Master's student
North Caucasus Mining and Metallurgical Institute
Yusupov Marat Sh.
Master's student
North Caucasus Mining and Metallurgical Institute

РОЛЬ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ ЖИЗНЕННОЙ СРЕДЫ

Аннотация. Актуальность выбранной темы обоснована тем, что искусство и архитектура в значительной степени влияют на формирование человеческой личности. Городская среда, в которой проходит становление и взросление человека, может повлиять на формирование эстетических взглядов и культурных установок личности. Сегодня перед архитекторами стоит непростая задача проектирования для настоящего и будущего разнообразной и быстро меняющейся культуры. Архитектура – это продукт культуры, для которой она была создана. Она создает среду, в которой люди получат различную выгоду сейчас и в будущем. Архитектура – одно из самых важных свидетельств человеческой жизни во многих уголках мира. На самом базовом уровне архитектура существует для того, чтобы создавать физический мир, в котором живут люди; но связана ли архитектура только с искусственной средой? Объектом работы выступают искусство и архитектура. Предметом является роль искусства и архитектуры в формировании жизненной среды. Цель работы заключается в исследовании роли искусства и архитектуры в формировании жизненной среды. В статье с помощью метода теоретического анализа литературы рассмотрены особенности искусства и архитектуры в окружающей среде и их влияние на формирование личности. В заключении обоснована важность дальнейших исследований по данной теме.

Ключевые слова: искусство, архитектура, жизненная среда, городская среда, человеческая личность.

THE ROLE OF ART AND ARCHITECTURE IN SHAPING THE LIVING ENVIRONMENT

Abstract. The relevance of the chosen topic is justified by the fact that art and architecture largely influence the formation of a human personality. The urban environment in which a person is becoming and growing up can affect the formation of aesthetic views and cultural attitudes of the individual. Today, architects face the daunting task of designing for the present and future of a diverse and rapidly changing culture. Architecture is a product of the culture for which it was created. They create an environment in which people will receive various benefits now and in the future. Architecture is one of the most important evidences of human life in many parts of the world. At the most basic level, architecture exists in order to create a physical world in which people live; but is architecture connected only with an artificial environment? The object of the work is art and architecture. The subject is the role of art and architecture in shaping the living environment. The purpose of the work is to study the role of art and architecture in the formation of the living environment. In the article, using the method of theoretical analysis of literature, the features of art and architecture in the environment and their influence on the formation of personality are considered. In conclusion, the importance of further research on this topic is substantiated.

Keywords: art, architecture, living environment, urban environment, human personality.

Искусство и архитектура представляют собой свежий и увлекательный взгляд на нашу интерпретацию окружающей среды. Зачастую эстетика окружающей среды ассоциируется у человека с искусством и его оценкой, которую мы даем окружающему ландшафту. Однако, знания, которые мы применяем при их оценке, формируются в нас именно за счет присутствия искусства и архитектуры в окружающей нас среде. Исследователь Э. Карлсон утверждает, что знание того, что именно мы ценим, необходимо для получения соответствующего эстетического опыта и что научное понимание природы может повысить нашу оценку ее, а не принизить.

На протяжении всей истории архитектура была отражением нашего общества и образа жизни. Люди эволюционировали от жизни в естественных убежищах к жизни в искусственно созданных условиях. Как социальные животные, эта сконструированная среда, в которой живут люди, играет важную роль в поведении людей и, в некотором смысле, манипулирует тем, как мы, люди, ведем себя в различных пространствах как индивидуумы и как сообщество. Архитектура также была своеобразием культур и религий, где люди создавали пространства для сообществ, которые были частью социальной структуры города. Пространства влияют на нашу способность жить, работать и создавать сообщества и формируют ее. Более того, эти пространства определяют, счастливы ли мы в окружающей среде или просто обходим ограничения пространства.

Архитектура – это часть нашей культуры и общества. Это отражение того, как мы воспринимаем самих себя и окружающий мир. Несмотря на то, что архитектура связана с физическим миром, она также служит отражением не только культуры и общества, но и человеческого образа жизни и других концептуальных представлений о жизни. Он способен распознавать рост и распад многих сообществ и культур, подчеркивая изменения в человеческой жизни на протяжении всего зарегистрированного существования [2].

Архитектурные теории применяются при проектировании ресторанов, садов и магазинов, поскольку их планировка оказывает влияние на психологию покупателей. При разработке конструкций учитывается даже эмоциональное воздействие архитектуры,

чтобы использовать наиболее практичные стратегии, цвета и строительные материалы. От самых крошечных магазинов на обочине дороги до самых высоких сооружений в мире, все сооружения направлены на выполнение священной обязанности архитектуры: формировать жизнь людей и направлять общество к улучшению окружающей среды, тем самым формируя нашу жизнь, наши города и наше общество в целом.

Искусство выступает как коллективная память общества. С помощью выразительных средств, таких как картины, скульптуры, музыка, литература и другие виды искусства, художники сохраняют жизнь такой, какой мы ее знаем, даже лучше, чем основанные на исторических фактах записи. Искусство выражает то, каково было существовать в определенное время. Древние художники демонстрировали свою повседневную жизнь в виде наскальных рисунков и петроглифов в Бхимбхетке, Венере Берехат-Рам и других местах по всему миру. Эти выразительные выходы демонстрировали жизнь сотни тысяч лет назад в ее наиболее точной форме.

Искусство также является коммуникативным, оно помогает людям из разных культур понимать друг друга и общаться друг с другом с помощью песен, картинок и историй. Люди часто соотносятся с другими обществами и культурами через свои художественные репрезентации. Прекрасным примером этого являются люди, связывающие образы амбаров и ветряных мельниц с Голландией, а Тадж-Махал – с Индией.

Искусство часто является предпочтительным средством социальных изменений. Правительства используют фрески, картины, скульптуры, драму, фильмы и песни в качестве пропагандистского материала для изменения общественного мнения и запуска общественных информационных кампаний. Например, правительство Индии часто использует фрески и картины, чтобы воспрепятствовать открытой дефекации, детоубийству, вырубке деревьев и другим социальным бедствиям. Армия США использовала лозунг «Я хочу, чтобы ты служил в армии США» вместе с фотографией «дяди Сэма» в качестве популярного рекламного плаката [3].

В дополнение к вышесказанному, искусство часто оживляет исторические моменты в таких фильмах, как «Список Шиндлера», «Пианист», «Граница», «Лаган» и многих других. Такие формы искусства оказывают на нас глубокое влияние и являются мощным способом взбудоражить общественное мнение. Искусство полезно для нас, поскольку оно развивает нашу естественную потребность в самовыражении и самореализации. Кроме того, изучение того или иного вида искусства делает его экономически выгодным, помогая нам создавать произведения искусства, управлять ими и распространять их, привлекая к этому процессу множество людей.

Изучение искусства в его различных формах открывает целый мир возможностей. Такие направления, как графический дизайн, веб-дизайн, дизайн одежды, арт-терапия, кино и телевидение, культурные обмены и индустрия развлечений, постоянно находятся в поиске талантливых художников.

Кроме того, художники могут найти работу в качестве скульпторов, UI и UX-дизайнеров, иллюстраторов, аниматоров, арт-кураторов, преподавателей рисования, арт-директоров, 3D-моделистов, фотографов, ученых-исследователей, судебных искусствоведов и художников-эскизистов.

Поскольку большая часть городского населения проживает в похожих домашних условиях, происходит потеря связи с различными аспектами, такими как чувство общности и принадлежности к обществу, культуре и природе. С помощью хорошо спроектированных городских пространств эти связи можно было бы вернуть к жизни и привести к улучшению жизни населения. Хорошо спроектированные архитектурные пространства позволят нам внедрять инновации, играть, работать и создавать сообщества.

Архитекторы, способные создавать сплоченные и счастливые пространства, могут повлиять на общий рост отдельного человека, сообщества и, в конечном счете, нации.

По словам Дейва Алана Копека, психология пространств – это «изучение человеческих отношений и поведения в контексте искусственной и естественной среды». Окружающая среда и пространства обладают способностью создавать настроение человека или влиять на него. Ощущение комфорта и стабильности в пространстве создается присутствием природы, успокаивающими цветами, текстурами или узорами, а также соответствующим количеством света в помещении [4]. Это чувство в конечном итоге окажет влияние на поведение и поступки нас, людей, в космосе. Такие концепции, как «биофилия», утверждают, что люди склонны искать связи с природой и другими формами жизни, которые играют важную роль в улучшении психического здоровья и развитии чувства спокойствия и комфорта. У людей есть врожденная связь с природой. Тенденция вырваться из бетонных, невыразительных джунглей городской застройки и переместиться к безмятежным ландшафтам, полным свежего воздуха и экологического блаженства, доказывает эту связь. Эта концепция биофилии активно исследуется и применяется в различных медицинских центрах и больницах. Цели проектирования любой современной больницы в основном заключаются в обеспечении надлежащей вместимости и наряду с функциональными требованиями клинических и хирургических процедур. Тем не менее, главной целью любой больницы или медицинского центра является содействие более быстрому восстановлению здоровья пациента. Мероприятия, направленные на обеспечение связи с природой или озеленение больничных пространств, оказывают положительное влияние на физическое и психологическое благополучие пациента, приводя к более быстрому выздоровлению. Наряду с благополучием пациентов, такие вмешательства оказывают огромное влияние на персонал и семьи пациентов.

Будь то индуистские храмы, построенные империей Хойсала еще в 13 веке, или классическая архитектура общественных зданий греческой цивилизации, архитектура каждой цивилизации или сообщества всегда находилась под влиянием традиций или культур этих цивилизаций. Греческая традиция проведения публичных дебатов или выступлений привела к созданию обширных архитектурных пространств, таких как амфитеатры и стадионы. Это влияние культуры и традиций на архитектуру в конечном счете приводит к архитектурной самобытности данной цивилизации или сообщества. С уменьшением культурных практик и однородного образа жизни в наше время происходит потеря уникальной идентичности во всем мире. Поскольку акцент полностью сместился на функциональность пространства, ценности традиций и культурных практик перестали отражаться в этих архитектурных пространствах.

В связи с тем, что мир сталкивается с проблемами изменения климата и психического благополучия, стало крайне важно строить и проектировать помещения с учетом воздействия строительных работ на окружающую среду и, в конечном счете, на оставшиеся живые виды и, наконец, на людей. Считается, что строительство в сотрудничестве с природой и создание пространств для взаимодействия сообщества и природы оказывают глубокое влияние на жизнь людей и их благополучие. Использование натуральных и экологически чистых материалов с учетом фактора устойчивости, а также окружение зеленью приводит к улучшению состояния окружающей среды и нашего вида. Стремление к улучшению взаимоотношений между архитектурными пространствами и окружающей средой является новой задачей для архитекторов и дизайнеров.

Искусство – это способ самовыражения, и оно помогает в развитии когнитивных навыков. Это также помогает студентам развивать творческие способности и навыки решения проблем. Искусство присутствует в школах на протяжении многих десятилетий и продолжает играть важную роль. Искусство играет важную роль в нашей культурной и

социальной жизни, потому что это средство, с помощью которого мы обрабатываем наши эмоции и идеи. Это также важный инструмент для обучения, преподавательской деятельности и общения. Искусство играет важную роль в записи истории, и многие произведения искусства помогают нам нарисовать картину (в буквальном смысле) того, какой была жизнь предыдущих поколений.

Искусство также особенно важно, как символ культуры во всем мире. Исследования показали, что искусство может влиять на фундаментальное самоощущение.

Народное искусство, например, в высшей степени уникально для конкретных культур и рассказывает об истории и богатых традициях региона. Живопись, архитектура, художественная скульптура, музыка, литература и многие другие виды изобразительного искусства можно считать хранилищем коллективной памяти данного общества.

Архитектура – это символ культуры любого общества с управляемой системой, и любая идеология, управляющая им, имеет свои собственные цели и устремления. Главная роль культуры заключается в представлении ментальных идей путем введения конкретных форм. Архитектура играет ключевую роль в процессе этой трансформации. По словам Германа Моциоса, архитектура была и остается истинным мерилом национальной культуры. Когда нация может производить красивую мебель и люстры, но каждый день строятся наихудшие здания, это означает ненормальную ситуацию в обществе, в которой, как правило, доказываются нарушения и отсутствие власти для организации нации [1]. Гротер в своей книге «Эстетика в архитектуре» рассматривает любые здания как часть архитектурной культуры, призванной выражать ментальное мнение через их внешнюю форму, чтобы это было показателем для измерения культуры. Далее он сослался на определение Ханса Холляйна из «архитектуры», которое определяется как духовная дисциплина, воплощенная в зданиях, так что каждое здание является свидетельством культуры, независимо от того, хорошая это концепция или плохая.

Существует несколько факторов, влияющих на произведения искусства и архитектурные пространства, которые являются подмножествами культуры. Этот эффект иногда очевиден, а иногда неуловим и неочевиден, например, эффект креста в церквях четко и иерархично распределен между различными пространствами, такими как элементы входного пространства иранской мечети Джаме, а концепция культурного контента на ранних стадиях восприятия посетителем остается скрытой.

Таким образом, искусство и архитектура формируют среду, в которой живет человек. В этой среде человек не только развивается и получает воспитание, знания, информацию, но и потребляет духовную составляющую окружающего его мира. Искусство и архитектуру также нельзя представить отдельно от окружающей среды, как и нельзя представить среду без произведений искусства и архитектурных ансамблей. Все это формирует тот социум, который знаком нам сейчас, а в рамках временных различий (разных эпох) способен дать нам наиболее точные представления о том, как жил человек прошедшего времени, чем интересовался и что считал актуальным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балонова М.Г. Искусство и его роль в жизни общества: Учебное издание / Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Нижегородский институт управления. – 2-е издание, исправленное и дополненное. – Нижний Новгород: Нижегородский институт управления – филиал федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования "Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации", 2017. – 60 с.

2. Стрельцова Е.А. Социально-культурная роль архитектуры // Экономика и сервис: от теории к практике: материалы V Международной научно-практической конференции, Владимир, 06 июня 2017 года. – Владимир: Владимирский государственный университет им. Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых, 2017. – С. 293-296.
3. Христолюбова Т.П. Влияние городской среды на формирование визуальной культуры человека // Современное образование: актуальные вопросы, достижения и инновации: Сборник статей XXXVI Международной научно-практической конференции, Пенза, 05 июля 2020 года. – Пенза: "Наука и Просвещение" (ИП Гуляев Г.Ю.), 2020. – С. 25-27.
4. Швидковский Д.О. Искусство и наука в формировании жизненной среды человечества // Пространство и время. 2011. – № 3 (5). – С. 9-19.

REFERENSES

1. Balonova M.G. Iskusstvo i ego rol' v zhizni obshchestva: Uchebnoe izdanie / Rossiyskaya akademiya narodnogo khozyaystva i gosudarstvennoy sluzhby pri Prezidente RF, Nizhegorodskiy institut upravleniya, 2-e izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe, Nizhniy Novgorod: Nizhegorodskiy institut upravleniya, filial federal'nogo gosudarstvennogo byudzhetnogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya vysshego obrazovaniya "Rossiyskaya akademiya narodnogo khozyaystva i gosudarstvennoy sluzhby pri Prezidente Rossiyskoy Federatsii", 2017, 60 p.
2. Strel'tsova E.A. Sotsial'no-kul'turnaya rol' arkhitektury // Ekonomika i servis: ot teorii k praktike, materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Vladimir, 06 iyunya 2017 goda, Vladimir, Vladimirskiy gosudarstvennyy universitet im. Aleksandra Grigor'evicha i Nikolaya Grigor'evicha Stoletovykh, 2017, Pp. 293-296.
3. Khristolyubova T.P. Vliyanie gorodskoy sredy na formirovanie vizual'noy kul'tury cheloveka // Sovremennoe obrazovanie: aktual'nye voprosy, dostizheniya i innovatsii, Sbornik statey XXXVI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Penza, 05 iyulya 2020 goda, Penza, "Nauka i Prosveshchenie" (IP Gulyaev G.Yu.), 2020, Pp. 25-27.
4. Shvidkovskiy D.O. Iskusstvo i nauka v formirovanii zhiznennoy sredy chelovechestva // Prostranstvo i vremya, 2011, No. 3 (5), Pp. 9-19.

Сун Цун
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»
e-mail: sc33202237@yandex.com

Song Cong
graduate student
St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

ОБРАЗЫ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ СТАНЦИЙ МЕТРОПОЛИТЕНА КИТАЯ

Статья посвящена исследованию использования образов традиционной китайской культуры в художественном оформлении станций метрополитена Китая. Являясь важной составляющей китайской национальной культуры, этнические мотивы, включенные в художественное оформление станций метро, не только представляют культурное разнообразие страны, но и нередко связаны с историей города, где располагаются станции, отражают особенности региональной культуры. С непрерывным развитием системы метрополитена обращение к мотивам искусства и культуры древнего Китая, к этническим мотивам в интерьере китайского метро будет становиться все более востребованным.

Ключевые слова: национальная культура, этнические мотивы, оформление станций метрополитена, национальная культура Китая.

IMAGES OF TRADITIONAL CHINESE CULTURE IN THE ARTISTIC DESIGN OF CHINA'S SUBWAY STATIONS

The article is devoted to the study of using images of traditional Chinese culture in the decoration of subway stations in China. Being an important component of Chinese national culture, ethnic motifs are included in the decoration of subway stations. They represent the cultural diversity of the country. Moreover, ethnic motifs are often associated with the history of the city where the stations are located, reflecting the characteristics of regional culture. With the continuous development of the subway system, the appeal to the motifs of the art and culture of ancient China, to ethnic motifs in the decoration of the Chinese subway will become more in-demand.

Keywords: national culture, ethnic motifs, design of subway stations, national culture of China.

Тема художественного оформления стаций метрополитена приобретает в наше время важное значение во многих странах, так как уже в XX веке пришло осознание важности создания культурного пространства, влиющего не только на самочувствие, но и на мировоззрение людей пользующихся данным транспортом. В метрополитене каждой страны можно увидеть разнообразные варианты художественных решений.

Представляется научнозначимым исследовать, как образы традиционной китайской культуры используюютя в современном дизайне станций метро в Китае.

Проследить историю обращения к традиционным китайским мотивам в оформлении станций метрополитена.

На примере станций метро двух городах – Пекина и Чэнду выявить различия в использовании мотивов китайской культуры на севере и юге страны.

Выявить как проявляются этнические мотивы на станциях Пекина.

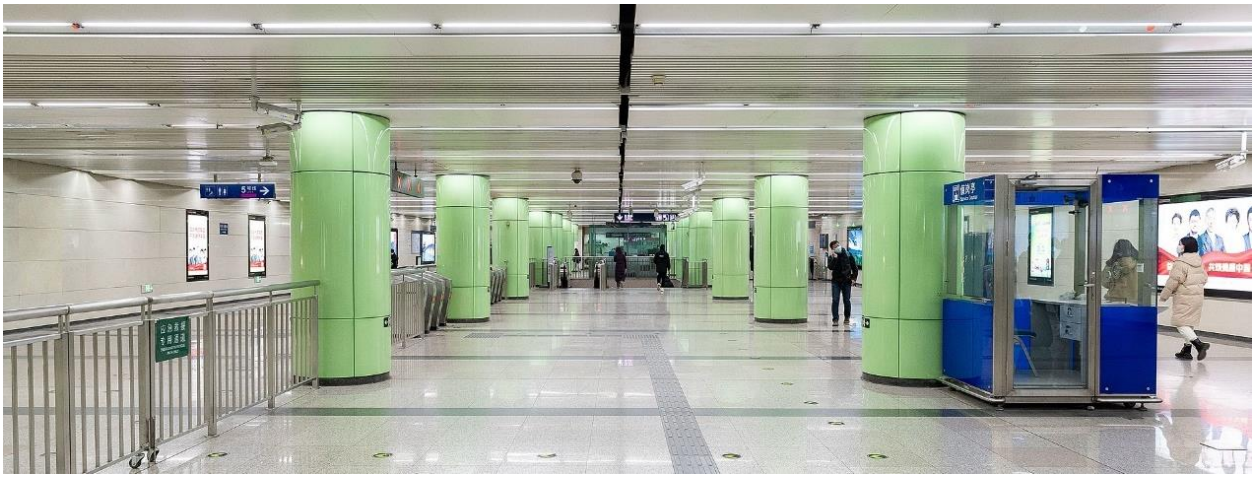
В работе были использованы историко-культурный метод и формально-стилистический для анализа художественных особенностей оформления станций метрополитена.

Самое раннее строительство метрополитена в Китае началось в 1965 году в Пекине. Линии метрополитена, как системы общественного транспорта, были официально открыты только в 1980-х годах [1]. Китай постоянно стремился украсить станции метро, что подтверждается развитием дизайна оформления станций метрополитена, которое можно разделить на три этапа: 1980-е годы, 1990-е – 2007 годы, 2007 – по настоящее время.

Оформление в 1980-е годы было простым, как правило, это были декоративные панно, посвященные истории и культуре Китая. В 1990-е декоративные панно уступили место воспроизведению элементов древней архитектуры Китая; однако до 2007 года так и не сформировалось единого мнения о том, каким образом оформлять станции метрополитена.

На станциях всё больше и больше стали появляться вывески с рекламой, навигацией и оборудованием, что визуально делает их чрезвычайно беспорядочными. Все это привело к тому, что станции стали безликими и похожими одна на другую. Это, в свою очередь, приводит к тому, что метрополитен становится лишь средством передвижения и выполняет утилитарную функцию, а просветительская и эстетическая функция теряется. Данная проблема в настоящее время широко обсуждается в китайском обществе.

Например, в 2007 году в Пекине была открыта станция «Бэйсинцяо» на 5-ой линии метрополитена（Ил.1).



Ил.1. Станция «Бэйсинцяо» 2007г. Линии метрополитена №5. Пекин

Во внутреннем убранстве станции применён реечный подвесной потолок белого цвета, столбы выполнены из эмалированных алюминиевых листов зелёного цвета, пол украшен серым гранитом. На стенах присутствует небольшое количество рекламы. Данная станция является примером, где использованы эталонные формы современных станций. После 2007 года стало очевидным, что утрата художественного и смыслового содержания в архитектурном пространстве метро является большим упущением. Появилось ряд исследований, посвященных художественному оформлению станций метрополитена. Благодаря этому в дизайне вновь строящихся станций китайского метрополитена постепенно стали появляться яркие и оригинальные решения.

В 2007 году Сун Сивэй и Цао Цюнь провели исследование о том, как произведения искусства были интегрированы в структуру станции метро, проанализировали роль публичного искусства на станциях метро и выдвинули концепцию «слияния пространственной среды и искусства» [2].

Например, в 2008 году темой оформления пекинской станции «Сенленгунюань» стал лес, где колонны имитировали ствол дерева, потолок – ветви, а на некоторых стенах также были узоры с элементами природной среды, которые дополняли характеристики станции метро. Лю Чуньфэн предположил, что общественные произведения искусства должны быть установлены на станциях метро, чтобы пассажиры оказывались в насыщенном художественными смыслами пространстве [3]. Фэн Чжи предложил ввести репрезентативные культурные элементы в дизайн интерьера станций метро [4].

Благодаря акценту на региональную культуру каждая станция метрополитена приобрела запоминающийся и индивидуальный облик. В 2014 году Сунь Цзин высказал мнение, что современное метро является не только средством передвижения, но и играет роль городского культурного пространства [5]. Он также подчеркнул важность культурной составляющей в оформлении станций метрополитена. В 2015 году Чжан Лили выступил с ещё более смелым планом: он предложил, начиная с потолка, пола, стен, столбов и других элементов архитектуры подходить комплексно к проектированию художественного оформления станций метро, что должно было, по его мнению, формировать комфортную атмосферу под землей [6]. Фу Син так же подчеркивал важность просветительской функции, которую несет искусство в интерьере станций метро [7].

Китай обладает древней историей и богатой культурой, однако многие народные традиции и обычаи были сильно ослаблены стремительной модернизацией. Вопросы относительно сохранения и передачи национальной культуры последующим поколениям постепенно стали важными задачами в градостроительстве. Проблема, с которой сталкиваются в настоящее время, заключается в том, как наилучшим образом выразить этнические мотивы на станциях метрополитена?

Национальная культура в Китае относится не только к культуре Хань. Китай - многонациональная страна. Природные условия разных регионов Китая сильно отличаются друг от друга, поэтому в ходе истории сформировалось множество различных этнических групп.

Над художественной концепцией оформления станций метро начала XXI века в Китае работают сразу несколько художников (Ву Динью, Сюй Бинцзян, Чжао Цзяньфэн и др.), представляющие разные организации, такие как: Пекинская академия изящных искусств и дизайнерские компании. Этнические мотивы часто появляются на колоннах, потолках, стенах в качестве орнаментов. Это позволяет пассажирам ощутить колорит традиционной китайской культуры, передвигаясь в метро. Такие украшения часто появляются на входах, выходах и в зонах ожидания станций метрополитена. Они могут не только служить оформлением окружающей среды станции, но и нести определенные навигационные функции, направляя пассажиров в нужное место.

Китайская национальная культура имеет характерные особенности [8], которые выражены в своеобразных архитектурных формах, пристрастиях к определенной колористической гамме, орнаментах, китайских иероглифах. Использование этих элементов не только украшает станцию, но и вызывает у людей чувство национальной идентичности.

Красный цвет в Китае имеет особый статус. Красный цвет считается символом удачи и благополучия. Этот цвет часто используют в Новый год, на свадьбах и торжественных церемониях. Красный цвет глубоко укоренился в культуре китайцев, поэтому широко

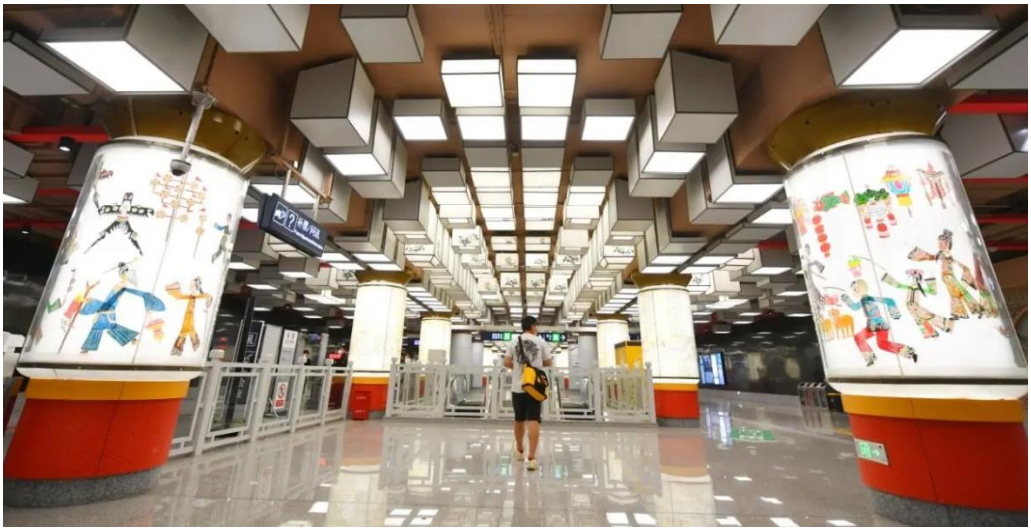
используется на многих станциях, например, на станциях «Юнхэгун» в Пекине, «Шуньи» и «Сымацяо» в Чэнду. Столбы на станциях все красные, потолок тоже красный в разной степени, что навевает у пассажиров чувство национальной принадлежности.

Китайские иероглифы, являются уникальным культурным символом Китая, они также стали специфическими китайскими элементами в художественном оформлении метрополитена. Например, стены пекинской станции «Военный музей», открывшейся в 2012 году, украшены иероглифами. Художники Ван Чжун и У Диньюй изобразили суть текста «Искусства войны Сунь-цзы», которое представляет древнюю китайскую военную мудрость и культуру. Они обработали эти слова различными каллиграфическими шрифтами и инкрустировали их на стене (Ил.2), как украшение для станций.

Ил.2. Ван Чжун и У Диньюй «Искусства войны Сунь-цзы» 2012 Декоративное панно,резьба по камню.300× 1500 см станция «Военный музей». Линии метрополитена №9. Пекин

С древних времён в Китае существует особое отношение к нефриту: он считается символом благополучия, его наделяли особым духовным смыслом, рассматривали в качестве знака благородства и добропорядочности. Из нефрита также изготавливали украшения. Пион так же несет важные смыслы для культуры Китая: издавна он считался символом процветания и знатности, его образ широко распространен в китайской литературе и живописи. Обращение к теме пиона можно встретить и в оформлении станций метро: например, на станции «Улу цзюй» шестой линии пекинского метро на стене перрона резьба по нефриту обрамлена узором из золотых пионов на красном фоне, демонстрирующим благородство и элегантность китайского стиля. Таким образом, здесь выражено стремление донести до современного общества ценности, созданные Китаем на протяжении тысячелетий.

Атрибуты китайских праздников также стали частым декоративным элементом на станциях метрополитена. Например, главный элемент «праздника фонарей» – китайский фонарь – стал главной темой оформления станции «Пинаньли» линии № 19 в Пекине, которая открылась в 2022 году (Ил.3).



Ил.3. Станция«Пинаньли» 2022г. Линии метрополитена №19. Пекин

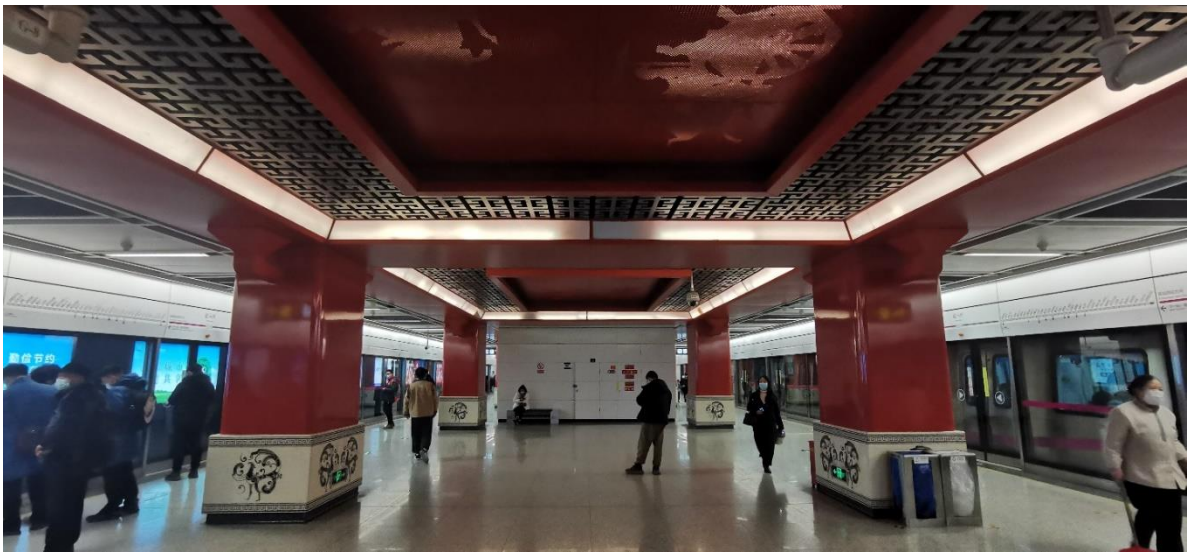
Дизайн интерьера станции был разработан совместно Чжао Сяолином, профессором Академии изящных искусств Цинхуа, и Чжао Цзяньфэн, заместителем председателя Китайского общества настенных росписей. Подобно китайским фонарям на традиционном празднике, двадцать колонн светятся изнутри, освещая пространство станции «Пинаньли». На полупрозрачной поверхности колонн воспроизведены традиционные китайские сюжеты; когда установленные внутри лампы загораются, поверхность опор как будто бы дематериализуются, создавая ощущение легкости и открытого пространства.

Фонари квадратной формы задают живописный ритм пространству станции. Они ритмично загораются, создавая праздничную атмосферу. Стены выполнены из мрамора пепельного цвета, который перекликается с цветом пола, который представляет собой единую бело-серую полированную гранитную плиту, что служит фоном для ярких фонарей.

В оформлении станции метро можно увидеть и стремление подчеркнуть местные особенности города. Существуют очевидные региональные культурные различия между северными и южными городами Китая, например, в северном городе Пекине сухо, нет дождей. Поэтому там строят дома особой формы, такие, как «Сыхэюань» (традиционные дома для Пекина), что нашло отражение в оформлении станции «Пинаньли», где узнаваемая форма здания сочетается с воспроизведением знаменитых произведений из фарфора времен династии Цин(Ил.4).

Ил.4. Лу Шэнчжан, Чжоу Юнь, «Все четыре сезона безопасны» 2012 Декоративное панно,резьба по кирпичу. 300× 1500 см пекинской станции «Пинаньли» Линии метрополитена №6.Пекин

Напротив, в Чэнду, городе, который был столицей царства Шу во времена династии Хань, – на юге – климат теплый и влажный, и его архитектура обладает целым рядом отличительных черт. Что касается внутреннего убранства жилища, то, дома в Чэнду богаты особой лакированной посудой из дерева и узорчатой шелковой тканью. Например, открытая в 2016 году станция «Симацяо» обладает чертами ханьской архитектуры. Капители колонн повторяют форму капителей династии Хань, а нижняя часть колонн, облицованная мрамором, украшена изображением божественной птицы - археологической находки, относящейся в искусству времен царства Шу(Ил.5).



Ил.5. Станция «Симацяо»2016г. Линии метрополитена №3. Чэнду

Колористическая гамма интерьера станции повторяет цвет (красный и черный) лакированной посуды древнего государства Шу. Сюжеты и образы времен династии Хань стали лейтмотивом художественного решения станции.

Создавая образ культуры королевства Шу во времена династии Хань, тем самым дополняя знания об истории Китая, подобное художественное решение, безусловно, несет просветительскую функцию.

Уникальными декоративными элементами в художественном оформлении метро стали такие символы китайской культуры, как «Маски пекинской оперы». Например, на стенах станции «Чэгунчжуан» 6-й линии пекинского метрополитена (Ил.6) в качестве основных элементов композиции размещены маски четырех действующих лиц пекинской оперы в сочетании с традиционными декорациями и орнаментами.

Ил.6. Фэн Е «Суть пекинской оперы» 2012 Декоративное панно, Резьба по кирпичу. 300× 1500 см станции «Чэгунчжуан» Линии метрополитена №6. Пекин

Это старинный театральный жанр постепенно приходит в упадок под влиянием западной культуры. Благодаря этому оформлению станции появилась возможность не только показать великолепную культуру китайской театра, но и напомнить пассажирам, чтобы они уделяли больше внимания традиционной китайской опере.

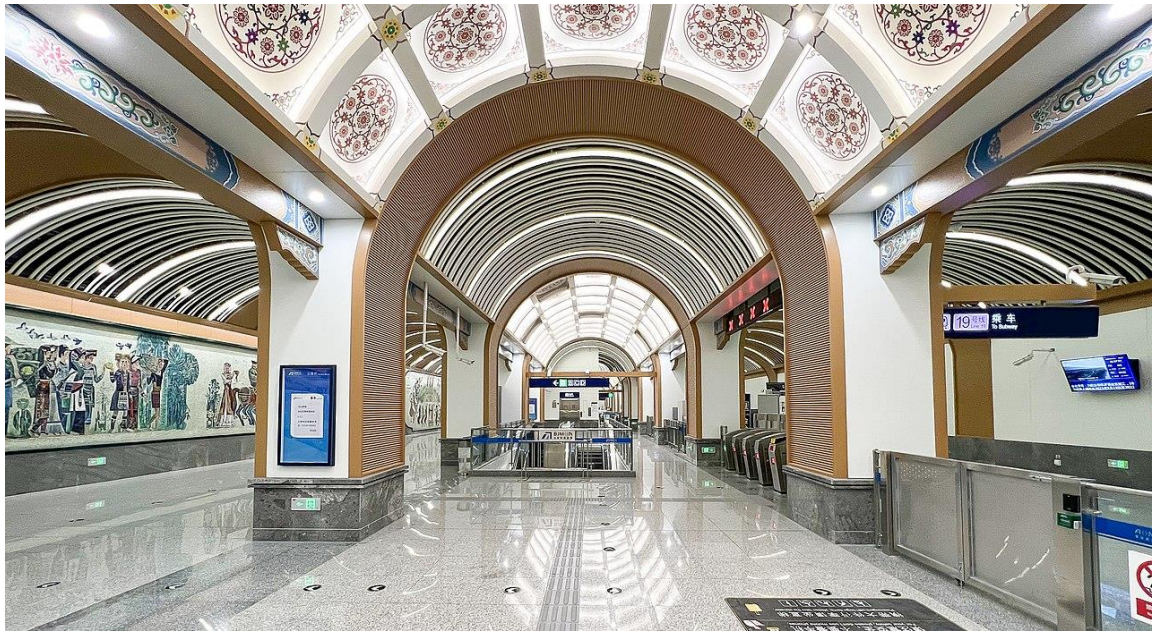
Чэнду славится так же своей местной кухней, что стало оригинальной темой для дизайна интерьера станции «Ипинь тянься» (открыта в 2012 году). На потолке зала в качестве декоративного элемента выступают «палочки для еды». Потолок и пол перрона украшен с помощью уникальной формы «Цзюгунге хого» (форма подачи угощений в Чэнду) (Ил.7).

Ил.7. Станция «Ипинь тянься» 2012г.Линии метрополитена №2. Чэнду

Таким образом, пассажиры, проходя эти места, сразу же знакомятся с особенностями местного питания. Этот дизайн, в котором еда используется в качестве декоративного элемента, очень характерна для данного места.

Китай является многонациональной страной, а потому культуры других этнических групп на территории также стали темами для художественного оформления метро. Мотивы культуры Тибета или образцы арочных построек народа хуэй и др., включенные в декор станций метрополитена позволяет лучше понять китайский мультикультурализм.

Например, на станции «Нюцзе» (Ил.8), расположенной на юге Пекина, где живут много мусульман, представлена культура хуэй [9]. Ключевая тематика оформления станции – «национальная гармония».



Ил.8. Станции «Нюцзе» 2021г. Линии метрополитена №19. Пекин

Арочные очертания исламской архитектуры для станции «Нюцзе» решены в бело-коричневой колористической гамме. Белый цвет народа хуэй олицетворяет чистоту и мир, а коричневый цвет того же цвета, что и пшеница, – богатый урожай. Арочный потолок и станционный зал представляет собой «две колонны и три пролета». В центральном куполе расположен рисунок «гранатовый узор» (автор: Хэ Вэй). Это традиционный китайский дизайн, который имеет особый смысл: «чем больше детей, тем счастливее жизнь». Арочные формы исламской архитектуры в сочетании с традиционным дизайном Пекина проявили результат интеграции двух культур: Хуэй и Пекина.

На одной стороне стены зала установлена мозаика «Созидание. Урожай. Веселье» 46 метров в длину и 2,8 метра в высоту. Она была создана художниками – Лю Бинцзяном и Чжоу Лин в течение двух лет. Фигуры различных этнических групп на картине обходят кругом обильный стол, поют и танцуют, тем самым, демонстрируя гармоничную жизнь народов всех национальностей. Очертание мозаики повторяет традиционную форма окна хуачуан, что усиливает национальную специфику.

Обращение к традиционным образам Китая в художественном оформлении появилось только 2007 году. Именно в этом время появилось осознание того, что использование элементов убранства в дизайне станции метро могут не только эстетически обогатить интерьер, но и помочь лучше узнать историю города и особенности региональной культуры. Таким образом, в оформлении метро отражаются региональные культурные различия, что способствуют познанию и пониманию пассажирами китайской истории и культуры, укрепляют культурную значимость, а также защищают традиционную культуру.

На дизайн станций метрополитена различных областей Китая влияют местные традиции, так выбор того или иного мотива зависит от местоположиения станций: так оформление метро Чэнду разительно отличается от оформления станций Пекина.

В целом, этнические мотивы играют важную роль в оформлении метрополитена Китая. Они не только обогащают культурный колорит станций метро, но и отражают различия в региональных культурах, несут просветительскую функцию, повышаяя осведомленность пассажиров и понимание их собственной истории и культуры, а также доносят до современного общества ценности, созданные Китаем на протяжении

тысячелетий. С непрерывным развитием системы метро Китая использование этнических мотивов в культурной составляющей метрополитена будет становиться все более обширным и глубоким.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ло, Х. Развитие монументального оформления метрополитена Китая в конце 2000-х годов / Х. Ло // Актуальные проблемы монументального искусства : Сборник научных трудов международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 11–12 марта 2022 года / Под редакцией Д.О. Антипиной, Р.А. Бахтиярова, С.Н. Крылова. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2022. 77 с.
2. Сун Севэй, Цао Цюнь. Во имя паблик-арта Дизайн интерьера олимпийской ветки метро Пекина и станции метро лин ии экспресса аэропорта.// Национальный художественный музей Китая. 2008. № 08. 56 с.
3. Лю Чуньфэн.Как использовать паблик-арт для улучшения самочувствия людей в пространстве метро // Красота и время, 2008. № 12(12). 115 с.
4. Фэн Чжи, Сянь Цяоин, Ван Шаньшань. «Городская природа» паблик-арта на станциях метро в туристических городах //Журнал Юго-Западного университета национальностей. 2008 . № 10. 145 с.
5. Сунь Цзин, Линь Баоган. Исследование применения паблик-арта в космической атмосфере. Строительство станций метро — на примере линии метро Сиань 2.// Архитектура и культура. 2014 . № 11 (12). 108 с.
6. Чжан Лили. «Характерный кризис» и контрмеры китайского городского пространства метро // Public Art. 2015. № 05. 32 с.
7. Фу Син. Анализ характеристик художественного дизайна общественного пространства станции метро Сиань.// Исследование городского железнодорожного транспорта. 2021. № 10(24).258 с.
8. Ли Линь, Исследование пространственного дизайна лоскутных художественных узоров меньшинства дун на станциях метро //Педагогический университет Гуанси, 2017. 14 с.
9. Чен Лянькай. Очерк китайской этнической истории//Пекин:Китайское издательство финансов и экономики. 1999 . 477 с.

REFERENSES

1. Lo, H. Razvitie monumental'nogo oformlenija metropolitena Kitaja v konce 2000-h godov / H. Lo // Aktual'nye problemy monumental'nogo iskusstva : Sbornik nauchnyh trudov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Sankt-Peterburg, 11–12 marta 2022 goda / Pod redakciej D.O. Antipinoj, R.A. Bahtijarova, S.N. Krylova. – Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet promyshlennyh tehnologij i dizajna, 2022. 77 p.
2. Sun Sevjej, Cao Cjun'. Vo imja pablik-arta Dizajn inter'era olimpijskoj vetki metro Pekina i stancii metro lin ii jekspressa ajeroporta.// Nacional'nyj hudozhestvennyj muzej Kitaja. 2008. № 08. 56 p.
3. Lju Chun'fjen.Kak ispol'zovat' pablik-art dlja uluchshenija samochuvstvija ljudej v prostranstve metro // Krasota i vremja, 2008. № 12(12). 115 p.
4. Fjen Chzhi, Sjan' Cjaoin, Van Shan'shan'. «Gorodskaja priroda» pablik-arta na stancijah metro v turisticheskih gorodah //Zhurnal Jugo-Zapadnogo universiteta nacional'nostej. 2008 . № 10. 145 p.

5. Sun' Czin, Lin' Baogan. Issledovanie primenenija pablik-arta v kosmicheskoj atmosfere. Stroitel'stvo stancij metro — na primere linii metro Sian' 2.// Arhitektura i kul'tura. 2014 . № 11 (12). 108 p.
6. Chzhan Lili. «Harakternyj krizis» i kontrmery kitajskogo gorodskogo prostranstva metro // Public Art. 2015. № 05. 32 p.
7. Fu Sin. Analiz harakteristik hudozhestvennogo dizajna obshhestvennogo prostranstva stancii metro Sian'.// Issledovanie gorodskogo zheleznodorozhnogo transporta. 2021. № 10(24).258 p.
8. Li Lin', Issledovanie prostranstvennogo dizajna loskutnyh hudozhestvennyh uzorov men'shinstva dun na stancijah metro //Pedagogicheskij universitet Guansi, 2017. 14 p.
9. Chen Ljan'kaj. Ocherk kitajskoj jetnicheskoj istorii//Pekin:Kitajskoe izdatel'stvo finansov i jekonomiki. 1999 . 477 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Ван Хуаньюй
аспирант кафедры теории и истории музыки
ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»
e-mail: 527655355@qq.com

Wang Huanyu
postgraduate student
of the Department of Theory and History of Music
Russian State Specialized Academy of Arts

ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА В МУЗЫКОВЕДЕНИИ

Аннотация. Актуальность выбранной темы обоснована тем, что все те изменения, которые происходят в художественной практике сегодня, вызывают необходимость осмыслить аналитически и практически разнообразные аспекты вокального исполнительства через призму театрализованной деятельности. Среди проблем, которые на сегодняшний день представляют собой перспективную область развития, особенно выделяется проблема вокально-сценического образа в музыковедении. Еще одной из перспективных проблем, пока еще не получившей разноплановой научной разработки, представляется особенность понимания и исследования вокально-сценического образа. Вопрос специфики актерского мастерства в едином сценическом образе вокалиста на сцене в процессе своей эволюции по-разному раскрывался в исследованиях авторов. В статье представлен обзор исследований теоретиков-музыковедов, посвященный проблемам вокально-сценического образа, его созданию и воплощению в исполнительской деятельности.

Ключевые слова: музыковедение, музыкальный образ, сценическое амплуа, вокально-сценический образ.

EXPERIENCE IN THE STUDY OF VOCAL-STAGE IMAGE IN MUSICOLOGY

Abstract. The relevance of the chosen topic is justified by the fact that all the changes that are taking place in artistic practice today cause the need to comprehend analytically and practically various aspects of vocal performance through the prism of theatrical activity. Among the problems that today represent a promising area of development, the problem of vocal-stage image in musicology is particularly highlighted. Another promising problem, which has not yet received a diverse scientific development, is the peculiarity of understanding and researching the vocal-stage image. The question of the specifics of acting in a single stage image of a vocalist on stage in the process of its evolution was revealed in different ways in the authors' research. The article presents a review of the research of music theorists devoted to the problems of vocal-stage image, its creation and implementation in performing activities.

Keywords: musicology, musical image, stage role, vocal-stage image.

Вокальное исполнительство – очень популярная форма музыкального образования на разных его ступенях, в процессе которого развивается и воспитывается певческий голос, вырабатываются певческие навыки и умения. Вокальное мастерство – это также и

способ передать определенный образ героя, содержание его переживаний и его чувства. Здесь огромную роль играет не только исполнительская профессиональная характеристика вокалиста, но и его актерские навыки.

Искусство пения в своем целом требует овладения сложным набором художественных и технических элементов. Это достигается за счет фиксации внимания исполнителя на каждом отдельном этапе обучения вокалу, на конкретной вокальной и технической задаче. В то же время целенаправленный, постепенно усложняющийся музыкальный материал способствует закреплению определенных исполнительских навыков, однако, очень большое внимание также необходимо уделять вокально-сценическому мастерству и построению вокально-сценического образа будущего исполнителя.

Исследователь М.В. Александрович пишет, что в ходе исполнительской деятельности вокально-сценическое мастерство предстает в виде интегративной категории [1]. Параметры сценического образа оказывают непосредственное воздействие на исполнение вокальной партии, что проявляется в первую очередь в эмоциональном настрое певца.

Современное музыкально-педагогическое образование обеспечивает реализацию ряда задач профессиональной подготовки педагога по вокалу. Развитие навыков вокального концертного исполнения у будущего исполнителя как вокально-сценический образ по мнению М.В. Грунина подразумевает:

- формирование необходимых вокально-педагогических знаний, вокально-технических умений и исполнительских навыков в академической, эстрадной или народной манере;
- знание закономерностей формирования певческого голоса;
- владение основами техники работы с голосом и вокальными техниками;
- знание принципов защиты голоса и специфики его развития является одним из нормативных требований к компетенции педагога, а также к вокалисту-профессионалу [4].

Структура профессиональных компетенций вокалиста в целом включает в себя профессиональные знания, профессиональные умения, личностные и профессиональные качества. Каждый из вокалистов должен понимать важность развития и своих актерских навыков [7].

Исследователь А. Наумова в работе «Понятие амплуа в практике оперного театра. К постановке проблемы» пишет, что воплощение вокально-сценического образа представляет собой достаточно сложный и вместе с тем творческий процесс, который требует овладения разнообразными навыками и знаниями в профессиональной деятельности. Для того, чтобы уметь создавать определенный образ и передавать его зрителю и слушателю, необходимо также обладать навыками глубокого анализа музыкальной драматургии [5].

Подготовка вокалиста к сцене, по мнению С. Шао, - это процесс создания разностороннего актера и вокалиста в одном человеке, деятельность которого очень требовательна, в том числе: безупречный вокал, синхронизация пения и движений, речевые и певческие навыки, язык тела, ярко выраженный артистизм и высокое актерское мастерство. Таким образом, профессиональная подготовка такого вокалиста - это многогранный процесс, в котором сочетание вокала, танца и актерского мастерства направлено на достижение драматургических целей музыкальной пьесы [9].

Также О.С. Нестерова указывает, что современный оперный театр выдвигает следующие требования к вокалистам:

- полнота певческого диапазона голоса;

- большое певческое дыхание;
- владение вокальной техникой;
- изящество и красота звучания голоса;
- правильность певческой артикуляции и дикции;
- точное интонирование;
- владение актерскими навыками;
- чувство ритма [6, с. 119].

Исследователь В.В. Усов указывает на то, что при работе над вокально-сценическим образом необходимо прежде всего уделять особое внимание самостоятельной работе вокалиста, которая включает в себя:

- осознание целей своей деятельности;
- принятие и постановка вокально‑исполнительской или вокально‑методической задачи;
- корректировка собственной работы на основе самоконтроля и самоуважения [8].

Также самостоятельная работа по созданию вокально-сценического образа должна быть высокоорганизованной формой учебной деятельности, а методы ее выполнения должны быть обусловлены уровнем развития ряда личностных качеств исполнителя, к которым относятся:

- саморегуляция, которая предполагает определенный уровень самосознания;
- адекватная самооценка;
- активное мышление;
- независимость;
- навыки управления временем;
- целеустремленность;
- комплекс волевых качеств, а также так называемая содержательная саморегуляция.

По мнению А.В. Наумова, в структуре понимания вокально-сценического образа необходимо выделить феномен звукотворческой воли. Путем адаптации применяя это понятие к вокальной концертно-исполнительской деятельности, его можно определить, как поиск выразительных интонаций, обусловленный идеей содержания художественного образа, который задействует творческие ресурсы двигательных способностей вокалиста. В качестве критериев проявления вокально-сценического образа А.В. Наумов выделяет сценическую и мышечную свободу, эмоциональную образность исполнения, осуществление саморегуляции эмоциональных состояний в процессе исполнения, исполнительское взаимодействие с аккомпаниатором, музыкантами, слушателями, а также внимание к сцене [5].

В практике музыкального образования, как отмечает М.С. Богомольный, феномен сценического внимания в рамках вокально-сценического образа является одним из наиболее интересных и практически значимых в исполнительской деятельности [2]. Основные аспекты сценического внимания преломляются по-разному в зависимости от стадии развития вокальных концертно-исполнительских навыков учащегося. Само понятие сценического внимания трактуется музыкально-педагогической наукой как определенная ориентация, специфическая концентрация сознания человека в определенный момент времени в процессе исполнения (интерпретации) на определенных аспектах (технических, художественно-эстетических, эмоциональных и т.д.) этого процесса (перформанса). Сценическое внимание характеризуется избирательностью, что во многом определяет сложность процесса развития этого профессионального музыкально-исполнительского навыка. Помимо основных свойств внимания, у этого феномена есть и специфические. К.С. Станиславский описал три так называемых круга

сценического внимания актера, которые, на наш взгляд, могут быть использованы и интерпретированы в музыкально-образовательном процессе на разных этапах работы по развитию вокально-концертно-исполнительских навыков вокалиста следующим образом:

- малый круг внимания, который ограничен восприятием и осознанием собственного «Я» личности будущего исполнителя;
- средний круг внимания, включающий как личность исполнителя, так и сцену;
- большой круг внимания, охватывающий исполнителя, сцену и воспринимающую аудиторию (слушателя) [7].

Еще одним важным аспектом развития вокально-сценического образа, обеспечивающим реализацию этого процесса в соответствии с музыкально-педагогической спецификой, является грамотный подбор репертуара (в том числе музыкально-педагогического). В философско-эстетическом ракурсе изучения заявленной проблемы, как таковая, потребность личности исполнителя в реализации самовыражения через определенный репертуар может быть существенной мотивацией к обучению, изучению образцов вокального искусства, а также концертно-исполнительской деятельности.

Как пишет А.А. Большаков, грамотный подбор вокально-педагогического репертуара обеспечивает не только процесс развития вокально-сценического образа, но и планирование процесса музыкально-образовательной программы, прогнозирование ее результатов, в соответствии с чем принципы подбора репертуара определяются исполнительским уровнем обучающегося как многожанровая и многостилевая направленность, педагогическая и музыкально-коммуникативная задачи [3]. Значимым результатом грамотного подбора репертуара является реализация заложенных в нем когнитивных, музыкально-коммуникативных, мотивационно-ценностных, воспитательных, просветительских функций.

Таким образом, на сегодняшний день вокально-сценический образ в музыковедении рассматривается со стороны целостного понимания профессионализма современного исполнителя, которое содержит в себе речевую, сценическую и актерскую подготовку. Такой подход сегодня может помочь сформировать новые программы преподавания вокального искусства в высших учебных заведениях, а также направить современного исполнителя на освоение новых для себя дисциплин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрович, М. В. Комплексный подход в профессиональной подготовке певца-актера для современного музыкального театра / М. В. Александрович // Вести ин-та совр. знаний. – 2020. – № 2. – С. 3–9.
2. Богомольный, М. С. К анализу понятия «исполнительское мастерство вокалистов» / М. С. Богомольный // Гуманитарное пространство. 2020. – №3. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-analizu-ponyatiya-ispolnitelskoe-masterstvo-vokalistov (дата обращения: 12.05.2023).
3. Большаков, А. А. Дисциплина «Сценическая речь» в музыкальных учебных заведениях: особенности, проблемы, варианты адаптации / А. А. Большаков // Наука, образование и культура. – 2017. – № 5 (20). – С. 56–60.
4. Грунина, М. В. Значение мотивации в формировании вокально-сценических навыков у обучающихся на занятиях дополнительного образования / М. В. Грунина // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: Материалы XII международной научно-практической конференции, Москва, 23 ноября 2021 года / Под научной редакцией Л. А. Рапацкой, отв. ред. В. В. Гетьман,

редколлегия М. С. Осеннева, Н. И. Дружкова, Е. А. Шкапа. – Москва: Московский педагогический государственный университет, 2022. – С. 104-109.
5. Наумов, А. В. Понятие амплуа в практике оперного театра. К постановке проблемы / А. В. Наумов // Наука вчера, сегодня, завтра: материалы IV междунар. науч.-практ. конф., Новосибирск, 18 сент. 2013 г. – Новосибирск: СибАК, 2013. – С. 29–37.
6. Нестерова, О. С. Организация учебной деятельности вокалиста в оперном классе вуза / О. С. Нестерова // Вестник чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. 2013. – № 3 (79). – С. 118-121.
7. Серегин, В. Н. 2016. Формирование исполнительского мастерства музыканта / В. Н. Серегин. – Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. – 1 (45). – С. 149-153.
8. Усов, В. В. Система создания вокальносценического образа на основе художественного перевоплощения / В. В. Усов // МНКО. – 2013. – №6 (43). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-sozdaniya-vokalnostsenicheskogo-obraza-na-osnove-hudozhestvennogo-perevoploscheniya (дата обращения: 12.05.2023).
9. Шао, С. Значение актёрского мастерства в сценическо-исполнительской деятельности вокалиста / С. Шао // Образовательная парадигма современной творческой педагогики: Сборник статей. В 3-х частях / Под общей редакцией С.М. Низамутдиновой. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Учебный центр «Перспектива», 2022. – С. 289-294.

REFERENSES

1. Aleksandrovich, M. V. Kompleksnyi podkhod v professional'noi podgotovke pevtsa-aktera dlya sovremennogo muzykal'nogo teatra / M. V. Aleksandrovich // Vesti in-ta sovr. Znanii, 2020, № 2, Pp. 3–9.
2. Bogomol'nyi, M. S. K analizu ponyatiya «ispolnitel'skoe masterstvo vokalistov» / M. S. Bogomol'nyi // Gumanitarnoe prostranstvo, 2020, №3, URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-analizu-ponyatiya-ispolnitelskoe-masterstvo-vokalistov (data obrashcheniya: 12.05.2023).
3. Bol'shakov, A. A. Distsiplina «Stsenicheskaya rech'» v muzykal'nykh uchebnykh zavedeniyakh: osobennosti, problemy, varianty adaptatsii / A. A. Bol'shakov // Nauka, obrazovanie i kul'tura, 2017, № 5 (20), Pp. 56–60.
4. Grunina, M. V. Znachenie motivatsii v formirovanii vokal'no-stsenicheskikh navykov u obuchayushchikhsya na zanyatiyakh dopolnitel'nogo obrazovaniya / M. V. Grunina // Traditsii i innovatsii v sovremennom kul'turno-obrazovatel'nom prostranstve, Materialy XII mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Moskva, 23 noyabrya 2021 goda / Pod nauchnoi redaktsiei L. A. Rapatskoi, otv. red. V. V. Get'man, redkollegiya M. S. Osenneva, N. I. Druzhkova, E. A. Shkapa, Moskva, Moskovskii pedagogicheskii gosudarstvennyi universitet, 2022, Pp. 104-109.
5. Naumov, A. V. Ponyatie amplua v praktike opernogo teatra. K postanovke problemy / A. V. Naumov // Nauka vchera, segodnya, zavtra, materialy IV mezhdunar. nauch.-prakt. konf., Novosibirsk, 18 sent. 2013 g., Novosibirsk, SibAK, 2013, Pp. 29–37.
6. Nesterova, O. S. Organizatsiya uchebnoi deyatel'nosti vokalista v opernom klasse vuza / O. S. Yesterova // Vestnik chuvashskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. I.Ya. Yakovleva. 2013, № 3 (79), Pp. 118-121.
7. Seregin, V. N. Formirovanie ispolnitel'skogo masterstva muzykanta / V. N. Seregin, Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv, 2016, 1 (45), Pp. 149-153.

8. Usov, V. V. Sistema sozdaniya vokal'nostsenicheskogo obraza na osnove khudozhestvennogo perevoploshcheniya / V. V. Usov // MNKO, 2013, №6 (43), URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-sozdaniya-vokalnostsenicheskogo-obraza-na-osnove-hudozhestvennogo-perevoploscheniya (data obrashcheniya: 12.05.2023).
9. Shao, S. Znachenie akterskogo masterstva v stsenichesko-ispolnitel'skoi deyatel'nosti vokalista / S. Shao // Obrazovatel'naya paradigma sovremennoi tvorcheskoi pedagogiki: Sbornik statei. V 3-kh chastyakh / Pod obshchei redaktsiei S.M. Nizamutdinovoi, Moskva, Obshchestvo s ogranichennoi otvetstvennost'yu «Uchebnyi tsentr «Perspektiva», 2022, Pp. 289-294.

Ту Юй
ассистент-стажер кафедры специального фортепиано
ФБГОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»
e-mail: 4.457698324@qq.com

Tu Yu
Assistant Trainee
Department of Special Piano
Russian Gnesin Academy of Music. Gnesinsinskih

РАХМАНИНОВ, КОНЦЕРТ № 2 ДО-МИНОР (ОР. 18): ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПРОГРАММНЫЕ ПРИНЦИПЫ

Аннотация. Статья посвящена Концерту № 2 до-минор (ор. 18) выдающегося русского композитора С.В. Рахманинов. Освещаются как исполнительские особенности этого знакового рахманиновского сочинения, так и программное содержание. Подчёркивается значение Концерта № 2 до-минор в творчестве С.В. Рахманинова и его влияние на мировую музыкальную культуру; упоминаются различные интерпретации этого произведения. Автор приходит к выводу о том, что Концерт № 2 до-минор насыщен глубоким идейным и образным содержанием, в котором отразилась не только творческая и эмоциональная эволюция его создателя, но и общий настрой, свойственный данной эпохе (начало XX века), характеризующейся воспеванием и восхвалением радость жизни, ожиданием новизны.

Ключевые слова: Рахманинов; Концерт № 2; программность; фортепианная музыка.

RACHMANINOFF, CONCERTO NO. 2 IN C MINOR (OP. 18): PERFORMING AND PROGRAMMING PRINCIPLES

Abstract. The article is devoted to the Concerto No.2 in C minor (Op. 18) by the outstanding Russian composer S. V. Rachmaninoff. Both the performing peculiarities of this emblematic Rachmaninoff composition and its programmatic content are illuminated. The significance of Rachmaninoff's Concerto N 2 in C Minor and its influence on the world music culture is underlined; different interpretations of this piece are mentioned. The author comes to the conclusion that Concerto No.2 in C minor is rich in ideological and imaginative content which reflects not only composer's creative and emotional evolution, but also the general spirit of the epoch (early 20th century) characterized by the glorification and praise of joy of life, expectation of novelty.

Keywords: Rachmaninoff; Concerto No. 2; programmatic; piano music.

Введение (Introduction). Изучение данной темы представляется актуальным по нескольким причинам. В первую очередь, следует отметить то решающее значение, которое до-минорный концерт имел для самого С.В. Рахманинова: он позволил ему вернуться на мировую сцену после провала его симфонии № 1 и окончательно утвердиться на ней и как композитору, и как исполнителю. Второй важный фактор – влияние концерта до-минор на мировую музыкальную культуру. Концерт № до-минор стал источником вдохновения для крупнейших представителей популярной музыки – Ф. Синатры (тема «Full Moon and Empty Arms»), Э. Кармена («All by Myself»), которую также исполнила С. Дион. Кроме того, это произведение звучит в большом количестве

отечественных и зарубежных фильмов. Изучение влияния Концерта № 2 до-минор (ор. 18) С.В. Рахманинова на мировую культуру определяет дальнейшие перспективы исследования. Третий аспект актуальности, на котором следует заострить внимание – это необходимость проведения музыкального и идейно-тематического анализа сочинений С.В. Рахманинова, что послужит обогащением музыковедческой науки и будет полезным в педагогической и методической практике.

Целью статьи является определение исполнительских и программных принципов Концерта № 2 до-минор (ор. 18) С.В. Рахманинова. **Научная значимость** работы состоит в том, что впервые данное произведение С.В. Рахманинова подвергается отдельному научному исследованию с привлечением биографического материала. Кроме того, уделяется внимание исполнительскому аспекту произведения.

Методология исследования определяется общей тенденцией музыковедческой науки, основанной на психологии творчества, авторской рефлексии и связям творца с окружающим миром.

Литературный обзор (Literature Review). Данное сочинение В.С. Рахманинова недостаточно освещено в современном музыковедении. Предпринимался лишь фрагментарный анализ в рамках обширных исследований, посвящённых композитору. Это труды В.Н. Брянцевой, Гун Вэя, Ю.В. Келдыша, О.И. Соколовой.

Так, в работе В.Н. Брянцевой «Фортепианные пьесы Рахманинова» даётся лишь общая характеристика этому произведению композитора, подчёркивается тот факт, что в сочинении сконцентрированы лучшие черты, свойственные рахманиновской поэтике. Автор выделяет и особое настроение концерта – ярко выраженный переход от пессимистического состояния предыдущих произведений к оптимистическому торжеству и победе силы духа человека. Особая ценность выражения этой тематики состоит в народно-национальном звучании [1, с. 76].

В труде известного музыковеда Ю.В. Келдыша «Рахманинов и его время» даётся музыковедческий анализ Второго фортепианного концерта cis-moll. Автор подчёркивает тот факт, что все музыкальные компоненты данного произведения – гармония, мелодика, ритм, оркестровка станут определяющими для всего последующего творчества С.В. Рахманинова. Основным подходом Ю.В. Келдыша является анализ одного сочинения в контексте всего творчества композитора [3].

О.И. Соколова в книге «Рахманинов» представляет индивидуальное видение данного произведения, передавая собственные эмоциональные впечатления от концерта, делая упор на его богатую образную систему. Недостаток этой работы состоит в чрезмерной краткости и обзорном характере [5].

В диссертационном исследовании Гун Вэя «Фортепианные концерты С.В. Рахманинова: к проблеме эволюции стиля» Второй концерт композитора рассматривается в совокупности с Третьим концертом. Автор подчёркивает значение этих произведений не только в творчестве самого композитора (как демонстрации зрелого стиля, новизны, выхода на новый уровень музыкального языка, образности и выразительных средств), так и музыке этого периода (начало XX века) [2].

Следует отметить, что ни в одном из трудов не затрагиваются исполнительские аспекты.

Материалы и методы (Materials and methods). В качестве материала статьи выступает Второй концерт cis-moll С.В. Рахманинова, биографические материалы. Для реализации поставленной цели применялись следующие методы исследования: культурно-исторический, биографический, музыкально-стилистический.

Результаты (Results). Второй концерт С.В. Рахманинова – это результат и разрешение кризиса, мучившего музыканта в конце прошлого века, когда он пытался

утвердиться на композиторском поприще. Переполненный типично постромантическим пафосом, он сочетает сольное письмо на пределе исполнительских возможностей с тематизмом удивительной выразительности, богатым акцентами и неприкрытым лиризмом, в духе лучших традиций Чайковского.

Обсуждение (Discussions). Это произведение С.В. Рахманинова имеет конкретное посвящение – психотерапевту Н.В. Далю, который способствовал выходу композитора из кризисного состояния после предыдущей творческой неудачи. Премьерное исполнение сочинения состоялось 27 октября 1901 года, и эта дата стала значимым рубежом его творческой эволюции, свидетельством зрелости. Мастерство и индивидуальность творческого почерка С.В. Рахманинова уже не вызывали сомнения.

Концерт имеет ярко выраженную программность. По этому поводу Ю.В. Келдыш пишет: «Концерт этот занял особое место в творчестве Рахманинова, став едва ли не самым популярным его сочинением не только благодаря высокому художественному благородству, красоте и выразительности тем, законченности общей концепции, но и потому, что композитор необычайно ярко сумел воплотить в нем то настроение радостного возбуждения, подъема, ожидания чего-то нового, которым охвачены были широкие круги русского общества на пороге наступающего столетия» [3, с. 160].

Чтобы определить, каким образом в этом сочинении отразились настроения и обозначить исполнительские принципы, необходимо выявить его художественно-музыкальные составляющие. Концерт состоит из трёх частей. Часть I – Модерато. После вступления полных аккордов появляется первая тема. Имитация широкого распевного звона колоколов создаёт образ Родины. На арпеджио фортепиано тема передается сначала скрипкам и альтам, удвоенным кларнетом, затем виолончелям и, наконец, всем струнным с духовым сопровождением. Этой тематической группе вторит солист, который затем предлагает лаконичный эпизод (Un poco più mosso), завершающийся акселерандо-крещендо с полным оркестром. Тема альта вводит вторую тему, излагаемую солистом, к которому присоединяются струнные, кларнет и фагот. Непосредственно из второй темы возникает третья, разделённая между фортепиано и деревянными духовыми и тут же растворяющаяся в переходе. Завершение экспозиции представляет собой фортепианного.

Разработка (предыдущая часть) вводится оркестром, который привносит новые элементы, включая маршевую тему, которая усиливается басами и литаврами. Затем следует блестящий эпизод (Più vivo) с разработкой первой темы, которая продолжается в ещё более подвижном темпе (Più vivo) с быстрой игрой рук в высоком регистре. Кульминация разработки достигается оркестром сочетанием второй темы и маршевого мотива, поддержанного полными аккордами фортепиано. Прогрессия последней части задумана как крещендо и ускорение к грандиозному и эмфатическому аллегро, которое подготавливает репризу. Реприза открывается в темпе Maestoso со струнными, излагающими первый период первой темы в сопровождении мощных и тяжёлых аккордов фортепиано. Второй период (Meno mosso) – прерогатива солиста при поддержке деревянных духовых, рожков и струнных и переходит в ритардандо-диминуэндо. Вторая тема (Moderato), которая вновь появляется у рожка только на удержанных нотах кларнетов и фаготов, развивается фортепиано с повторением арпеджио, которые уже звучали в разных местах пьесы. Виртуозная кода (Meno mosso) в маршевом ритме и возвращение первой темы, порученной виолончели, приводит эту часть к финалу.

2-я часть – Adagio sostenuto: открывается оркестровым вступлением, после которого вступает фортепиано и начинает первую часть. Тема ведет диалог сначала между флейтой и кларнетом поверх арпеджио фортепиано, затем переходит к солисту с реверсией партий (арпеджио к кларнету), а затем в мечтательном приближении к первым скрипкам (арпеджио возвращаются к фортепиано). Это очень лиричная часть, с

характерной рахманиновской мелодикой с её полётностью, лёгкостью, трепетностью. Здесь автор стремился передать свои воспоминания, чувства к Родине.

Центральная часть (Un poco più mosso) открывается фортепианной разработкой темы, сопровождаемой контрапунктом деревянных духовых, пока тематическая фраза не возвращается к кларнету, вызывая артикулированный ответ солиста и эпизод свободного характера. Затем следует переход (Più animato) для солирующего фортепиано, основанный на том же тематическом фрагменте. После этого наступает черед виртуозного эпизода (Più mosso), развивающего некоторые тематические мотивы с оркестровым сопровождением и завершающегося яркой фортепианной каденцией. В репризе первой части (Adagio sostenuto) тема передается скрипкам в сопровождении характерных фортепианных арпеджио. Она завершается роскошной кодой, в которой широкая кантабильная фраза скрипок сопровождается аккордами и арпеджио (фортепиано), придержанными нотами (рожки и басы) и еще большим количеством арпеджио (флейты и кларнеты).

3-я часть – Allegro scherzando. В оркестровом вступлении появляются маршевые мотивы (струнные) и полные аккорды. В конце плавной фортепианной каденции возобновление маршевых мотивов в сопровождении флейт, кларнетов и струнных pizzicato приводит к острой и пульсирующей первой теме, которую солист излагает с пиротехнической виртуозностью. Фортепианный эпизод, сопровождаемый деревянными духовыми, рожками и струнными, завершается полноаккордовым сканвордом первой темы. Фортепианный переход (Meno mosso) приводит ко второй теме (Moderato) кантабильного характера, исполняемой гобоем и альтами при поддержке рожков и басов pizzicato. Тематическая идея подхватывается и усиливается фортепиано, пока вновь не появляется маршевый ритм вступления (Meno mosso). Возвращение к Allegro scherzando (Moto primo) – это возврат к первой теме.

Следующий сольный эпизод (Più mosso) – новый переход к первой теме, которая вновь появляется в диалоге фортепиано и оркестра (Presto). Фугато на основе первой темы (оркестр и фортепиано) завершается оркестровым взрывом (Più vivo). Вновь появляется фортепианный переход (Meno mosso), открывая репризу второй темы (Moderato), порученной флейте, первым скрипкам и фортепиано, и маршевый мотив (Meno mosso). Возвращение Allegro scherzando (Moto primo) приносит последовательные вступления деревянных духовых и струнных, которые, кажется, открывают новый эпизод, но вместо этого быстрые арпеджио солиста приводят к своего рода коде. Эта (Alla breve. Agitato) строится на основе первой темы (флейта с контрапунктом виолончели) и завершается реминисценцией (Presto) в полной форме первого вступления фортепиано. Короткая каденция фортепиано вводит репризу второй темы (Maestoso), предназначенную для грандиозной кульминации в полном составе оркестра с массивными аккордами фортепиано, после чего часть завершается триумфальным завершением в темпах (Più vivo) и затем окончательным (Risoluto). Это – экспрессия, радость, торжество, ликующий гимн наступающей новой жизни.

В творчестве Рахманинова Концерт № 2 для фортепиано с оркестром является одним из произведений, наиболее часто исполняемых пианистами благодаря особенностям сольного письма, технически блестящего и полного напряжённого лиризма. Фортепиано играет доминирующую роль по отношению к оркестру, который почти всегда задуман в форме аккомпанемента и противопоставлен солирующему инструменту в игре света, дозированной в соответствии с изысканным вкусом к созвучиям. Более того, сам С.В. Рахманинов в интервью, данном в 1923 году американскому журналу «Этюд», который прекратил свое издание много лет назад, выразил убеждение, что произведения, написанные для фортепиано, должны быть, следуя типичному немецкому выражению, «Klaviermässig», то есть обладать безошибочно пианистическими качествами и легко и

естественно течь под пальцами, как это происходит в фортепианных концертах П.И. Чайковского [6, с. 80].

Исполнителю необходимо взять на вооружение это высказывание, чтобы суметь передать заложенные в это произведение мысли, идеи и образы. Он должен обладать не только техникой самого высокого уровня, так как в партии фортепиано присутствуют виртуозные пейзажи, но иметь восприимчивую эмоциональную сферу, хорошо развитый слух (все его виды). Большую трудность, помимо техники, представляют собой динамические, агогические нюансы; контрастные переходы от лирики к экспрессии и обратно. Всё это необходимо учитывать будущему исполнителю-пианисту.

Заключение (Conclusions). Концерт № 2 был написан в 1901 году и посвящен доктору Далю, врачу-психоаналитику, который за год до этого лечил композитора, страдавшего от тяжёлого депрессивного кризиса. Впервые он был исполнен в Москве в декабре того же года под управлением Александра Зилоти и с Рахманиновым за фортепиано. Затем концерт был представлен в Лондоне и в знаменитом лейпцигском Гевандхаусе, став частью репертуара самых известных пианистов. Концерт имеет традиционную трёхчастную структуру, и первая часть (Moderato) открывается коротким вступлением на грандиозных аккордах, чередующихся с низким, глубоким аккордом фа. За ним следует более спокойная вторая тема, контрастирующая с первой, в результате чего возникает диалектика несомненного эмоционального воздействия. Далее тематический материал излагается в строгом соответствии с сонатной формой. Адажио второй части – это страница необыкновенной мелодической рефлексии. Оно состоит из трёх частей: экспозиции, разработки с великолепной фортепианной каденцией и репризы в режиме кантабиле. Allegro scherzando – подвижное и лёгкое, чередующее игривые моменты с более меланхоличными и интровертными, со ссылкой на одну из тем первой части, хотя гораздо более известна вторая тема, которая в итоге перетекает в светлый мажорный ключ. В «Adagio sostenuto» звучит тема, которую последовательно излагают флейта и кларнет; это эмблематическая тема, которую мы вновь встретим с некоторыми вариациями в финале. Вторая тема, проросшая из темы «Adagio», будет сыграна сначала струнными, затем оркестром и, наконец, фортепиано. Она, несомненно, является одной из лучших демонстраций мелодической изобретательности русского композитора. Заключительная часть «Adagio» содержит каденцию фортепиано, а затем коду, в которой появляются другие идеи, не относящиеся к преобладающей теме. После короткой оркестровой интермедии появляется вторая тема. В финале (Allegro scherzando) после вступления, порученного струнным и сыгранного в маршевом ритме, фортепиано повторяет первую тему. Контрастный принцип построения произведения и его программное содержания требуют от исполнителя высокого уровня техника, виртуозности, умения воспроизводить все штрихи и нюансы, большой эмоциональной музыкальной отзывчивости, способности сочетать в своей игре и лирику, и экспрессию, и драматизм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов [Текст] / В. Н. Брянцева. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
2. Гун Вэй Фортепианные концерты С.В. Рахманинова: к проблеме эволюции стиля: автореферат дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2007. 23 с.
3. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 470 с.
4. Памяти Рахманинова. Сборник. Редакция и художественное оформление М.В. Добужинского (Репринтное издание). Нью-Йорк: издание С.А. Сатиной, 1946. 217 с.

5. Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. М. : Музыка, 1987. 160 с.
6. С. Рахманинов. Литературное наследие. В трёх томах. Т.1. / Сост.-ред. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978. 668 с.

REFERENSES

1. Brjanceva V. N. S. V. Rahmaninov [Tekst] / V. N. Brjanceva. M.: Sovetskij kompozitor, 1976. 645 p.
2. Gun Vjej Fortepiannye koncerty S.V. Rahmaninova: k probleme jevoljucii stilja: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvoved. SPb., 2007. 23 p.
3. Keldysh Ju. V. Rahmaninov i ego vremja. M.: Muzyka, 1973. 470 p.
4. Pamjati Rahmaninova. Sbornik. Redakcija i hudozhestvennoe oformlenie M.V. Dobuzhinskogo (Reprintnoe izdanie). N'ju-Jork: izdanie S.A. Satinoj, 1946. 217 p.
5. Sokolova O. I. Sergej Vasil'evich Rahmaninov. M. : Muzyka, 1987. 160 p.
6. S. Rahmaninov. Literaturnoe nasledie. V trjoh tomah. T.1. / Sost.-red. Z.A. Apetjan. M.: Sovetskij kompozitor, 1978. 668 p.

Ван Чун
аспирант кафедры художественного образования и декоративного искусства
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: wangchongartist@mail.ru
научный руководитель – кандидат педагогических наук,
доцент кафедры декоративного искусства и дизайна
Кузьмичева М.В.

Wang Chun
Post-graduate student
of the Department of Art Education and Decorative Arts
Herzen University, wangchongartist@mail.ru
Scientific adviser - PhD of Arts
Associate professor, Kuzmicheva M.V.

ТВОРЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ ПОНЯТИЙ КИТАЙСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ И ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ К ОБУЧЕНИЮ «КОМПОЗИЦИИ»

В статье раскрывается актуальность и практическая ценность применения композиционных принципов традиционных искусств Китая в сфере дизайна, рассматривается их изучение в современном образовательном процессе высших учебных заведений.

Ключевые слова: дизайн, композиция, гохуа, современное образование, китайское искусство.

CREATIVE APPLICATION OF THE CONCEPTS CALLIGRAPHYAND LANDSCAPE PAINTING TO THE TEACHICNG OF “COMPOSITION”

The article reveals the relevance and practical value of applying the compositional principles of Chinese traditional arts in the field of design, discusses their study in the modern educational process of higher educational institutions.

Keywords: design, composition, guohua, modern education, Chinese art.

Обучение изобразительным искусствам и в частности дизайну в высших учебных заведениях современного Китая характеризуется двумя противоположными тенденциями: тенденцией к глобализации, интеграции в глобальный образовательный процесс и общемировой художественный контекст, и тенденцией к сохранению национальных традиций, своеобразия собственной культуры [1, С. 51]. Творческий поиск места национальной традиции в культуре мира, синтез традиционного и инновационного, переосмысление историко-культурного наследия – ключевые веяния китайского искусства в наши дни.

Графические дизайнеры Китая, в ходе неостановимого диалога культур, в большом количестве заимствуют иностранные художественные формы и, как следствие, зарубежную терминологию. Однако китайские исследователи говорят также о создании «графического дизайна с характерными особенностями», призывая развивать это искусство в русле национального и регионального культурного отображения, связывая современные дисциплины с так называемыми «корнями», с целью обогатить культурное наследие данного искусства [2, С. 79].

Эти предпосылки позволяют говорить об эффективном и целесообразном использовании терминов и приемов традиционной китайской живописи и каллиграфии в обучении художников таким современным дисциплинам, как дизайн. Сама специфика традиций китайского искусства располагает к проецированию их основ на работу в сфере дизайна: зачастую китайскую живопись характеризуют как в высокой степени декоративное искусство. Китайскими авторами это объяснялось влиянием каллиграфии на живописную технику: использованием единого инструментария, аналогичным отношением к художественной ценности каждого единичного штриха (*и хуа*), ритмическим движением контуров [3, С. 200]. Также восприятие китайской живописи как декоративного искусства базируется на постулируемом отклонении от природных форм, естественных цветов, количественных отношений и размеров предметов в пользу отображения «сути» явлений и стилизации [4, С. 273, 275].

В целом, традиционная китайская живопись крайне адаптируема к современному дизайну: ее характеризуют монохромность, лаконичность, образность, символичность, условность, нередка сопровождаемость визуального изображения художественно вписанным иероглифическим текстом [5, С. 8]. Эти базовые отличительные характеристики дают огромный простор для эстетической интеграции канонов традиционной китайской живописи в современный дизайн. Рассмотрим отдельные примеры композиционных принципов и приемов традиционного китайского искусства в контексте потенциала их применения в дизайне.

Для удобства далее традиционная китайская живопись будет обозначаться также термином «гохуа», возникшим при возрождении принципов традиционной живописи в качестве современного стилистического направления, наряду с направлением «сиянхуа» (китайская живопись с западной спецификой) [6, С. 23].

Изоляция мотивов. Построение европейской композиции зиждется на слиянии ее элементов воедино. Композиция гохуа – напротив – на подчеркивании разобщенности фигур, интервалов между ними. Формы связываются не столько зрительно, сколько мысленно, по смыслу и сути каждой из них [7, 395].

Принцип «мысленного сосредоточения» (*сы*) заключается в художественном отображении только главных, наиболее существенных черт предмета, наряду с исключением менее существенных. Подобная избирательность отражает стремление к достижению и художественной передаче «голой сущности вещей». Следуя этому принципу, художники сначала подробно изучали изображаемые предметы в их различных состояниях, а уже после рисовали их наиболее характерные состояния по представлению и по памяти [8, С. 125]. Авторы сунской эпохи начинали книги о живописи с заметок о ландшафте: о том, как растут деревья на разных видах гор, как выглядят облака в разную погоду, какие виды растительности господствуют в тех или иных местностях – чтобы отобразить природу «как она есть», вне европейского стремления к идентичности внешних форм, а исходя из понимания внутренних природных законов.

Монохромность. Преобладающая монохромность была связана с основополагающей техникой «кисти и туши» и вышеописанным принципом *сы*: художники использовали цвет только в случае с изображениями, где цвет мог выступать как сущность идеи. Раскрашивание картины для китайского художника граничило с вульгарностью, и цвет служил преимущественно идее, а не декоративным или изобразительным качествам картины.

«Многое посредством немногого». Сведение общего содержания к его сущностным чертам стало причиной распространения в китайской живописи принципа комбинирования наименьшего количества элементов. Как правило, на переднем плане сочетается не более пяти фигур («закон пятерки»). Так, в природе встречаются обширные

заросли бамбука, но в Китае больше ценились картины, изображающие только несколько стеблей. Звери и птицы каждого вида обычно встречались в композиции в количестве одной или двух особей, редки были сочетания цветов более трех видов. Эффект разнообразия мог создаваться смешением воедино деревьев, животных и птиц. Только изображения насекомых, фруктов и морских тварей отличались многообразием, однако рисовались объекты только одного класса. Количественная упрощенность наделяла картины китайских художников декоративной и смысловой ясностью и общей композиционной простотой, лаконичностью.

Принцип подвижного ракурса. Принцип трех глубин. Перцептивная (рассеянная) перспектива. В китайской изобразительной системе каждый из трех планов картины изображался со своей точкой обзора, разделялись они между собой, как правило, туманными пустотами или облаками, внушая ощущение бесконечности и неизведанности просторов. Тем же способом подчеркивался размер и протяженность монументальных элементов картины жанра «Горы и вода»: чтобы гора показалась высокой, ее склоны должна была обволакивать дымка; то же касается водопадов и прочего. Дали всегда изображались силуэтами, то есть на переднем плане располагалось небольшое количество объектов в соответствии с «законом пятерки», затем картина обрастала деталями, а на третьем плане уже виднелись полупрозрачные силуэты далей. Как правило, наслаивающихся, словно вырастающих друг из друга склонов гор, уходящих в бесконечную величественную неизвестность. Отсутствие единого горизонта позволяло создать эффект панорамного видения, еще сильнее провоцируя ощущение бескрайности созерцаемого пространства. Разрывы между элементами картины и бескрайнее небо также формировали большую роль пустоты в китайских композициях. Такое смотрение на один и тот же мотив природы с разных точек, ракурсов называется перцептивной, или рассеянной перспективой [9, С. 357]. Отказ от научной перспективы (статичной, обусловленной конкретно-взятой точкой обзора) повлиял и на отношение к масштабу: как и многие другие изобразительные элементы, он был подчинен композиции и идее, воплощаемой «сущности» вещей.

Принцип единства созвучия и единства противоположностей. Единство созвучия (соотносительности) заключается в поиске художником ритмического подобия разных элементов природы в композиции; единство противоположностей (инь-ян) проявляется в сосуществовании и взаимном дополнении качественных пар внутри картины: светлое и темное, пустое и заполненное, большое и маленькое, написанное кистью и подчеркнутое тушью, композиционный образ «хозяина» и «гостя» в отношениях предметов, две породы деревьев в композиции [10, С. 140].

Экспрессивность не сцены, но линии. Контуры, переняв это из искусства каллиграфии, являлись главным художественным средством в традиционной китайской живописи, в то время как сам объект, вырисовывающийся ими, лишался всякого буйства действия и чувства, свойственного европейской живописи. Китайская живопись отличается сдержанностью образов: физическое действие исключало возбуждающий эффект, а эмоциональные токи в картине определялись скорее общей композицией, чем жестами или выражениями лиц.

Также стоит отметить, что образ человека в китайской живописи тоже основывался на природных мотивах. Вовсе не рисовалась обнаженная натура, в передаче одеяния использовались природные ритмы [4, С. 271].

Перечисленные приемы и принципы китайской традиционной живописи интересны преимущественно тем, что их применение в современном дизайне одновременно соответствует его общепринятым нормам (интервалы между элементами, художественность линии, монохромность, условность и функциональная утрированность),

однако вместе с тем их комбинация недвусмысленно и крайне ярко передает специфику, характер китайской национальной культуры и искусства, вызывая соответствующие ассоциации.

В качестве примера переосмысления приемов гохуа можно привести работу современного дизайнера Му-Чанг Ву (Рисунок 1).

Рисунок 1. Wu, Mu-Chang, 2013.

В ней сочетается линейная перспектива для создания объемной плоскости и китайский принцип трех глубин: на первом плане горы изображены наиболее отчетливо и полноценно, а на последующих они превращаются в смутные очертания. Эти планы располагаются вертикально, как это было принято в традиционной живописи Китая, и разделяются туманной дымкой, подчеркивающей их отдаленность и высоту. Также в данной работе применен принцип «многое посредством немногого»: в небе изображены только две птицы, сами горы на переднем плане изображены в количестве двух штук. Изображение является преимущественно монохромным, и только солнце выполнено красным оттенком, в соответствие с ограниченным, крайне избирательным применением цвета традиционными китайскими художниками. Эта работа интересна прежде всего воплощением принципов плоскостной китайской живописи в трехмерном пространстве, а также применением традиционной китайской эстетики в современном искусстве плаката, органичным, уместным и узнаваемым совмещением их канонов. Подобной спецификой обладает еще одна работа того же автора: в ней монохромность и характерные туманные пустоты намеренно отсылают к традиционному художественному искусству Китая (Рисунок 2).

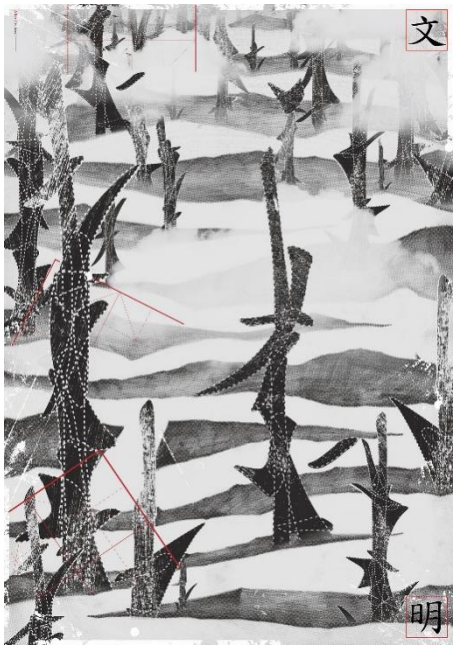


Рисунок 2. Wu, Mu-Chang, After Civilized, 2014.

Как и предыдущий плакат, работа «Ture Heart» за авторством Кэндис Лин была предложена на конкурс «Back to the Origins: Taking a Look at the Development of Chinese Style Design from Past to Present» («Назад к истокам: взгляд на развитие дизайна китайского стиля от прошлого к настоящему») в 2017 году. Она примечательна тем, что использует лаконичный и изящный пейзаж гохуа для создания фона, придавая тем самым знакомый вид и сакральный смысл товару или информации, находящихся на первом плане, создает ощущение натуральности и «исконности». Можно сказать, что традиционное искусство требует не только новой формы, но и нового применения (Рисунок 3).

Рисунок 3. Candace Lin, Ture Heart, 2017

Один из самых интересных способов использования законов традиционной китайской живописи в современном контексте продемонстрировал известный китайский

художник Ян Юнлян в своих работах. В частности – в серии «Phantom Landscape» («Призрачный Пейзаж»; 蜃市山水 – «Миражный Пейзаж»). Используя традиционные композиционные принципы, Ян Юнлян создал депрессивные картины городской среды – картины вечной стройки и вечной разрухи. Подчеркнуто-депрессивное настроение создается именно благодаря использованию канонов традиционной китайской живописи, никогда не бравшей за основу картин сюжеты преобразования природы человеком. В качестве примера рассмотрим наиболее подходящую под плакатный формат картину серии «Призрачный Пейзаж» (рисунок 4).

Рисунок 4. Yang Yongliang, 2006.

На ней по правилам перцептивной перспективы расположены жилые дома-многоэтажки, по аналогии с горами вырастающие «друг из друга», разделяющиеся дымкой по планам и уходящие в туманную бесконечность. Соблюдены принципы разрывов, трех глубин, монохромности, подвижного ракурса, однако применены эти принципы не для создания образа всеобъемлющей и нескончаемой природной жизни, а для передачи массовой, всепоглощающей застройки человеческих городов. Также проигнорирован «принцип пятерки»: на первом плане наиболее отчетливо изображены дома, однако и там они многочисленны. Это дополнительно подчеркивает упомянутую массовость поглощения природы человеком. Дома на первом плане разделены туманным пространством, напоминающим течение реки, тем самым довершая ассоциацию с традиционной китайской картиной «Гор и вод». Подобное применение традиционных канонов дает почву для их радикального переосмысления в качестве современного художественного образа.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что творческое применение понятий традиционной китайской каллиграфии и живописи в современном дизайне может быть не только важным элементом в поиске места национальной культуры в общемировом контексте, но и крайне эффективным сочетанием традиционного и инновационного в неразрывной преемственности китайского искусства. Использование рассмотренных в статье приемов несет в себе огромный потенциал сочетания национального колорита, утилитарных элементов современного искусства дизайна и образов современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цзюй Чжаочунь. Процесс обучения изобразительному искусству в системе высшего художественно-педагогического образования России и Китая: специальность 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования»: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Цзюй Чжаочунь; Волгоградский государственный государственный университет. Волгоград, 2014. 165 с.
2. Хаматова А. А. Некоторые особенности терминов изобразительного искусства и графического дизайна в китайском языке / А. А. Хаматова. // Известия Восточного института. 2019. № 3 (43). С. 78–97.
3. Малявин В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. М.: "Дизайн. Информация. Картография", "Астрель", АСТ, 2001. 632 с.
4. Роули Дж. Принципы китайской живописи. Книга Прозрений / сост. В. В. Малявин. Москва: Наталис, 1997. С. 212–325.
5. Виноградова Н. А. Искусство Китая / Н. А. Виноградова. М.: Изобразительное искусство, 1988. 259 с.
6. Чай Хун. К вопросу изучения специфики китайской традиционной живописи / Хун Чай. // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. 2014. № 11-12. С. 21–23.
7. Пин П. Композиционные принципы живописного и каллиграфического искусства Китая / П. Пин. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 74-1. С. 393–399.
8. Фролова М. А. Роль изучения памятников древнего искусства в оценке композиционного мышления у студентов художественных вузов / М. А. Фролова. // Искусство и образование. 2022. № 4 (138). С. 119–127.
9. Пин Пинфань. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи / Пинфань Пин. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 77. С. 355–361.
10. Ковалевский Я. В. Пространство в китайской пейзажной живописи / Я. В. Ковалевский. // Мир науки, культуры, образования. 2008. № 5. С. 138–140.

REFERENSES

1. Czjuj Chzhaochun'. Process obuchenija izobrazitel'nomu iskusstvu v sisteme vysshego hudozhestvenno-pedagogicheskogo obrazovanija Rossii i Kitaja: special'nost' 13.00.01 «Obshhaja pedagogika, istorija pedagogiki i obrazovanija»: dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskih nauk / Czjuj Chzhaochun'; Volgogradskij gosudarstvennyj gosudarstvennyj universitet. Volgograd, 2014. 165 p.
2. Hamatova A. A. Nekotorye osobennosti terminov izobrazitel'nogo iskusstva i graficheskogo dizajna v kitajskom jazyke / A. A. Hamatova. // Izvestija Vostochnogo instituta. 2019. № 3 (43). Pp. 78–97.
3. Maljavin V. V. Kitajskaja civilizacija / V. V. Maljavin. M.: "Dizajn. Informacija. Kartografija", "Astrel'", AST, 2001. 632 p.

4. Rouli Dzh. Principy kitajskoj zhivopisi. Kniga Prozrenij / sost. V. V. Maljavin. Moskva: Natalis, 1997. Pp. 212–325.
5. Vinogradova N. A. Iskusstvo Kitaja / N. A. Vinogradova. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1988. 259 p.
6. Chaj Hun. K voprosu izuchenija specifiki kitajskoj tradicionnoj zhivopisi / Hun Chaj. // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. 2014. № 11-12. S. 21–23.
7. Pin P. Kompozicionnye principy zhivopisnogo i kalligraficheskogo iskusstva Kitaja / P. Pin. // Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2008. № 74-1. Pp. 393–399.
8. Frolova M. A. Rol' izuchenija pamjatnikov drevnego iskusstva v ocenke kompozicionnogo myshlenija u studentov hudozhestvennyh vuzov / M. A. Frolova. // Iskusstvo i obrazovanie. 2022. № 4 (138). Pp. 119–127.
9. Pin Pinfan'. Sopostavitel'nyj analiz osnov kitajskoj i evropejskoj zhivopisi / Pinfan' Pin. // Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2008. № 77. Pp. 355–361.
10. Kovalevskij Ja. V. Prostranstvo v kitajskoj pejzazhnoj zhivopisi / Ja. V. Kovalevskij. // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. 2008. № 5. Pp. 138–140.

Чай Ифаньцзы
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: chaiyifanzi@163.com

Chai Yifanzi
Postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛЕЙТМОТИВОВ БАЛЕТА «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» П.И. ЧАЙКОВСКОГО НА ЗАНЯТИЯХ В КИТАЙСКИХ КОЛЛЕДЖАХ ИСКУССТВ

Аннотация. В статье дается краткая характеристика создания и фабула сюжета балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, являющегося ярким примером сокровищницы музыкальной культуры России. Автором проанализированы музыкальные темы главных персонажей: принцессы Одетты, принца Зигфрида, Одиллии и Ротбарта. Значительное внимание уделяется раскрытию проблематики любви принцессы Одетты и принца Зигфрида в рамках балета. Рассматривается опыт работы китайских преподавателей на презентации балета «Лебединое озеро» для обучающихся. Представлены основные трудности, с которыми могут столкнуться ученики на музыкальных занятиях в китайских колледжах искусств при изучении балетной музыки П.И. Чайковского.

Ключевые слова: балет, Чайковский, Лебединое озеро, художественное образование, лейтмотивы балета, китайские колледжи искусств.

PROBLEMS OF STUDYING LEITMOTIVES OF TCHAIKOVSKY'S BALLET "SWAN LAKE" IN CHINESE ART COLLEGES

Annotation. The article gives a brief description of the creation and plot of the plot of the ballet "Swan Lake" by P.I. Tchaikovsky, which is a vivid example of the treasury of the musical culture of Russia. The author analyzed the musical themes of the main characters: Princess Odette, Prince Siegfried, Odile and Rothbart. Considerable attention is paid to revealing the problems of love between Princess Odette and Prince Siegfried within the framework of the ballet. The experience of the work of Chinese teachers at the presentation of the ballet "Swan Lake" for students is considered. The main difficulties that students may encounter in music classes in Chinese art colleges when studying ballet music by P.I. Tchaikovsky.

Keywords: ballet, Tchaikovsky, Swan Lake, art education, leitmotifs of ballet, Chinese art colleges.

Наследие П.И. Чайковского играет важную роль в становлении балетного искусства на территории России. Различные композиторы, хореографы, сценаристы, драматурги, такие как С. И. Параджанов, М. Берн, А. Горский, А. Мессерер, интерпретируя знаменитые образы, раскрывающиеся в произведениях великого композитора, придавали современные оттенки его авторскому замыслу [3, с. 37].

В то время П.И. Чайковский искал выражение реалистичной драмы в опере и считал, что царство балета представляет собой фантазию волшебной сказки [4]. В этом смысле композитор продолжает линию романтического стиля, основу которого составляют обилие фантастических сцен и театрально-живых эффектов. Вместе с тем он реформировал традиционные устои этого жанра.

Развитие стилистических особенностей балетного искусства было совершено П.И. Чайковским по двум основным направлениям. Так, композитор обновляет технику известных видов танцев, придавая им богатство ритмической и музыкальной пластики, и в тоже время проявляет большую изобретательность в поиске специфических форм танцевальных движений, обусловленных сценическими задачами [5]. В этом смысле он использует достижения французского балета.

Еще одно новшество, внесенное Чайковским в область балетной музыки, заключается в широком развитии элементов симфонической пантомимы. В своей музыке композитор выражает глубокие человеческие чувства, сложную гамму психических состояний во всем их многообразии. Ярким примером такого новаторского произведения является балет «Лебединое озеро».

Сочинение «Лебединого озера» заняло меньше года, об этом факте свидетельствует письмо от 1875 года, которое П.И. Чайковский адресовал Н.А. Римскому-Корсакову [1]. В нем он поясняет, как создавалась музыка к балету. Композитор принял это предложение по двум причинам: с одной стороны ему нужны были деньги, а с другой – он хотел попробовать написать музыкальное сочинение для балета. Он вдохновился мотивами оригинальной скандинавской легенды о девушке, превратившейся в лебедя. Чары, наложенные на девушку, исчезнут, как только кто-нибудь поклянется ей в истинной любви, а Одетта и сопровождающие ее девушки, также заколдованные в лебедей, вернутся в свои человеческие формы. Сама тема превращения девушки в лебедя и отдельные элементы сюжета отсылают к различным мифологическим историям Древней Индии (Урваси и Пуруравы), Древней Греции (Кикнус), Древней Руси (Пилигрим) и кельтским историям (Легенда о детях короля Лира).

Первое представление «Лебединого озера» состоялось 20 февраля 1877 года в Московском Большом театре в хореографии Юлиуса Райзингера. Декорации были разработаны тремя сценографами Иваном Шангиным (первый акт), Карлом Вальтсом (третий и четвертый акты), Карлом Гропиусом (третий акт), костюмы – А. Ворменко. Московская премьера вызвала как положительные отзывы зрителей, так и негативные критические отклики рецензентов, однако потерпела неудачу, и в результате «Лебединым озером» Чайковского в течение нескольких лет не интересовался ни один театр.

Успешная постановка «Лебединое озеро» была осуществлена на сцене Мариинского театра, премьера которого состоялась 15 января 1895 года. Стоит отметить, что балетмейстером выступил Петипа, а также были использованы наработки Л. Иванова. Данная версия считается основой классической хореографии балета, вариации которой постепенно создавались всеми выдающимися русскими хореографами – А.А. Горским, А.Я. Вагановой, А.М. Мессерером, Ф.В. Лопуховым, Ю.Н. Григоровичем и др. На протяжении многих лет либретто и музыкальное оформление партитуры неоднократно менялись, а в сюжете появлялись новые персонажи.

Партитура «Лебединого озера» богата: в ней присутствуют обычные классические приемы и неклассические последовательности, отражающие характер разных культур и народов. В музыкально-драматическом произведении наблюдаются легко узнаваемые пассажи, повторяющиеся несколько раз в четырех действиях, только их мелодия слегка меняется, и таким образом музыка становится более драматичной. В соответствии с романтическими традициями в балете переплетаются фантастические и реальные

элементы. Композитор задумал заколдованного лебедя и сверхъестественные силы как реальные персонажи и разработал их лейтмотивы, например тема танца маленьких лебедей сливается с музыкальными мотивами девушки Одетты.

Рассмотрим подробнее сюжет балета. Он начинается с того, что принц Зигфрид читает легенду о колдуне, превращающем прекрасных девушек, принцесс, в лебедей и держит их в тайном озере в лесу.

Действие первого акта происходит в королевском саду. Здесь собираются молодежь, и начинается большой танец. Королева сообщает принцу Зигфриду, что пришло время для выбора невесты, а на завтрашнем большом балу он сможет выбрать себе в невесты одну из приглашенных девушек. Принцу это неинтересно, потому что он никогда раньше не знал любви. Однако его внимание привлекает стая лебедей, летящая вдали.

Во втором акте Зигфрид попадает в дремучий лес. Особое внимание Зигфрида привлекает лебедь дивной красоты Одетта, королева лебедей, и Принц, плененный своей любовью к Одетте, клянется ей в вечной любви. Только настоящая любовь может снова освободить девушек-лебедей и освободить их от темной магии.

Третий акт начинается с того, что на большом балу во дворе принц Зигфрид должен выбрать себе невесту. Со всего мира приезжают разные гости, но Зигфрида нигде нет. Шутники развлекают гостей, и они начинают танцевать.

Наконец, приходит принц, но он задумчив, ибо думает о своей Одетте. Многие красивые девушки совершенно не привлекают его внимания. Внезапно на бал прибывает незнакомец, злой волшебник с озера, Ротбарт, переодетый графом. Его сопровождает дочь Одиллия, удивительно похожая на Одетту.

Отец дал ей задание очаровать принца Зигфрида. Полагая, что это его Одетта, принц с энтузиазмом повторяет свою клятву и обещает ей вечную любовь, тем самым нарушая предыдущее обещание, данное им Одетте. Ротбарт радуется, что ему удалось обманом заставить принца совершить предательство. Принц понимает, что его ужасно обманули, и уходит один во тьму леса к заколдованному озеру.

В конце произведения происходит следующая сцена: под покровом тьмы на берегу озера Одетта рассказывает своим друзьям-лебедям грустную историю об обмане и нарушенной клятве. Надежда на освобождение полностью потеряна, но затем приходит Зигфрид. Он не нарушил своего обещания, потому что видел на придворном балу только свою Одетту, а не Одиллию, в душе он остался верен только ей. Уловка злого волшебника не удалась. В ярости он прибывает на берег озера, пытаясь убить его. Чистая любовь Зигфрида и Одетты несокрушима и побеждает злого колдуна, чье волшебство исчезает, и Одетта в сопровождении своих друзей мирно и счастливо удаляется с принцем Зигфридом.

В качестве основных лейтмотивов балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского были выбраны музыкальные темы, повторяющиеся на протяжении произведения и связанные с выражением эмоций, чувств и переживаний конкретных персонажей. Их можно условно разделить на положительные и отрицательные.

Итак, в центре рассматриваемого музыкально-драматического произведения находится образ Одетты, характеризующийся красотой, нежностью и добротой.

Тема героини воплощается в звучании тихого и меланхоличного флейтового соло, описывающего ее одиночество и печаль. Она начинается с простых нот, постепенно развивающихся и становящихся более сложными, показывая эволюцию характера героини.

Данный лейтмотив повторяется в различных вариациях на протяжении всего балета, отражая эмоциональные состояния персонажа – от радости до грусти и отчаяния.

Данные мотивы звучат во времена романтических моментов музыкально-драматического произведения, например, когда принц Зигфрид встречается с Одеттой в лесу. Эта встреча создает образ персонажа как душевной и утонченной личности. При этом паника белого лебедя при переходе через реку выражается мягкими движениями, как бы пытающимися убедить принца поверить ей, и, наконец, влюбиться. Сольный танец Одетты является элегантным, грациозным, подвижным, подчеркивающим ее изящество и чистоту.

Другим важным образом является Зигфрид, музыкальная тема которого передана в мажорной тональности, и для нее характерна яркая, легкая и грациозная мелодия. Она также содержит множество повторяющихся музыкальных мотивов, передающих чувство постоянства и возвышенности.

Этот лейтмотив первоначально появляется в начале первого акта, когда принцип вместе со своими друзьями охотится в лесу. Музыкальная тема описывает его юношескую беспечность, влюбленность и жизнерадостность. В последней сцене балета, когда Зигфрид и Одетта погибают вместе, лейтмотив принца звучит в более эмоциональной версии, передавая чувства героя в тот момент, когда он понимает, что не сможет спасти свою возлюбленную, но готов пойти с ней до конца, даже на смерть.

В противовес, черный лебедь Одиллия является антиподом Одетты, и является одним из наиболее зловещих и негативных героев мирового балетного искусства. Это подчеркивается тем, что представляющая ее музыкальная тема отличается резким звучанием во время появления на сцене, а также в тех моментах, когда она пытается привлечь к себе внимание принца Зигфрида. Она появляется в моменты, когда Одетта попадает под чары Ротбарта, при этом музыка становится еще более мрачной и напряженной, что передает ощущение опасности, в которой находится героиня.

Исходя из вышесказанного, лейтмотив данного персонажа начинается с драматических аккордов скрипки и виолончели, а также резких звуков английских рожков и гобоев. Её сменяет более быстрая, кружащаяся, сложная мелодия, что также олицетворяет скрытность и хитрость, когда персонаж пытается разрушить любовь принца Зигфрида и принцессы Одетты.

Кроме того, музыкальная тема Одиллии взаимосвязана с трагической концовкой рассматриваемого произведения и усиливает эмоциональную нагрузку на зрителя, когда Одетта погибает, что ознаменовало триумф в реализации коварных планов данного персонажа.

Противоположностью принца Зигфрида является злой колдун Ротбарт, направляющий развитие сюжета в трагическом направлении. Лейтмотив данного персонажа помогает передать зловещий и мрачный характер, который он излучает на протяжении всего балета. Этот мотив включает в себя мрачные ноты в минорной тональности.

Значительный акцент делается на истории несчастной любви Зигфрида и Одетты, что проявляется в каждой трактовке «Лебединого озера» [7]. П.И. Чайковский выражает данное чувство и в своеобразии мелодики музыки струнных инструментов, отражающей нежные чувства персонажей друг к другу: от романтической влюбленности до глубокой страсти.

К примеру, в первом акте балета, когда Зигфрид встречает Одетту на берегу озера, этот мотив звучит в мажорной тональности, что отражает восторженные чувства принца от красоты и нежности героини. Когда они танцуют вместе, музыка становится еще более гармоничной и светлой, образуется взаимосвязь между звучанием фортепиано и скрипки. Сама мелодия напоминает песню соловья и звучит легко и воздушно.

В свою очередь, танец маленьких лебедей в балете «Лебединое озеро» П.И. Чайковского является одной из самых известных тем в музыкальном произведении, передавая грацию лебедей и создавая атмосферу таинственности и эмоциональной глубины [6]. Данная мелодия начинается с медленного, плавного мотива в мажорной тональности ре-бемоль, олицетворяющей чувство тревожности. Она плавно сменяется быстрой мелодией, которая связана с выражением изящества красоты движений лебедей.

Кратко остановимся на практических аспектах изучения балетного творчества П.И. Чайковского в учреждениях искусств в современном Китае.

Китайские колледжи имеют различные программы по музыке и искусству, и некоторые из них включают курсы по западной классической музыке. Например, Китайская национальная академия искусств в Пекине предлагает программу по классической музыке, в которую входят курсы по западной и российской музыке и истории мировой музыки.

Ян Цзин описывает результаты проведенного занятия, направленного на понимание стиля балетных произведений П.И. Чайковского [9]. В рамках уроков обучающимися Пекинского колледжа искусств рассматривались мотивы танца маленьких лебедей. Преподаватель задает следующие вопросы: Какая фоновая музыка в этом балете? Какую сюжетную линию показывает балет?

Также как показывает опыт Ван Жуйсюэ, изучение музыкальных тем рассматриваемого произведения П. И. Чайковского позволяет добиться весьма ощутимых положительных качественных результатов в обучении: 1) танцоры получают возможность глубже вникнуть в музыкальную композицию балета; 2) музыканты знакомятся с балетным искусством России; 3) дирижеры получают представление о художественном замысле балета [2].

Наш опыт работы свидетельствует, что в рамках процесса изучения лейтмотивов балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского обучающиеся могут столкнуться на занятиях в китайских образовательных учреждениях с конкретными проблемами.

Во-первых, недостаток соответствующих знаний в области теории музыки. В результате этого ученикам будет сложно понимать основной смысл услышанных музыкальных мотивов. Для преодоления данной проблемы необходимо понимать принципы музыкальной композиции, знать основы нотной грамоты, уметь анализировать совокупность музыкальных форм и структур, знакомиться с основными моментами создания балета «Лебединое озеро» и др.

Во-вторых, нехватка времени на презентацию темы лейтмотивов балета «Лебединое озеро» на музыкальных занятиях. Балет «Лебединое озеро» П.И. Чайковского является довольно масштабным произведением. Данная проблематика может охватывать несколько занятий, что может привести к недостаточному усвоению материала учениками [8].

В-третьих, необходимость сопоставления музыки и танца в соответствии с музыкальным жанром. В целях понимания художественно образного содержания лейтмотивов учащимися преподаватели сопоставляют музыкальный ряд с происходящими действиями на сцене, для чего должна быть предоставлена возможность просмотра спектакля вживую или в видео - записи.

Наконец, изучение лейтмотивов вполне естественно требует доступа к записям балета или оркестровых записям. Если у учеников нет доступа к соответствующим ресурсам, им сложно полностью погрузиться в изучение этой темы.

Таким образом, в Советском Союзе, где балетное искусство достигло высочайшего мирового уровня, каждая постановка «Лебединого озера» становилась крупным художественным событием.

В итоге исследования можно утверждать, что лейтмотивы являются важным элементом музыкальной композиции балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского. Они помогают передать характер и переживания персонажей, отражая многообразный спектр человеческих эмоций: нежность, злость, красоту, чистоту, хитрость, печаль, одиночество и др.

Сложность музыкальных тем может привести к конкретным проблемам, которые возникают на занятиях в китайских колледжах искусств. Например, недостаток соответствующих знаний учеников в области теории музыки. Преодоление таких вполне закономерно возникающих трудностей, тем не менее, способствует развитию творческого потенциала и эстетического вкуса учеников, а также помогает им реально увидеть, как величественные сочинения П.И. Чайковского значительно укрепляют сложные симбиотические отношения между музыкой и балетом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахрушин Ю.А. История русского балета: учеб. пособие для хореографии и культ. просвет. училищ. – Москва: Сов. Россия, 1965. – 249 с.
2. Ван Жуйсюэ. Слияние танцевальных и драматических элементов в музыкальном произведении на примере классического балета «Лебединое озеро» // Qilu Art Garden. – 2022. – №6. – С. 37-39.
3. Волкова П.С. «Лебединое озеро» П.И. Чайковского в контексте современного искусства: интерпретация и реинтерпретация // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – №1. – С. 37-43.
4. Демина И. К. Драматургические парадоксы в опере П. Чайковского «Пиковая дама» // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2014. – №2. – С. 57-64.
5. Колесников А.Г. Балетное наследие П. И. Чайковского на сцене Большого театра России в XX в // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2017. – №3. – С. 41-50.
6. Ли Цзятун. Анализ применения «Лебединое озеро» в китайских колледжах искусства // Art Evaluation. – 2022. – №17. – С. 41-43.
7. Маликов Е.В. Герменевтический подход к балету «Лебединое озеро», или почему Зигфрид должен умереть в мифопоэтическом ландшафте указанного произведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2016. – №3. – С. 64-72.
8. Мэн Чжуанчжуан. Исследование слияния музыки и танца в балете «Лебединое озеро» // Music Life. – 2022. – №4. – С. 91-93.
9. Ян Цзин. О музыкально-эстетических особенностях «Лебединого озера» Чайковского // Gehai. – 2020. – №1. – С. 76-84.

REFERENSES

1. Bahrushin Ju.A. Istorija russkogo baleta: ucheb. posobie dlja horeografii i kul't. prosvet. uchilishh. – Moskva: Sov. Rossija, 1965. – 249 p.
2. Van Zhujsjuje. Slijanie tanceval'nyh i dramaticheskih jelementov v muzykal'nom proizvedenii na primere klassicheskogo baleta «Lebedinoe ozero» // Qilu Art Garden. – 2022. – №6. – Pp. 37-39.
3. Volkova P.S. «Lebedinoe ozero» P.I. Chajkovskogo v kontekste sovremennogo iskusstva: interpretacija i reinterpretacija // Problemy muzykal'noj nauki. – 2012. – №1. – Pp. 37-43.
4. Demina I. K. Dramaturgicheskie paradoksy v opere P. Chajkovskogo «Pikovaja dama» // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. – 2014. – №2. – Pp. 57-64.

5. Kolesnikov A.G. Baletnoe nasledie P. I. Chajkovskogo na scene Bol'shogo teatra Rossii v HH v // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. – 2017. – №3. – Pp. 41-50.
6. Li Czjatun. Analiz primenenija «Lebedinoe ozero» v kitajskih kolledzhah iskusstva // Art Evaluation. – 2022. – №17. – Pp. 41-43.
7. Malikov E.V. Germenevticheskij podhod k baletu «Lebedinoe ozero», ili pochemu Zigfrid dolzhen umeret' v mifopojeticheskom landshafte ukazannogo proizvedenija // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologija i iskusstvovedenie. – 2016. – №3. – Pp. 64-72.
8. Mjen Chzhuanchzhuan. Issledovanie slijanija muzyki i tanca v balete «Lebedinoe ozero» // Music Life. – 2022. – №4. – Pp. 91-93.
9. Jan Czin. O muzykal'no-jesteticheskih osobennostjah «Lebedinogo ozera» Chajkovskogo // Gehai. – 2020. – №1. – Pp. 76-84

Подповетная Елена Владимировна
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры музыкального образования
ГОУ ВО «Приднестровский государственный университет
им. Т.Г. Шевченко»
e-mail: podpovetnaya.elena@yandex.ru

Podpovetnay Elena V.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Music Education
Pridnestrovian State University
them. T.G. Shevchenko

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. ЛИСТА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ

Аннотация. Современный этап развития науки о музыке связан с возрастанием интереса к исследованию междисциплинарного аспекта феноменов музыкальной культуры. Изменение концептуальных положений теории искусства, многообразие новых теорий музыкальной эстетики, обновление системы композиции, динамичное развитие исполнительской техники и другие инновации явились существенными причинами для идентификации явлений современного музыкального искусства в контексте эстетического пространства, отличного от художественной культуры предыдущих столетий. В связи с этим методологический аппарат музыкознания требует проверки, согласования критериев современной музыкальной практики и существующих теоретических представлений, их адекватного отражения явлений музыкальной культуры, необходимая коррекция в связи с актуализацией современных категорий.

К подобным научным понятиям принадлежит термин «художественная интерпретация». Существует множество трактовок и исследований по данному вопросу авторитетных ученых, исполнителей, педагогов в ракурсе музыки эпох классицизма и романтизма. Однако музыкальное искусство последних десятилетий претерпело значительные изменения, поэтому подход к определению понятия интерпретации с позиции предшествующих стилей становится противоречивым. Появляется необходимость поиска пересечений между жанрами и видами на различных этапах становления культуры, которые позволят рассмотреть развитие различных жанров в широком контексте.

В этой связи творчество венгерского композитора 19 века Ференца Листа представляет особое значение для педагогической науки. Многогранность интересов и творческих устремлений ярчайшего представителя направления романтизма в музыке обогатили искусство нововведениями в области исполнительского мастерства. Наиболее ярко это нашло свое проявление в фортепианном творчестве, отразившем неповторимые черты индивидуального стиля Листа как композитора и исполнителя. В статье будут рассмотрены особенности исполнительской интерпретации музыкально-образного содержания камерно-вокальных произведений Ф. Листа при обучении на уроке музыки.

Ключевые слова: художественная интерпретация; художественный образ; анализ музыкального произведения; камерно-вокальные произведения Ф. Листа; музыкальное мышление.

INTERPRETATION OF THE ARTISTIC IMAGE OF VOCAL WORKS F. LISZT IN THE PROCESS OF LEARNING MUSIC

Annotation. The current stage in the development of the science of music is associated with an increase in interest in the study of the interdisciplinary aspect of the phenomena of musical culture. The change in the conceptual provisions of art theory, the variety of new theories of musical aesthetics, the renewal of the composition system, the dynamic development of performing techniques and other innovations were significant reasons for identifying the phenomena of modern musical art in the context of an aesthetic space that is different from the artistic culture of previous centuries. In this regard, the methodological apparatus of musicology requires verification, coordination of the criteria of modern musical practice and existing theoretical concepts, their adequate reflection of the phenomena of musical culture, the necessary correction in connection with the actualization of categories in modern times.

The term "artistic interpretation" belongs to such scientific concepts. There are many interpretations and studies on this issue by reputable scientists, performers, teachers from the perspective of the music of the eras of classicism and romanticism. However, the musical art of recent decades has undergone significant changes, so the approach to defining the concept of interpretation from the standpoint of previous styles becomes controversial. There is a need to search for intersections between genres and types at various stages of the formation of culture, which will allow us to consider the development of various genres in a broad context.

In this regard, the work of the 19th century Hungarian composer Franz Liszt is of particular importance for pedagogical science. The versatility of interests and creative aspirations of the brightest representative of the direction of romanticism in music enriched the art with innovations in the field of performing arts. This was most clearly manifested in his piano work, which reflected the unique features of Liszt's individual style as a composer and performer. The article will consider the features of the performing interpretation of the musical-figurative content of F. Liszt's chamber-vocal works when teaching at a music lesson.

Keywords: artistic interpretation; artistic image; analysis of a musical work; chamber-vocal works by F. Liszt; musical thinking.

Вопросы, посвящённые интерпретации художественного образа в произведениях музыкального искусства, исследуются различными авторами педагогических и методических источников.

Диссертационное исследование М. Л. Зайцевой содержит истолкование исторических аспектов синтетичности художественного сознания, основанное на общеэстетическом подходе, не учитывая специфику музыкального искусства [5].

Более развернутую трактовку понятия «интерпретация» именно к музыкальному искусству представили А. В. Кузнецова, О. А. Курганская [7], Д. Санникова [10], Н. А. Яковлева [1]. Однако избранный жанр, на наш взгляд, не позволил авторам раскрыть данное понятие в полном объеме.

Дифференциацию понятия интерпретации отражает исследователь Д. Санникова [10]. Данная классификация разработана с позиции жанрового подхода и ограничивает смысловые грани понятия камерно-вокальным аспектом.

При всех достоинствах рассмотренных подходов вынуждены констатировать отсутствие освещения специфики термина интерпретация в контексте музыкального искусства и воспитания. Возникла необходимость исследовать данную проблему в музыкальной педагогике и истолковать смысл данного понятия.

Художественно-образное содержание произведения и его интерпретация тесно связаны с особенностями мышления.

С позиции психологии существует видология мышления, которая включает репродуктивный, репродуктивно-творческий, творческий, исследовательский и другие виды. В контексте нашего исследования особую значимость имеет визуальный и эмоциональный тип мышления, характерный для субъектов сферы искусства (художники, музыканты).

Понятие «*визуального мышления*» было введено немецким психологом Р. Арнхеймом [3]. Он отмечал взаимосвязь мышления, восприятия и воображения. В этом типе мышления решающее значение имеет формирование «образа-символа» и образа-изображения или умственного представления изображаемого объекта.

В процессе художественного творчества человек испытывает определенные эмоции и чувства, которые сопровождают мыслительные операции личности (*эмоциональное мышление*).

Природа искусства связана с художественными образами, понимание специфики которых составляет его сущность. Отражение действительности в обобщенном виде и передача внутреннего смысла объекта и представляет собой художественный образ. В его создании первостепенное значение имеют средства художественного выражения и мастерство художника, который работает с материалом (словом, звуком). Глубина постижения художественного произведения всегда зависит от умения человека сопереживать, соучаствовать и сотворить [11].

Таким образом, благодаря художественному образу происходит отражение действительности, выражение индивидуальности творца и активизация воображения воспринимающего.

Специфика восприятия музыкального образа состоит в наличии помимо чувственной ассоциации и речи, невербальных средств постижения (мимика, жесты, пластика, движение, настроение).

В работах Б. В. Асафьева, М. Г. Арановского [2], В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского и других исследователей в данной области рассмотрено историческое становление проблемы музыкального мышления и представлены этапы его формирования.

Первый этап связан с развитием музыкального восприятия как первоначальным постижением музыкального явления. Второй этап направлен на активизацию личностного опыта человека посредством использования художественных немузыкальных образов для глубокого понимания музыки с помощью создания ассоциативных связей для эмоционального обогащения личности.

Язык музыки содержит в себе определенные структурные элементы (интонационные обороты, лейтмотивы, гармонии), имеющие символическую значимость – семантику музыкального языка. Так, секундовые обороты в нисходящем движении нередко символизируют в произведениях скорбное настроение, слезы (В. А. Моцарт 40 симфония, И. С. Бах).

Поэтому смысловую нагрузку в музыкальном произведении имеет интонация, несущая характер как эмоционального, так и образного содержания. Она представляет собой первоначальный образ для нашего сознания. Высшее воплощение идеи произведения реализуется в создании музыкального художественного образа, придающего значение всему произведению.

По мнению Б. В. Асафьева, Л. С. Выготского [4] личность постигает смысловое значение художественного произведения, конструируя приобретенный опыт. Поэтому восприятие содержит элемент творческой деятельности.

М. Г. Арановский относит мыслительную деятельность музыканта к виду психической деятельности, основная задача которой состоит в постижении эстетических

ценностей музыкальной культуры [2]. В связи с этим можно говорить о мышлении музыканта как о форме коммуникации с действительностью посредством музыки. Решению этой задачи в образовательном процессе может служить восприятие музыкального искусства в форме слушания. Важным условием его осуществления С. В. Степанова считает налаживание органичной и ненавязчивой обратной связи педагога со слушателями [11]. На важность принципа взаимосвязи субъектов как основы коммуникации в процессе художественной интерпретации указывают психологические исследования Д. Л. Бочкарева, В. Ю. Григорьева, М. Ю. Капустина, Г. М. Цыпина и др.

Изучение научной литературы позволил заключить, что создание и восприятие подлинных художественных творений всегда содержат художественную осмысленность.

Итак, возможность связи эмоционального и рационального компонентов в процессе музыкального обучения создает благоприятную основу для обучения и развития школьников на уроке музыки.

Развитие способности интерпретации музыкального образа у обучающихся осуществляется в процессе творческого познания музыки с помощью ее всестороннего аналитического осмысления, тщательного изучения музыкального текста, выявления жанра и стиля музыки.

Среди многообразия существующих в практике видов анализа достойное место должен занять анализ содержания, результат которого запечатлевается в последовательном раскрытии художественной концепции сочинения, словесной реконструкции музыкальной драматургии сочинения. Направленный на изучение его содержания, анализ смыкается с истолкованием, понимаемым как художественная интерпретация произведения искусства в процессе его восприятия. Это позволяет считать художественный анализ, с учетом объективной невозможности словесного воспроизведения содержания музыки в полном объеме, вербальной интерпретацией.

Анализ содержания художественного произведения – творческий процесс. Он нацелен на уяснение художественного замысла и методов его воплощения, на поиски и находки в сфере художественных образов и композиторских средств, на оценку новизны и актуальности произведения. Все эти задачи неотъемлемы от самостоятельного мышления, индивидуально-личностного самовыражения аналитика- интерпретатора, что предполагает выявление собственного восприятия, понимания музыки, отношения к ней.

Предпосылкой анализа содержания может являться программа, помогающая понять замысел автора и способствующая дальнейшему творческому поиску. Больший простор для творчества, а вместе с ним – большой интерес для детей заключают в себе произведения с необъявленной, скрытой программностью.

Предпосылки скрытой программности многообразны: высокая степень индивидуальности и характерности образов, возможно, ассоциирующихся с персонажами драмы; контрастность, в современной музыке обостренная полистилистикой; диалогичность как способ взаимодействия образов; продвижение коллизии, подчеркнутая значительность музыкальных «событий».

Определим некоторые ракурсы ***программности*** в контексте творчества Ф. Листа. Композитора можно считать просветителем, реформатором в музыке: он широко развивал идею связи музыки с изобразительным искусством, произведениями архитектуры, литературы. Синтез искусства проходит лейтмотивом через его сочинения программного типа: фортепианная пьеса «Обручение», написанная под впечатлением одноименной картины Рафаэля; пьеса «Мыслитель», вдохновленная скульптурой Микеланджело на надгробии Лоренцо Медичи. Основное значение произведения искусства композитор видел в воспитании нравственного, благородного человека, в борьбе со злом, что было основным мотивом его просветительской деятельности.

Важное значение принадлежит исследованиям Г. В. Крауклиса [6], В. А. Цуккермана, А. Е. Будяковского, С. А. Маркуса, О. А. Посоховой [9], в которых анализируется претворение программности, монотематизма, раскрываются особенности музыкального языка и формы в творчестве композитора.

Парадоксально, что при таком пристальном интересе к творчеству Листа, его вокальная музыка остается практически неисследованной. Действительно, сведения о песнях и романсах композитора можно обнаружить лишь в учебнике М. С. Друскина «История зарубежной музыки», на страницах монографии Я. И. Мильштейна «Ф. Лист», в работах В. А. Васиной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово» и «Романтическая песня XIX века». Данное положение представляется неоправданным и несправедливым, поскольку количество камерно-вокальных произведений Листа насчитывает около 90 сочинений разной тематики. Конечно, в вокальной лирике композитор не превосходит своих великих предшественников Шуберта и Шумана – известных реформаторов романтической вокальной миниатюры. Вместе с тем вокальные произведения Листа транспонируют тематику, обозначенную Шубертом в поздних сочинениях и завершенную в произведениях Г. Вольфа. В настоящем исследовании ставится задача в определенной мере восполнить в изучении вокального творчества Листа пробел, связанный с рассмотрением особенностей исполнительской интерпретации данных произведений.

Известно, что в своей вокальной музыке Лист обращался к широкому кругу поэтов. Среди них и современники композитора (Г. Гейне, И.-В. Гете, В. Гюго), и авторы, творившие в XVIII столетии (Ф. Шиллер), и поэты Ренессанса (Ф. Петрарка). Примечательно использование композитором поэтических шедевров с целью достичь высшего художественного синтеза. Исследователи отмечали, что в процессе сочинения музыки усилия Листа были направлены на повышение художественного воздействия поэтического текста. Он стремился передать не только поэтический образ средствами музыки, но и отобразить авторский стиль поэтического языка - плавный и напевный, сдержанный или романтически приподнятый.

Не все песни Листа равноценны в художественном отношении. Выделяются среди них *«Как дух Лауры»*, «*Ты как цветок, прекрасна»*, «*Три цыгана», «Лорелея»*. В этом же ряду можно назвать и три *«Сонета Петрарки»*, ставшие объектом анализа настоящего исследования.

Выбор именно этих песен в качестве материала исследования обусловлен дополнительной целью, сопряженной со сравнительным анализом двух редакций данных произведений. Они написаны в разные периоды творчества Листа и дают возможность наглядно проследить эволюцию отношения композитора, как к вокальной партии, так и к соотношению голоса и фортепианного сопровождения. Первая редакция сонетов Петрарки датирована 1839 годом, вторая редакция появилась в 1865 году.

Рассмотрим один из вариантов интерпретации на примере сравнительной характеристики двух редакций сонетов Петрарки в творчестве Ф. Листа в интегрированном занятии для обучающихся 8 класса СОШ. Актуальность темы связана с тем фактом, что при значительном интересе музыковедов к творчеству Листа, избранный аспект недостаточно освещен в музыковедческой литературе и позволит определить новые направления в изучении музыки композитора.

Занятие «Сонеты Петрарки как поэтическая основа вокальных произведений Ф. Листа»

Цель: формирование умений интерпретации художественного образа на примере камерно-вокальных произведений Ф. Листа.

Задачи: Познакомить с воплощением эмоциональных переживаний человека в литературе и музыке (различных видах художественного творчества). Научить

эстетически оценивать художественное воплощение человеческого образа и находить средства его отражения в музыке. Воспитать эстетику чувственного постижения человеческой природы.

Музыкальный материал: Ф. Лист. Песни «Ты, посланец небес», «Как дух Лауры»; Ф. Лист. Три «Сонета Петрарки».

Литературный материал: Ф. Петрарка «Книга песен» (Сонеты на жизнь мадонны Лауры); В. А. Васина-Гроссман «Романтическая песня XIX века».

Ход занятия

Учитель литературы.

Лирический герой в структуре поэтического мира Ф. Петрарки. Значение лирики Петрарки в поэзии эпохи Возрождения трудно переоценить. Перу талантливого творца эпохи Ренессанса принадлежит сборник «Книга песен», содержание которой состоит из сонетов, канцон, секстинов, баллад и мадригалов, посвященных жизни его возлюбленной Лауры. Это лирическая поэзия противостоит аскетическому средневековому мироощущению своим вдохновенным слогом и свободой самовыражения.

Поэт был коронован лавровым венком и получил признание главы всех итальянских литераторов. Он был широко образованным человеком своего времени. Безусловно, это не могло не отразиться на его творчестве. Его трактаты («*О знаменитых мужах», «О достопамятных вещах»)* рассказывают о знаменитых римских личностях и правителях – Ромуле, Цезаре, Цицероне, Плиние и др.

Знаменитый трактат «*О средствах против счастия и несчастия»* провозглашает личные достоинства и место человека центральной темой теории гуманизма эпохи Ренессанса. Однако известность получил поэт благодаря образу золотоволосой Лауры, вдохновившего его к созданию цикла лирических стихотворений. В отличие от своих других сочинений Петрарка писал их не на латинице, а на разговорном итальянском языке.

Наиболее ярким стихотворным сочинением из данного цикла является «Книга песен», представляющая лирическую исповедь поэта, его различные душевные состояния. Она отражает большое чувство Петрарки к прекрасной женщине из знатной авиньонской семьи, которая, по-видимому, не сказала ему ни одного слова.

Чтец. Благословен день, месяц, лето, час И миг, когда мой взор те очи встретил! Благословен тот край, и дол тот светел, Где пленником я стал прекрасных глаз! (*читает LXI сонет на жизнь мадонны Лауры из «Книги песен», Ф. Петрарки*) [8].

Учитель литературы. История любви Петрарки была ограничена только зрительным образом. Пожалуй, к ее событиям можно отнести лишь случайные встречи и мимолетные взгляды. В своих бессмертных творениях поэт запечатлел навеки любимый образ, взор которой рассеивает тьму, и своей легкой поступью она словно парит над землей. Ее обитель сродни божественным местам - прекрасные холмы, берег реки, ароматные луга, дубравы, весенние цветы и заоблачные дали.

Чтец. Среди холмов зеленых, где сначала Облечена была земною тканью Красавица, чтоб к новому страданью Она того, кто шлет нас, пробуждала (*читает VIII сонет на жизнь мадонны Лауры из «Книги песен» Ф. Петрарки*) [8].

Учитель литературы. Художественное торжество Лауры стало одновременно и апофеозом поэта - он является невидимым персонажем своих сонетов. Примечательно, что Петрарка связывает имя Лауры (*Laura*) с деревом славы - лавром (*lauro).*Образ Лауры становится для поэта символом земного совершенства, который он будет воспевать на протяжении всей своей жизни.

Чтец. Когда часы делящая планета Вновь обретает общество Тельца, Природа видом радует сердца, …Так, если солнца моего земного Глаза-лучи ко мне обращены, (*читает IX сонет на жизнь мадонны Лауры из «Книги песен» Ф. Петрарки*) [8].

Учитель литературы. Свое пламенное чувство Петрарка облек в поэтическую форму сонета, зародившегося в 13 веке. Как жанр он всегда относился к лирической поэзии. Но именно в творчестве Петрарки он вышел за пределы своего жанра и достиг наиболее совершенной художественной выразительности. Этимология слова «сонет» происходит от провансальского «sonet», что означает песенка, состоящая из четырнадцати строк.

Как уже отмечалось, сонеты Петрарки явились первой яркой кульминацией в развитии жанра. Чаще всего итальянский поэт пользуется традиционной формой с рифмой по схеме abba abba cde cde. При этом основной единицей сонетов итальянского поэта является именно ***стих*** (строка поэтического текста), который заключает в себе завершенное изложение или художественный образ.

Учитель музыки. Ф. Лист, явно отождествляемый с лирическим героем поэзии Петрарки, предстает в сонетах перед публикой, то, как пылкий воздыхатель, страстно влюбленный в предмет своего поклонения (ранняя редакция сонета), то, как аскет, устремивший взоры к Всевышнему (поздняя редакция). Это находит отражение и в музыкальном языке разных редакций: изысканно - роскошном - в ранних работах и сдержанно-скупом – в поздних.

Композитор использовал в своем творчестве только лучшие образцы поэзии с целью достижения эстетического совершенства. Лист стремился воплотить в музыке не только художественные образы, но и передать авторский стиль каждого поэта, его индивидуальный почерк и эмоциональную «тональность».

Многие песни Листа имеют несколько редакций, созданных в разные годы (среди них *«Ты, посланец небес», «Как дух Лауры»* и др.). Это свидетельствует о том, что композитор высоко ценил поэтические тексты, к которым он обращался, и постоянно стремился найти для них наиболее адекватное музыкальное решение.

Звучат песни «Ты, посланец небес», «Как дух Лауры» Ф. Листа

Учитель музыки. Какой характер у прозвучавшей музыки?

Ответы детей. Лирический образ, нежная мелодия, которая появляется из прозрачного и обволакивающего фона.

Учитель музыки. Ребята! Соответствуют музыкальный и поэтический образы?

Ответы детей. Светлый образ торжественного действия сонета Петрарки передается и в музыке Листа.

Обучающиеся находят способы композиционного воплощения образов в поэзии и музыке.

Учитель музыки. О тщательном отборе стихотворений для своих вокальных произведений, о том значении, которое он придавал данному процессу, свидетельствует следующее высказывание о Листе.

Чтец. Лист «в отношении выбора стихов был …требовательным, … и пользовался лишь такой поэзией, красота формы которой рождалась из чувства, способного на более возвышенное выражение, ежели данное ему словом. Обвить венком музыки чело подлинного поэта – нет ничего прекраснее, но расточать такие венки для обыденного лица, к чему этот труд?» (*читает фрагмент воспоминаний о Листе из книги «Романтическая песня XIX века» В. А. Васиной-Гроссман*).

Учитель музыки. Выбор Листом сонетов Петрарки в качестве поэтической основы для своих песен был не случаен. Сама судьба поэта, его любовь к Лауре оказались настолько созвучны с обстоятельствами жизни Листа, что не приходится удивляться той

страстной пылкости и искренности, с которой композитор обращается к творениям великого итальянского гуманиста. Каждый из сонетов ярко индивидуален и самостоятелен как отдельное, независимое от окружающего контекста произведение. Не случайно они исполняются, как правило, разрозненно.

И, тем не менее, в трех сонетах Петрарки имеются черты общности, позволяющие рассматривать их как своего рода «песенный альбом». В особенности это касается первой редакции. Помимо того, что «Сонеты» Листа написаны на стихи одного поэта, связаны с раскрытием единого чувства – любви, они так же обнаруживают единство, выраженное музыкальными средствами.

Примечательна и сама последовательность пьес, отражающая некую драматургическую линию в развитии любовного чувства. Драматически-ораторский сонет *«Нет мне покоя»* (Agitato assai) сменяется более спокойным *«Незабвенны тот день, тот час...»* (Lento, ma sempre un poco mosso), и заключает триаду сонет *«Она пришла»* (Andante). Таким образом, налицо единая линия постепенного успокоения и просветления.

Звучат три «Сонета Петрарки»: «Нет мне покоя», «Незабвенны тот день, тот час...», «Она пришла» Ф. Листа

Учитель музыки *проводит музыкальный анализ сонетов Листа.* Любопытен тот факт, что все три сонета данной редакции в той же последовательности были изданы Листом как фортепианные транскрипции. Они вошли во вторую тетрадь «Годов странствий», где композитор объединил сочинения, навеянные природой и искусством Италии. Данный факт еще раз свидетельствует о том, что фортепианная трактовка музыки этих вокальных сочинений представлялась Листу вполне достаточной для адекватной передачи ее образного строя.

Во второй редакции индивидуальность каждого из сонетов усилена, контраст между ними подчеркнут. Здесь меняется порядок расположения пьес, отражавший ранее единую линию драматургического развития. Отсутствуют тональное единство и унифицированная структурная схема.

Музыка сонетов поражает интонационной и ритмической изобретательностью, неожиданными и оригинальными поворотами мысли. Композитор стремится максимально следовать за смысловыми нюансами поэтического текста, передать музыкальными средствами малейшие оттенки эмоционально-психологического состояния героя, его духовный мир. В первую очередь это связано с манерой произнесения поэтического текста.

В большинстве случаев голос и фортепиано дополняют друг друга, создавая единый образ, добиваясь органического единства обоих компонентов единого художественного целого.

Задание: детям предлагается выполнить творческую работу:

1) сделать художественную зарисовку на VIII сонет из «Книги песен» Ф. Петрарки «Среди холмов зеленых…»;

2) сочинить музыкальную композицию на IX сонет на жизнь мадонны Лауры из «Книги песен» Ф. Петрарки;

3) провести сравнительный художественный анализ песен «Как дух Лауры», «Ты, как цветок, прекрасна», «Лорелея» Ф. Листа.

Итак, современный фортепианный репертуар обновляется произведениями, среди которых достойное место заняли камерно-вокальные опусы композитора Ф. Листа. Произведения, написанные композитором, широко применяются в учебном процессе образовательных учреждений, поэтому творчество Ф. Листа обладает большим образовательным и воспитательным потенциалом. Без сомнения, образно-содержательные возможности полистилистики и полижанровости обширны и достойны того, чтобы

расцениваться как жанрово-стилистический ракурс программности, то есть служить специальной задачей анализа содержания.

Итак, интерпретация художественного образа вокальной музыки Ф. Листа в процессе обучения требует от педагога умения активизировать интерес обучающихся к разноплановому проявлению интонационных оборотов в музыке, эстетике гармонического склада мелодии произведения. Этому способствует методология анализа художественного произведения, основанная на поиске ассоциативных художественных связей музыки и искусства, литературы, синтезе музыкальных и визуальных явлений, а именно:

1. Сопоставление музыкальных произведений, выявление общего и различного в средствах выражения (по В. Асафьеву).

2. Изучение различных редакций, эскизов, набросков в работе над одним и тем же произведением. Это поможет понять логику работы над произведением, мотивы процесса творчества.

3. Намеренное исполнение музыкального произведения в версии, противоположной авторскому замыслу или одного из средств выразительности (темп, динамика, штрихи), помогающее обнаружить их значимость в воплощении художественной идеи автора;

4. «Переинтонирование» художественного образа в иную модальность.

Перечень перечисленных методов не является закрытым, он требует дополнения в аспекте решения согласования инициативы обучающихся и педагога в художественно-педагогическом анализе произведения, умения работать конструктивно в «раскодировании» композиторского замысла сочинения.

При восприятии музыкального произведения необходимо учитывать элементы агогики музыкального языка при его исполнении, такие как темповое и ритмическое rubato, красочное ощущение гармонии, артистичное «произношение» штрихов. Подобное выражение творческой свободы обучающегося является не проявлением необоснованности анализа, а своеобразным синтезом индивидуального восприятия личности и самого преподавателя музыки, результатом их согласованной деятельности. Полноценное восприятие произведения искусства возможно при условии создания ощущения непринужденной эстетической среды общения, соучастия художественным образам в интерпретируемом сочинении, не только у педагога, но и у школьника. Воспитательная задача педагога состоит в создании мотивации личности в передаче другим обучающимся своего варианта прочтения замысла автора, что нацелено на закономерное взаимодействие слушателя и интерпретатора в лице исполнителя, его мастерства в раскрытии идейного содержания музыкального произведения.

Стимулом к дальнейшим творческим поискам интерпретации художественных образов могут служить поддержка и одобрение педагога и одноклассников. Навыки художественной коммуникации с помощью интерпретаторской деятельности закладывают основу формирования способности художественно-образного постижения действительности у обучающихся и возможно будущих педагогов-музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ и интерпретация произведения искусства: учебное пособие / Под ред. Н. А. Яковлевой. – М.: Высшая школа, 2005. – 551 с. - С. 135.
2. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сборник статей. - М.: Музыка, 1974. – 336 с.
3. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Пер. с англ. Г. Е. Крейдлина. - М.: Прометей, 1994. – 352 с.

4. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: «Лабиринт», 1997. – Глава 9. Искусство как катарсис. - 345 с. - С. 274.
5. Зайцева М. Л. Синтезийность как системное свойство художественного сознания: автореферат диссертация… доктора искусствоведения: 17.00.09. - Теория и история искусства. – Саратов: кафедра истории и теории исполнительского искусства ФГБОУ ВПО «Государственная классическая академия им. Маймонида», 2014. – 52 с. - Dissercat.com [сайт]. – https://cheloveknauka.com/sinesteziynost-kak-sistemnoe-svoystvo-hudozhestvennogo-soznaniya (Дата обращения 01.04.2023).
6. Крауклис Г. В. Романтический программный симфонизм: проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века. - М.: Московская консерватория, 2007. – 310 с.
7. Кузнецова А. В., Курганская О. А. Исполнительская свобода в контексте романтического мироощущения: от Ф. Листа к Н.К. Метнеру // Вестник МГУКИ. – 2019. - № 1(87). - Dissercat.com [сайт]. – https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskaya-svoboda-v-kontekste-romanticheskogo-miroosch uscheniya-ot-f-lista-k-n-k-metneru (Дата обращения 31.03.2023).
8. Петрарка Ф. Книга песен // Лирика. Автобиографическая проза: Сборник. - Dissercat.com [сайт]. – http://www.lysychansk-yceum17.edukit.lg.ua/Files/downloads.pdf (Дата обращения 31.03.2023).
9. Посохова О. А. Об особенностях синтетизма мышления Ф. Листа // Идеи и идеалы. – 2013. - № 3(17). - Dissercat.com [сайт]. – https://cyberleninka.ru/article/n/ob-osobennostyah-sintetizma-myshleniya-f-lista (Дата обращения 31.03.2023).
10. Санникова Д. Жанр melodie в камерно-вокальном творчестве Ф. Листа, вопросы интерпретации // Музыкальная академия. – 2017. – Вып. № 3. – С. 39-42. - Dissercat.com [сайт]. – https://mus.academy/articles/zhanr-melodie-v-kamerno-vokalnom-tvorchestve-f-lista-voprosy-interpretatsii (Дата обращения 31.03.2023).
11. Степанова С. В. Художественно-образное мышление музыканта // Вопросы психологии. – 2005. - № 2. - С. 67-68. - Dissercat.com [сайт]. – https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-obraznoe-myshlenie-muzykanta (Дата обращения 31.03.2023).
12. Уколова Л. И. Применение разных видов искусства как инновации в педагогической деятельности / Л. И. Уколова, М. Чжоу, Б. Хань // Антропологическая дидактика и воспитание. - 2022. - Т. 5. - № 2. - С. 24-39.

REFERENSES

1. Analiz i interpretaciya proizvedeniya iskusstva (Analysis and interpretation of a work of art), Moscow: Vysshaya shkola, 2005, pp. 135 (551 p.)
2. Aranovskij M.G. Problemy muzykal'nogo myshleniya (Problems of musical thinking), Moscow: Muzyka, 1974, 336 p.
3. Arnhejm R. Novye ocherki po psihologii iskusstva (New essays on the psychology of art), Moscow: Prometej, 1994, 352 p.
4. Vygotskij L.S. Psihologiya iskusstva (Psychology of art), Moscow: “Labirint”, 1997, pp. 274 (345 p.).
5. Zajceva M.L. Sintezijnost' kak sistemnoe svojstvo hudozhestvennogo soznaniya (Synthesis as a systemic property of artistic consciousness): Extended abstract of Doctor’s thesis: 17.00.09, Saratov: kafedra istorii i teorii ispolnitel'skogo iskusstva FGBOU VPO “Gosudarstvennaya klassicheskaya akademiya im. Majmonida”, 2014, 52 p., available at: https://cheloveknauka.com/sinesteziynost-kak-sistemnoe-svoystvo-hudozhestvennogo-soznaniya

6. Krauklis G. V. Romanticheskij programmnyj simfonizm: problemy, hudozhestvennye dostizheniya, vliyanie na muzyku XX veka (Romantic program symphonism: problems, artistic achievements, influence on the music of the XX century), Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2007, 310 p.
7. Kuznecova A.V., Kurganskaya O.A. Vestnik MGUKI, 2019, No 1(87), available at: https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskaya-svoboda-v-kontekste-romanticheskogo-mirooschuscheniya-ot-f-lista-k-n-k-metneru
8. Petrarka F. Lirika. Avtobiograficheskaya proza (Lyrics. Autobiographical prose), available at: http://www.lysychansk-yceum17.edukit.lg.ua/Files/downloads.pdf
9. Posohova O.A. Idei i ideally, 2013, No 3(17), available at: https://cyberleninka.ru/article/n/ob-osobennostyah-sintetizma-myshleniya-f-lista
10. Sannikova D. Muzykal'naya akademiya, 2017, Ussue No 3, pp. 39-42, available at: https://mus.academy/articles/zhanr-melodie-v-kamerno-vokalnom-tvorchestve-f-lista-voprosy-interpretatsii
11. Stepanova S.V. Voprosy psihologii,2005, No 2, pp. 67-68, available at: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-obraznoe-myshlenie-muzykanta
12. Ukolova L. I. Antropologicheskaya didaktika i vospitanie, 2022, T. 5, No 2, pp. 24-39.

Баликоева Агунда Арсеновна
доцент кафедры архитектуры и дизайна
ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский горно-металлургический институт (ГТУ)»
e-mail: agunda_balikoeva@mail.ru
Гитинова Диана Мурадовна
магистрант
ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский горно-металлургический институт (ГТУ)»
e-mail: gitinovadiana@mail.ru
Магомедова Джаннет Цахаевна
магистрант
ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский горно-металлургический институт (ГТУ)»
e-mail: Djk.magomedova@mail.ru

Balikoeva Agunda A.
Associate Professor, Department of Architecture and Design
North Caucasus Mining and Metallurgical Institute (GTU)
Gitinova Diana M.
Master's student
North Caucasus Mining and Metallurgical Institute (GTU)
Magomedovna Janet Ts.
Master's student
North Caucasus Mining and Metallurgical Institute (GTU)

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ

Аннотация. Актуальность выбранной темы обоснована тем, что на сегодняшний день мы наблюдаем отсутствие единого подхода к методологии и методике исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. В статье рассматривается изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура, а также особое внимание уделяется методологии и методике исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. Цель статьи заключается в исследовании методологии и методики проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. В работе также рассмотрены проблемы исследования изобразительного искусства, декоративно-прикладного искусства и архитектуры, и пути их решения.

Ключевые слова: изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство, архитектура, методология исследования, методика исследования.

METHODOLOGY AND METHODOLOGY OF RESEARCH OF PROBLEMS OF FINE, DECORATIVE AND APPLIED ARTS AND ARCHITECTURE

Abstract. The relevance of the chosen topic is justified by the fact that today we observe the absence of a unified approach to the methodology and methodology of studying the problems of fine, decorative and applied arts and architecture. The article deals with fine, decorative and applied arts and architecture, and also pays special attention to the methodology and methodology of studying the problems of fine, decorative and applied arts and architecture. The purpose of the article is to study the methodology and methodology of studying the problems of

fine, decorative and applied arts and architecture. The paper also examines the problems of the study of fine arts, decorative and applied arts and architecture, and ways to solve them.

Keywords: fine art, decorative and applied art, architecture, research methodology, research methodology.

Среди множества различных областей человеческой деятельности как современное искусство, так и теория искусства находятся в тяжелом положении; признаками этого тяжелого положения являются все более и более интенсивные вопросы о конце искусства, антиискусстве, постискусстве, с одной стороны, и о постэстетике, анти-эстетике и антиэстетике, с другой стороны. В теории образования мы можем найти те же терминологические симптомы, которые (подобно сыпи) свидетельствуют о том же виде бессилия и болезни – также здесь идет дискуссия о конце педагогики в современной культуре (Рикардо Масса) и делаются прогнозы о рождении новой постпедагогической эпохи.

Некоторые думают, что мы можем быть более оптимистичными в отношении будущего теории образования из-за новых, стимулирующих и освежающих идей, которые приходят с постмодернизмом. Правы ли они? Когда смелые эксперименты, которые слишком восторженно внедряют основные постмодернистские идеи, такие как распад тотальности, слабость разума или распыление субъекта в процессах образования, могут быть рискованными, существует много других, хотя и не столь центральных, постмодернистских идей, которые действительно способны вдохновить процессы образования.

Исследование в области изобразительного искусства имеет структуру, которая отличает его от структуры любой другой дисциплины, от других наук, потому что оно имеет дело с эмоциональной стороной в той же степени, в какой оно имеет дело с когнитивной стороной и стороной навыков, а также придает предмету тот же вес, который оно придает к объективности в оценке явлений и работе с ними. Многие исследователи в области изобразительного искусства использовали описательно-аналитический метод и использование образцов в аналитических целях и для поиска результатов анализа для выявления художественных свойств или методов для получения фактов о художественных произведениях или продуктивных художниках, однако существует проблема, с которой сталкиваются эти исследователи. тема находок и заключений, обобщение результатов и вынесение суждений.

Проблема может быть вызвана одним или всеми из следующих диагнозов:

Если один из исследователей хотел раскрыть тонкий стиль художника, Фаека Хассана, то для того, чтобы ознакомиться с его стилем, он должен провести анализ всех его художественных достижений и на протяжении всего его творческого пути. И учитывая сложность этого вопроса, а также учитывая трудность отбора образцов из этих работ из-за их разной тематики, условия определяется (выбранными формами), и он должен знать, что результаты исследования будут специфичны для выбранных и специфичных форм, а также выводы и все, что вытекает из процесса уточнения моделей. Следовательно, недопустимо игнорировать объективные требования в примерах, определять их и под предлогом использования самостоятельного подхода в суждениях или прибегать к ссылкам на критические подходы, поскольку этот вопрос актуален только в неофициальных исследованиях, таких как книги, статьи и семинары, поскольку они являются конкретные и элитные усилия.

Если один из исследователей хотел выявить технические характеристики конкретных художественных постановок в течение определенного периода времени, а для достижения цели он должен провести анализ этих продуктов в соответствии с

согласованной научной методологией, которая включает определение критериев для анализа (те, которые используются, приводят к результатам, достигающим цели, поскольку не допускается использование критериев для анализа впечатляющих формирующих продуктов при анализе сюрреалистичных формирующих продуктов, поскольку недопустимо использовать критерии для анализа формы в процессе анализа содержания, поскольку процесс описания, анализа и критики технической работы недостаточен в соответствии с собственным видением исследователя поскольку это научное исследование является официальным продуктом, направленным и склонным к обобщениям, которые, в свою очередь, должны быть методологией анализа, связанной с требованиями и институциональными ссылками и адресованной сообществу, которое требует получения степени общественного согласия, которая может быть снижена экспертами, представляющими данное общество, и простейшими процедурами для достижения этого требования является определение степени согласия между рядом экспертов в области обсуждаемого явления.

Если один из исследователей хотел проанализировать театральные модели, чтобы прийти к положениям о методах режиссуры в определенный период времени и в определенном месте, то для того, чтобы он достиг своей цели проведения процесса систематического анализа на основе согласованных стандартов, эти критерии должны основываться на определении и описании концепции направляющего метода и определения того, какие характеристики и особенности, если таковые имеются, мы называем внешним методом, и мы не называем их экзогенным подходом или техническим методом (из-за большой разницы в концепциях и его компонентах), и, следовательно, в данном случае эти результаты полностью связаны с инструментом и его критериями, поэтому, если инструмент создан на основе направления, результаты будут вращаются вокруг направления, и, следовательно, исследователь окажется в положении, далеком от упущения в исследовании, и выводы и суждения будут основываться на направлениях, а не на методах получения результатов, и, следовательно, возникает необходимость в создании инструмента и стандартов, согласованных экспертами до минимума, что называется (честность инструмента) в дополнение к этому, и что этот инструмент будет использоваться в процесс анализа технических продуктов и то, что результаты будут иметь важное значение на академическом уровне и на уровне культуры в целом, он должен обладать способностью отличать стиль от режиссуры (например) или от раскрытия метода в театральной работе. Это связано с тем, что инструмент предназначен для использования независимо от пользователя, и поэтому существует необходимость в том, чтобы инструмент основывался на такой степени ясности, научности и точности, которая позволяет использовать его многим аналитикам, а не одному исследователю, а также на способности этот инструмент будет использоваться при анализе театральных (или художественных) произведений, отличных от выбранных исследователем, а также способность этого инструмента использоваться для выявления стиля в театральных произведениях, которые будут представлены через определенный промежуток времени.

Все эти возможности являются не чем иным, как определением и описанием концепции согласованности, которая означает способность инструмента анализа и его стандартов анализировать техническую работу нескольких аналитиков в разные периоды времени, что, в свою очередь, повысит ценность и надежность процесса анализа, проверки результатов и выводов. Процесс вынесения суждений будет организованным научным процессом, в котором общество будет участвовать через своих представителей (исследователей и экспертов), и поэтому мы придем к согласованному обобщению.

1. Творчество в искусстве – это феномен, который заслуживает изучения и осмысления, но, к сожалению, все научные интеллектуальные усилия, которые

сталкивались с его интерпретацией, анализом и кодификацией, находились вне сферы искусства, особенно в областях психологии, философии, социологии и образования, и именно эти области внесли большой вклад в область кодификации и методологии научных исследований, поэтому для творчества в первую очередь важно придерживаться стандартов и методологии интеллектуальных усилий, которые были исследованы и все еще исследуются (это если мы примем реальность искусства в целом). этим автоматическим способом).

2. Общепризнано, что все (различные) виды человеческой деятельности сами по себе обеспечивают основу для интерпретации, анализа и суждения в соответствии со строго определенной методологией, и поскольку искусство - это человеческая деятельность, оно, как и эти виды деятельности, должно обеспечивать основу для интерпретации, анализа, критики и суждения. Основанный на организованных научных областях, как это принято в других видах человеческой деятельности, для обеспечения конфиденциальности, исключительности и самоутверждения.

3. В процессе подчинения научного исследования искусству нет упоминания об отмене его специфики и специфики обращения с художественным достижением. Напротив, ради того, чтобы искусство было обычным явлением и пользовалось коллективным признанием и уважением, оно должно проявить себя последовательным и непротиворечивым в соответствии с коллективными стандартами и с использованием научного метода, который гарантирует ему круговые факторы, а также потому, что процесс обобщения требует большого количества соглашений, он должен опираться на средства контроля и требования соглашения с точки зрения (общей позиции, общего языка, согласованных целей, принятия и самовыражения группы, и отказ от всех своих денег, связанных с уходом в себя и бунтом против сбора и внедрения инноваций в методологию и стандарты, которые углубляют разрыв между двумя сторонами и усиливают изоляцию, поскольку (искусство) – это человеческая деятельность, направленная на благо общества, поскольку какова ценность картины без искусства?

4. Процесс подчинения искусства методологии означает подчинение его законам и правилам мышления (учитывая, что методология исследования - это то же самое, что и методология мышления), а это означает способность искусства обеспечивать правила и основы, гарантирующие его создателям обоснование, интерпретацию и анализ технических решений. явление в соответствии с убедительной логикой (научной) Таким образом, искусство избавляется от опеки, налагаемой другими науками, и этого можно достичь, только рассматривая искусство с точки зрения убедительной и логичной научной логики.

5. Субъективность и субъективная методология в технических исследованиях могут занять свое место в процессах описания, анализа и критики, но после предоставления объективных обоснований для этих операций, которые являются включено в утвержденные стандарты (инструмент исследования) и основано на анализе целевых требований и переменных, которые приводят к этому в научном анализе и приводят к результатам, соответствующим цели‹, которые будут служить руководством, направляющим исследователя к достижению окончательных результатов, а также к доступность условий соглашения и постоянство этого инструмента.

Исходя из вышеизложенного и учитывая растущий интерес к науке и научным исследованиям в результате растущих стремлений различных обществ к росту и прогрессу и заинтересованность научных и образовательных учреждений в развитии потенциала научных и образовательных исследований для исследователей, а также множество проблем и вопросов, обсуждаемых в наука о учебных планах и множество вопросов, связанных с методологией исследований и ее приложениями, эта множественность и

многоплановость привела к различиям и различным взглядам на эти вопросы (в частности, в области искусства), и учитывая, что методы исследования – это всего лишь технические стратегии и средства, используемые теми, кто работает с наукой, чтобы привести результат к объективным обобщаемым результатам, необходимо решать проблемы с помощью организованной методологической основы, позволяющей достичь определенной степени согласия, необходимой для процесса обобщения результатов в стратегиях исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ганова Т.В., Терехова Е.С., Труфанова Т.В. Современные тенденции и практики художественного образования // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 2. С. 7-19.
2. Звонова Е.В. Символы архитектуры как средство культурно-исторического анализа // Искусствоведение. 2022. № 1. С. 26-33.
3. Панова О.Б. Искусство как универсальный язык Культуры: современные контексты проблемы и перспективы исследования // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 379. С. 92-104.
4. Рощин С.П., Жильцова А.В. Изобразительная деятельность в парадигме развития творческих способностей // Искусство и образование. 2021. № 1 (129). С. 77-82.
5. Рыков А.В. Проблемы формы и материала в современном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2012. № 3. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-formy-i-materiala-v-sovremennom-iskusstve (дата обращения: 17.04.2023).

REFERENSES

1. Ganova T.V., Terekhova E.S., Trufanova T.V. Sovremennye tendentsii i praktiki khudozhestvennogo obrazovaniya // Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2022, No. 2, Pp. 7-19.
2. Zvonova E.V. Simvoly arkhitektury kak sredstvo kul'turno-istoricheskogo analiza // Iskusstvovedenie, 2022, No. 1, Pp. 26-33.
3. Panova O.B. Iskusstvo kak universal'nyy yazyk Kul'tury: sovremennye konteksty problemy i perspektivy issledovaniya // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014, No. 379, Pp. 92-104.
4. Roshchin S.P., Zhil'tsova A.V. Izobrazitel'naya deyatel'nost' v paradigme razvitiya tvorcheskikh sposobnostei // Iskusstvo i obrazovanie, 2021, No. 1 (129), Pp. 77-82.
5. Rykov A.V. Problemy formy i materiala v sovremennom iskusstve // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriya, 2012, No. 3, URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-formy-i-materiala-v-sovremennom-iskusstve (data obrashcheniya: 17.04.2023).

Ши Цзяхуань
аспирант
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 2892573585@qq.com

Shi Jiahuan
graduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
Russian State Pedagogical University
them. A. I. Herzen

ЗНАЧЕНИЕ ШКОЛЫ С.М. КОЗОЛУПОВА В ИСТОРИИ ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Цель настоящего исследования: проанализировать значение школы С.М. Козолупова в истории виолончельного искусства. Материальную основу исследования составили работы следующих авторов: Л.С. Гинзбург, К.Ю. Давыдов, Г.С. Козолупова, А.В. Мишучкова, Т.П. Привалова, Ян. Цзина, В.З. Чахвадзе. В результате сделаны следующие выводы. Для школы С.М. Козолупова характерно: все компоненты исполнения должны быть сбалансированы в равной степени; интерпретация музыкального произведения должна демонстрировать характер классической уравновешенности; необходимо наличие исполнительского чувства меры. Кроме того, С.М. Козолупов выступал за поэтапное усложнение предлагаемого материала. Педагогическая деятельность С.М. Козолупова характеризуется наличием индивидуального подхода к каждому ученику, что находится в зависимости от специфичности аппарата и кругозора художественной направленности каждого студента. Методические рекомендации (далее – МР), предложенные С.М. Козолуповым, продолжают оставаться актуальными на сегодняшний день и находят отражение в современных методиках.

Ключевые слова: виолончель, артистизм, преподавательский процесс, спонтанное преподавание, целесообразность, комплексность.

THE SIGNIFICANCE OF THE KOZOLUPOV SCHOOL IN THE HISTORY OF THE CELLO ART

Abstract. The aim of this study: to analyse the significance of S.M. Kozolupov's school in the history of cello art. The material basis of the research was made by the following authors: L. S. Ginzburg, K. Y. Davydov, G. S. Kozolupova, A. V. Mishuchkov, T. P. Privalova, Jan. Jina, V.Z. Chakhvadze. The following conclusions are drawn as a result. The school of S. M. Kozolupov is characterised by the following: all components of playing should be equally balanced; interpretation should demonstrate the character of classical equilibrium; there should be a sense of proportion within the performance of musical parts. In addition, Kozolupov advocated a gradual complication of the proposed material. The pedagogical activity of S.M. Kozolupov is characterized by the individual approach to each student, which is based on the specificity of the apparatus and outlook of the artistic orientation of each student. Methodical Recommendations (hereafter - MR) proposed by S.M. Kozolupov continue to be relevant today and are reflected in modern techniques.

Keywords: cello, artistry, teaching process, spontaneous teaching, expediency, complexity.

История российской виолончельной школы насчитывает уже более полутора столетий. На протяжении всей своей истории виолончелисты, чья деятельность проходила в Российской Империи, Советском Союзе, а позже – в Российской Федерации, занимают ведущие позиции в мировом масштабе. Изначально фундамент современной виолончельной школы был заложен К.Ю. Давыдовым, позже его идеи были развиты С.М. Козолуповым. Факторы, в силу которых отечественные исполнители узнаваемы во всем мире, следующие: преемственность опыта; педагогические методики и принципы демонстрируют характер единства и жизнеспособности. Иначе говоря, российская национальная виолончельная школа является неотъемлемой частью музыкальной и педагогической культуры всего мира.

Следует говорить о том, что школа С.М. Козолупова характеризуется наличием различных сторон, среди которых необходимо отметить методическую, педагогическую и исполнительскую. Принципы виолончельной школы Семена Матвеевича во многом схожи с принципами школы К.Ю. Давыдова.

Например, М.М. Приходцев в рамках своей работы выделяет следующие схожие черты: все компоненты исполнения должны быть сбалансированы в равной степени; интерпретация должна демонстрировать характер классической уравновешенности [6, с. 95].

В качестве примера необходимо привести «Школу игры на виолончели» К.Ю. Давыдова, охватывающую два первых года обучения игре на виолончели [1, с. 7]. Так, первый раздел содержит базовые знания, например, правильное использование смычка, а также раскрываются законы, которые имеют отношение к его неравномерному движению. Во втором разделе речь идет о первых четырех позициях, в третьем более высокие позиции выступают на первый план. Иначе говоря, речь идет о поэтапном усложнении предлагаемого материала. Неслучайно редакторами учебного пособия являются С.М. Козолупов и Л.С. Гинзбург. Г.С. Козолупова в рамках своей книги «С.М. Козолупов. Жизнь и творчество», описывая систему своего супруга, выделяет схожие с системой К.Ю. Давыдова черты [2, с. 112].

Кроме того, А.В. Мишучкова выделяет следующие характерные черты школы С.М. Козолупова: наличие рационального начала; ясность цели; естественность и целесообразность игровых движений; упор на развитие технических навыков виолончелиста; акцент на механики движения рук и другие. [3, с. 159]. Что касается педагогической стороны указанной системы, то Семен Матвеевич был убежден, что молодые музыканты должны развиваться комплексно. Достижение указанной цели становилось возможным благодаря наличию продуманной и поэтапной стратегии репертуара педагогической направленности. Кроме того, автор высказывает мнение, согласно которому сходство систем С.М. Козолупова и К.Ю. Давыдова обусловлено следующим. Во-первых, творческие натуры обоих виолончелистов демонстрируют характер родства. Во-вторых, для русской исполнительской традиции характерно наличие преемственности.

М.Л. Ростропович, в свою очередь, характеризуя школу С.М. Козолупова, говорит о ней следующим образом. Она включает в себя следующие аспекты [7, с. 10-12]:

- наличие методики, позволяющий формировать инструментальный аппарат будущего профессионального музыканта;
- технические приемы должны осваиваться последовательно и постепенно;
- последовательное и систематичное изучение репертуара виолончелистом.

Л.С. Гинзбург высказывает мнение, согласно которому для педагогической деятельности С.М. Козолупова характерно наличие рациональности [1, с. 863]. Автор

утверждает, что изначально Семен Матвеевич испытывал некоторые трудности с достижением оптимального соотношения между установками методической направленности и «спонтанным преподаванием». В результате он смог это преодолеть.

Кроме того, Л.С. Гинзбург утверждал следующее. Тот факт, что исполнение молодого виолончелиста характеризовалось наличием правильной техники и выразительности, не являлось основанием для похвалы. Семен Матвеевич требовал от учеников, в первую очередь, осознанного отношения к извлечению звука. Иначе говоря, музыкант должен был осознавать характер игровых движений и механизм извлечения звука своим мышечным аппаратом. Кроме того, молодой виолончелист должен был обладать навыками, позволяющими ему в любой отдельно взятый временной промежуток объяснить художественную цель какого-либо приема. Также он должен был уметь разъяснить суть этого приема своим гипотетическим «ученикам».

С.М. Козолупов утверждал, что осознание проблемы извлечения правильного звука на инструменте приводит к ее решению, что указывает на ясность цели в указанной системе. Одной из основополагающих задач Семена Матвеевича как педагога было нахождение «проблемных мест» каждого ученика. При этом он полагал, что указания педагогической направленности должны быть строго дозированы, что в долгосрочной перспективе позволит ученику самостоятельно находить «слабые места» в своей технике.

Ян. Цзина, сравнивая виолончельные школы Российский Федерации, Китайской Народной Республики и Беларуси, высказывает следующую точку зрения. Педагогическая деятельность С.М. Козолупова характеризуется наличием индивидуального подхода к каждому ученику, что находится в зависимости от специфичности аппарата и кругозора художественной направленности каждого студента [8, с. 222].

В.З. Чехвадзе в рамках своей работы отмечает, что школа С.М. Козолупова является преемницей школы К.Ю. Давыдова, о чем речь уже шла ранее [9, с. 64]. В качестве обоснования своего мнение автор указывает, что для давыдовской школы характерно следующее: целесообразность и естественный характер игровых движений. Семен Матвеевич, в свою очередь, развил эти детерминанты посредством внедрения нового художественного материала применительно к виолончели. Новацией С.М. Козолупова следует считать тот факт, что, будучи руководителем кафедры в консерватории, он вводит систему экзаменов, тестов и зачетов, что продолжается в настоящее время.

Необходимо отметить, что, согласно мнению Г.С. Козолуповой, ее супруг демонстрировал наличие тех углубленных знаний, что имеют непосредственное отношение к анатомии и человеческой физиологии [2, с. 140-150]. Так, например, педагог хорошо разбирался в механике движения рук виолончелиста, чего также требовал от других преподавателей. Семен Матвеевич, опираясь на новейшие научные разработки в области анатомии, смог установить взаимосвязь между «переигрыванием» рук виолончелиста и физиологическими болезнями тела, в результате чего смог предложить лечение, исключающее использование медикаментов. Иначе говоря, в рамках своей системы С.М. Козолупов уделял внимание развитию тех двигательных навыков, что имеют отношение к рукам виолончелиста.

Примечательно, что методические рекомендации Семена Матвеевича продолжают оставаться актуальными и по сей день. В частности, те, что имеют отношение к физиологии исполнителя. Так, анализируя "Методические рекомендации преподавателя по классу виолончели Приваловой Т.П." от 2013 года, приходим к следующим выводам. Т.П. Привалова акцентирует внимание на тренировке пальцев рук с использованием карандаша [5, С. 6]. Автор предлагает следующие упражнения:

- четыре пальца не должны соприкасаться между собой. Они должны быть округлыми, большой палец должен располагаться напротив второго (указательного);

- карандаш зажимается пальцами (большим и указательным), после чего необходимо касаться им каждого из пальцев. При этом необходимо не отрывать остальные пальцы;

- ученик, удерживая карандаш, должен перемещать его между большим и четырьмя остальными пальцами, что позволит добиться движений, демонстрирующих характер пластичности. И так далее.

Кроме того, требования, которые он предъявлял к своим воспитанникам, на сегодняшний день стали обязательной частью многих образовательных программ. Например, в требованиях к уровню подготовки учеников музыкальной школы «Программы по учебному предмету УП.01. (специальность: виолончель)» указано, что учащийся должен уметь следующее [4, с. 18-19]:

– исполняя музыкальное произведение с помощью виолончели, ученик должен уметь формировать художественный образ;

– демонстрировать осознанное отношение к музыкальному произведению, что находит отражение в следующем: он должен уметь излагать содержание произведения как в письменной форме, так и в устной беседе, дискуссии;

– знать художественно-эстетические и технические особенности, характерные для сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительства.

Полагаем, что эти требования, предъявляемые к виолончелистам на сегодняшний день, ясно указывают на актуальность тех идей, что выражал С.М. Козолупов посредством своей педагогической деятельности. Кроме того, в этой же программе указано, что «Сборник этюдов», авторами которого являются Л.С. Гинзбург и С.М. Гинзбург, рекомендован к ознакомлению, что также указывает на значение школы Семена Матвеевича [4, с. 32].

Необходимо говорить о том, что еще при жизни Семена Матвеевича возникает термин «школа С.М. Козолупова», который активно используется как в рецензиях журналистов, так и в программах музыкальных ВУЗов. Как уже ранее было отмечено, главная цель его школы – раскрыть потенциал каждого ученика, в чем и заключается основное значение школы С.М. Козолупова. Об этом также свидетельствует количество выдающихся учеников. В качестве примера следует привести М. Ростроповича, который окончил консерваторию в классе Семена Матвеевича в 1948 году. Позднее выпускниками его класса стали и другие выдающиеся советские исполнители, например, Н. Шаховская и В. Фейгин. Кроме того, следует отметить следующее. Вершиной педагогической деятельности С.М. Козолупова принято считать публикацию «бригадного» сборника этюдов, что произошло впервые в истории виолончельного искусства СССР. Также следует говорить о том, что Семен Матвеевич подготовил редакцию сюит И.С. Баха для виолончели, которая активно используется на всех пяти курсах Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского на сегодняшний день.

Среди прочих заслуг С.М. Козолупова следует отметить: формирование национальных виолончельных школ в республиках Советского Союза; выстроил образовательную систему, включающую в себя использование трех детерминант (детские школы музыки, училища, консерватории). О признании школы С.М. Козолупова международным музыкальным сообществом свидетельствует тот факт, что многие зарубежные исполнители принимают участие в Международном виолончельном конкурсе им. С.М. Козолупова.

На основании вышеизложенного приходим к следующим выводам. Для школы С.М. Козолупова характерно следующее: все исполнительские компоненты игры должны

быть сбалансированы в равной степени; интерпретация должна демонстрировать характер классической уравновешенности; необходимо наличие чувства меры. Кроме того, С.М. Козолупов выступал за поэтапное усложнение предлагаемого материала. Педагогическая деятельность С.М. Козолупова характеризуется наличием индивидуального подхода к каждому ученику, что находится в зависимости от специфичности аппарата и кругозора художественной направленности каждого студента.

Методические рекомендации и идеи Семена Матвеевича остаются востребованы в педагогической деятельности преподавателей музыки и по сей день, что подтверждается анализом "Методических рекомендаций преподавателя по классу виолончели Приваловой Т.П. (2013 год)" и «Программы по учебному предмету УП.01. (специальность: виолончель)» Детской школы искусств № 4 города Костромы, поэтому сохранение всего лучшего, выработанного школой С. М. Козолупова, представляется весьма актуальным особенно в настоящее время, когда в искусстве влиятельны тенденции к дифференциации исполнительского стиля, возникают различные «манеры» исполнения, ориентированные на музыку конкретной эпохи. Признавая неизбежность и историческую необходимость подобных тенденций, хочется пожелать, чтобы они базировались на прочном профессиональном фундаменте и учитывали опыт российской классической школы.

Кроме того, значение деятельности С.М. Козолупова находит отражение в том факте, что он воспитал большое количество известных музыкантов, среди которых необходимо отметить следующих: М. Ростропович, С. Кнушевицкий, В. Берлинский (солист квартета им. Бородина), лауреат международного конкурса им. П. И. Чайковского Н. Шаховская и другие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л.С. Козолупов Семён Матвеевич. / Музыкальная энциклопедия. Советский композитор. - 1974. - С. 862-863.
2. Давыдов К.Ю. Школа игры на виолончели. Москва: Музгиз, 1958. - 84 с.
3. Козолупова Г.С. С.М. Козолупов: Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1986. - 127 с.
4. Мишучкова А.В. Семён Матвеевич Козолупов - великий маэстро родом из Оренбуржья. / Природное и культурное наследие Урала. материалы VII региональной научно-практической конференции. - 2016. - С. 159-171.
5. Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей города Костромы «Детская школа искусств № 4». Программа по учебному предмету УП.01. [Электронный ресурс] : Доступ: https://dshi4.kst.muzkult.ru/media/2021/02/12/1247791713/Specialnost_Violonchel.pdf (дата обращения: 23.02.2023).
6. Привалова Т.П. Формирование навыков игры на виолончели на начальном этапе обучения. – 10 с. [Электронный ресурс] : Доступ: https://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2013/11/29/formirovanie-navykov-igry-na-violoncheli-na-nachalnom (дата обращения: 23.02.2023).
7. Приходцев М.М., Агдеева Н.Г. Методические принципы виолончельной школы педагога Козолупова. / Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Материалы научно-практической конференции. - 2011. - С. 90-98.
8. Ростропович М.Л. О виолончелях и виолончелистах. / Советская культура. - 1966. - № 6. – С. 10-20.

9. Цзина Ян. Сопоставительный анализ виолончельной школы России, Беларуси и Китая. / Мир детства в современном образовательном пространстве - 2019. - С. 221-222.
10. Чахвадзе В.З. Гениальные виолончелисты XIX-XX веков и их роль в развитии мирового виолончелизма. / Вестник Магнитогорской консерватории. - 2016. - № 2. - С. 64-73.

REFERENSES

1. Ginzburg L.S. Kozolupov Semjon Matveevich. / Muzykal'naja jenciklopedija. Sovetskij kompozitor. - 1974. - Pp. 862-863.
2. Davydov K.Ju. Shkola igry na violoncheli. Moskva: Muzgiz, 1958. - 84 p.
3. Kozolupova G.S. S.M. Kozolupov: Zhizn' i tvorchestvo. Moskva: Muzyka, 1986. - 127 p.
4. Mishuchkova A.V. Semjon Matveevich Kozolupov - velikij majestro rodom iz Orenburzh'ja. / Prirodnoe i kul'turnoe nasledie Urala. materialy VII regional'noj nauchno-prakticheskoj konferencii. - 2016. - Pp. 159-171.
5. Municipal'noe bjudzhetnoe obrazovatel'noe uchrezhdenie dopolnitel'nogo obrazovanija detej goroda Kostromy «Detskaja shkola iskusstv № 4». Programma po uchebnomu predmetu UP.01. [Jelektronnyj resurs] : Dostup: https://dshi4.kst.muzkult.ru/media/2021/02/12/1247791713/Specialnost_Violonchel.pdf (data obrashhenija: 23.02.2023).
6. Privalova T.P. Formirovanie navykov igry na violoncheli na nachal'nom jetape obuchenija. – 10 p. [Jelektronnyj resurs] : Dostup: https://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2013/11/29/formirovanie-navykov-igry-na-violoncheli-na-nachalnom (data obrashhenija: 23.02.2023).
7. Prihodcev M.M., Agdeeva N.G. Metodicheskie principy violonchel'noj shkoly pedagoga Kozolupova. / Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: Istorija i sovremennost'. Materialy nauchno-prakticheskoj konferencii. - 2011. - Pp. 90-98.
8. Rostropovich M.L. O violoncheljah i violonchelistah. / Sovetskaja kul'tura. - 1966. - № 6. – Pp. 10-20.
9. Czina Jan. Sopostavitel'nyj analiz violonchel'noj shkoly Rossii, Belarusi i Kitaja. / Mir detstva v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve - 2019. - Pp. 221-222.
10. Chahvadze V.Z. Genial'nye violonchelisty XIX-XX vekov i ih rol' v razvitii mirovogo violonchelizma. / Vestnik Magnitogorskoj konservatorii. - 2016. - № 2. - Pp. 64-73.

Чу Цзинвэнь
ассистент-стажер
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского»
e-mail: 2653635507@qq.com

Chu Jingwen
Assistant Trainee
Tchaikovsky Moscow State Conservatoire

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РАБОТ И МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ

Аннотация. Цель данного исследования – доказать взаимосвязь музыкального и изобразительного искусства. Объект исследования - музыкальные сочинения русских композиторов и картины русских живописцев, в которых прослеживается прямая взаимосвязь. Вопросами взаимодействиями разных видов искусств занимались выдающиеся деятели культуры. Важное место для осуществления данного исследования занимает труд В. В. Ванслова «Изобразительное искусство и музыка», который посвящен проблеме взаимодействия искусств, их связям и взаимовлиянию. В своей работе В. В. Визер «Система цвета в живописи» приводит параллель между музыкальными сочинениями и живописью. В текстах М. Ф. Гнесина «О природе музыкального искусства и о русской музыке» и «Музыкальный «национализм» пред лицом высшей истины» раскрываются мысли о связи музыки и живописи. Методология и методы исследования основаны на комплексном подходе к достижению цели данного исследования. Результатом исследования является вывод о том, что между музыкальным изобразительным искусством существует большая взаимосвязь. В работе проведена аналогия между живописью и музыкой, найдены конкретные произведения, которые доказывают прямую связь искусств. Научная значимость исследования заключается в том, что обоснован и подтвержден теоретический аспект о возможности взаимодействия живописи и музыки. Полученные результаты исследования могут быть применены в обучении на занятиях в Детских школах искусств, средне-профессиональных и высших учебных заведениях как музыкального, так и художественного образования.

Ключевые слова: вокальное искусство; музыкальное искусство; живопись; Шишкин; Репин; Римский-Корсаков; Врубель; Рахманинов; Мусоргский; Верещагин.

INTERACTION OF VISUAL AND MUSICAL ART BY EXAMPLES OF ART WORKS AND MUSICAL WORKS

Annotation. The aim of this study is to prove the interrelation of music and visual art. The object of the research is musical compositions of Russian composers and paintings of Russian painters, in which a direct interrelation can be traced. Issues of interaction between different types of art have been dealt with by prominent cultural figures. An important place for the implementation of this study is the work of V. B. Vanslov "Fine Art and Music," which is devoted to the problem of interaction between the arts, their relationship and mutual influence. In his work V. B. Wieser "The system of color in painting" draws a parallel between musical compositions and painting. M. F. Gnesin's texts "On the Nature of Musical Art and on Russian Music" and "Musical 'Nationalism' in the Face of Higher Truth" reveal thoughts on the

relationship between music and painting. The methodology and methods of research are based on a comprehensive approach to achieving the goal of this study. The result of the study is the conclusion that there is a great relationship between the musical visual arts. The work draws an analogy between painting and music, finding specific works that prove the direct connection of the arts. The scientific significance of the study lies in the fact that the theoretical aspect about the possibility of interaction between painting and music is substantiated and confirmed. The results of the study can be applied in teaching the classes at children's schools of arts, vocational and higher educational institutions of both music and art education.

Key words: vocal art; musical art; painting; Shishkin; Repin; Rimsky-Korsakov; Vrubel; Rachmaninoff; Mussorgsky; Vereshchagin.

Введение.

Все виды искусства в той или иной степени взаимодействуют друг с другом. Изобразительное искусство часто являлось источников вдохновения для музыкантов. По словам М. Ф. Гнесина «своими предельными свойствами музыка как щупальцами вторгается в внемузыкальный мир, извлекает из него новые впечатления, которые в форме обновленных музыкальных элементов (уже конструктивных атомистически) дают ей вновь материал для <…> формального строительства» [5, с. 16]. Таким образом, можно сделать вывод, что из живописного ритма может появиться и музыкальный. Но может быть и наоборот — когда музыкальные сочинения вдохновляют живописцев на написание полотен. «…Сближение между музыкой и живописью убедительно, лишь когда они идут друг другу навстречу, обыгрывая свои предельные (и одновременные сопредельные) свойства, т.е. когда музыка устремляется к изобразительности и красочности (находящимся вполне в пределах музыки), а живопись обретает черты кристалличности и конструктивности (также вполне для нее возможных)» [6, с. 32].

Литературный обзор.

Вопросами о взаимосвязях разных искусств занимались выдающиеся деятели культуры: В. В. Стасов, В. И. Иванов, А. Белый, В. В. Хлебников, А. Е. Крученых, А. Н. Скрябин, В. Э. Мейерхольд, В. В. Кандинский, М. А. Врубель, К. Малевич, Л. Л. Сабанеев, П. А. Флоренский и другие.

Важное значение для выполнения данного исследования имел труд В. В. Ванслова «Изобразительное искусство и музыка», который посвящен проблеме взаимодействия искусств, их связям, взаимовлиянию. В своем труде «Система цвета в живописи» В. В. Визер приводит аналогию между музыкальными сочинениями и живописью. В текстах М. Ф. Гнесина «О природе музыкального искусства и о русской музыке» и «Музыкальный «национализм» пред лицом высшей истины» раскрываются мысли о взаимосвязи музыки и изобразительных искусств.

Материалы и методы. Методология и методы исследования основаны на комплексном подходе к достижению цели данного исследования. В данном труде использовались междисциплинарные и комплексные методологические принципы, принципы логического и исторического единства. Общие теоретические проблемы решались с помощью общенаучных методов, в частности, системного, структурно-функционального, формально-аналитического, применялись различные формы компаративной методики, такие, как сравнительно-сопоставительный метод, историко-типологическое сравнение, логическое следование и другие.

Результаты. Результатом исследования является нахождение конкретных произведений искусств, которые доказывают прямую связь изобразительного и музыкального искусства: картина И. И. Шишкина «Среди долины ровныя…» названа по первой строчке авторской песни; сюжет картины И. Н. Репина «Бурлаки на Волге» был

навеян песней «Эй, ухнем», которая является русский народной; балладу «Забытый» М. П. Мусоргский и А. Голинищев-Кутузов написали под впечатлением от одноименного полотна художника В. В. Верещагина; полотно «Сирень» художника М. Врубеля нарисовано по одноименному романсу С. В. Рахманинова.

Обсуждение.

Картина И. И. Шишкина «Среди долины ровныя…» получила название от первой строчки песни. Данное вокальное сочинение было сложено на стихи А. Ф. Мерзлякова, а вот по поводу авторства музыки мнения разных специалистов расходятся. По мнению некоторых исследователей, в первое время песню пели на мелодию О. Козловского, позднее приобрел популярность музыкальный текст С.Давыдова, а в некоторых источниках называется имя Д.Кашина, как автора музыки. Однако, все специалисты сходятся во мнении, что основой для нотного текста всех трёх композиторов послужила подлинная народная мелодия. Одним из проникновенных исполнителей этой песни был выдающийся оперный певец, солист Большого театра И. М. Скобцов. Известны также исполняемые пианистами «Вариации на тему русской народной песни “Среди долины ровныя…”», созданные в 1826 г. Великим русским композитором М. И. Глинкой

Иван Шишкин написал данную картину в 1883 году, над её созданием мастер трудился спустя несколько лет после трагичной кончины своей супруги. Тяжко переживая утрату близкого человека художник олицетворял себя с тем самым дубом, который «один у всех в глазах» и горевал, что трудно «молодцу без милой жизнь вести». *(Рисунок 1)*

Рисунок № 1, И. Шишкин. «Среди долины ровныя…»

Сюжет одной из самых известных картин Ильи Николаевича Репина «Бурлаки на Волге» был навеян русской народной песней «Эй, ухнем», которую исполняли волжские бурлаки. Записал ее композитор Милий Балакирев и опубликовал в 1889 году в книге «Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина». Сначала Балакиревым было издано только одно первое четверостишье, а позже были добавлены и другие два. Данное вокальное сочинения приобрело большую известность благодаря ее исполнению известным русским «царь-басом» Фёдором Шаляпиным.

В конце 1860-х гг. Илья Репин отправился на этюды в Усть-Ижору, где был обескуражен увиденной на берегу артелью бурлаков. Чтобы узнать больше об интересующих его персонажах, Репин поселился на лето в Самарской области. В 1870-1873 гг. трудился над данным полотном, которое отразило нелегкую крестьянскую долю русского народа. (*Рисунок 2).*

Рисунок № 2, И. Репин. «Бурлаки на Волге»

Данная картина не единственная работа художника, написанная под впечатлением от музыкального искусства. Илья Репин посетил концерт великого русского композитора - Николая Римского-Корсакова в 1881 году, где была исполнена симфоническая сюита «Антар». Репин рассказывал об этом так: «…я слышал новую вещь Римского-Корсакова — „Месть“ [вторая часть сюиты]. Эти звуки завладели мною, и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи то настроение, которое создалось у меня под влиянием этой музыки. Я вспомнил о царе Иване». Так появилась картина И. Репина «Иван Грозный и сын его Иван». *(Рисунок 3)*

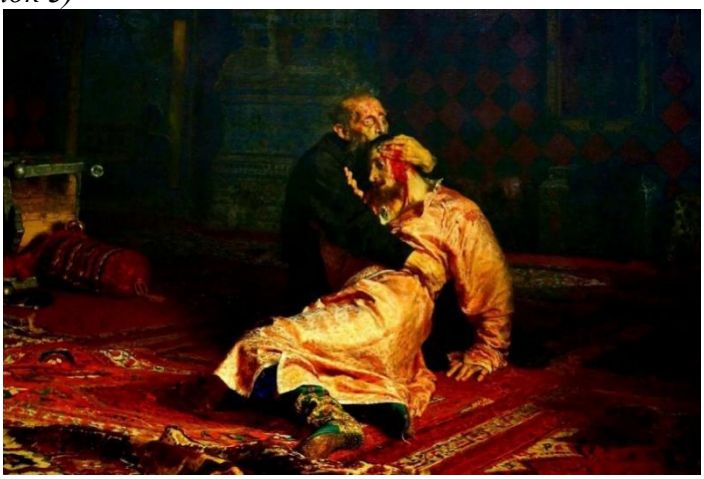


Рисунок № 3, И. Репин. «Иван Грозные и его сын Иван»

Само музыкальное произведение Римского-Корсакова к Царю Ивану Грозному никакого отношения не имеет. Программу сюиты писал сам композитор, где отобразил главного героя Антара, который за добрый поступок удостаивается от царицы Пальмиры испытать три самые большие сладости жизни – сладость мщения, сладость власти и сладость любви.

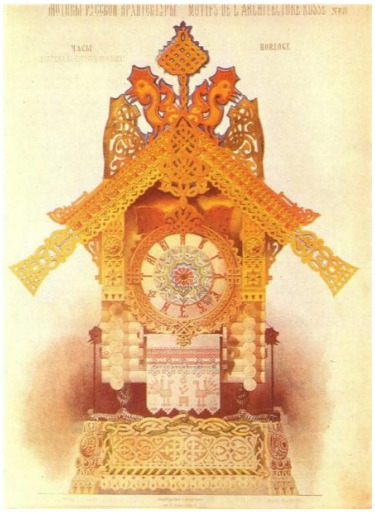
Балладу «Забытый» М. П. Мусоргский и А. Голинищев-Кутузов написали под впечатлением от одноименного полотна художника В. В. Верещагина. Василий Верещагин представил данное полотно на выставке своих работ в 1874 году в Петербурге. Картина «Забытый» изображала лежащего на опустевшем поле брани русского солдата и стаю круживших над ним воронов. Таким образом художник выступил с гневным обличением войн. Данная работа (и ещё две) вызвала огромное недовольство со стороны правительственных кругов. В. Верещагин сначала снял с выставки, а затем и вовсе уничтожил три замечательных своих полотна, в том числе и картину под названием «Забытый». *(Рисунок 4)*

Рисунок № 4, В. Верещагин. «Забытый»

М. Мусоргский и А. Голинищев-Кутузов расширили рамки сюжета. Образу убитого солдата они противопоставили образ его молодой жены, которая убаюкивает сына и поет о скором возвращении отца, которому уже не суждено более увидеть родные края. Суров и гневен тон баллады. Драматизм ее обостряется сопоставлением двух контрастных образов: поля боя, о котором повествуется в ритме скорбного марша, и сцены в родном краю, которая воплощена ласковой мелодией колыбельной песни.

М. П. Мусоргский всегда мог найти вдохновение в том, что окружало его. Свою знаменитую фортепианную сюиту «Картинки с выставки» композитор написал под впечатлением от выставки своего друга художника В. Гартмана, которая была устроена спустя год после его смерти. Композитор не стремился к созданию музыкальных копий гартмановских рисунков, а интерпретировал их на свой лад. Работы художника служили лишь основой для фантазии композитора. Так, проект часов в виде избушки на курьих ножках *(Рисунок 5)* вдохновил композитора на музыкальную картину полета Бабы-Яги. Рисунок игрушки для раскалывания орехов в виде гнома превратился в портрет фантастического существа *(Рисунок 6)*, а проект городских ворот в Киеве *(Рисунок 7)* послужил основой для создания подлинно эпической картины. «Картинки с выставки» - это фортепианный цикл из десяти разнохарактерных пьес, представляющих собой жанровые, пейзажные зарисовки и психологические портреты. М. П. Мусоргский объединил все пьесы одной темой-рефреном «Прогулка».

Рисунок № 5, В.Гартман. «Избушка на курьих ножках»



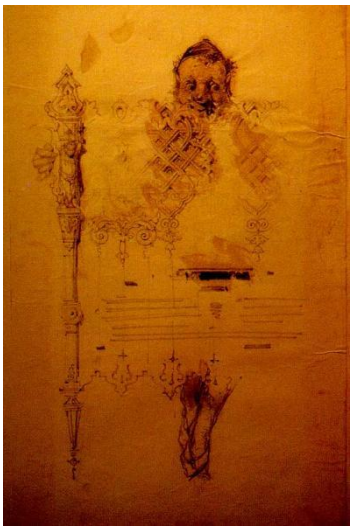


Рисунок № 6, В. Гартман. «Гном»

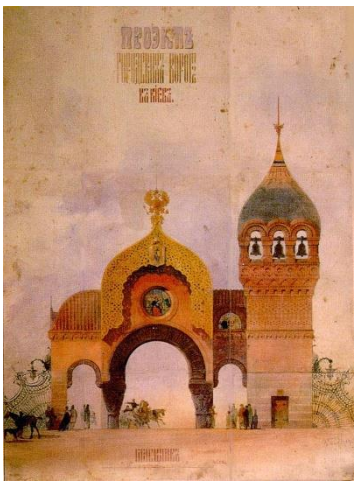


Рисунок № 7, В.Гартман. «Эскиз киевских ворот»

Известную картину «Сирень» художник Михаил Врубель нарисовал по одноименному романсу С. В. Рахманинова, который часто исполняла супруга композитора на своих сольных концертах.

Изумительный по своей красоте и выразительности романс отражал не только любовь композитора к этому душистому цветку, но и любовь ко всей русской природе.

М. Врубель написал картину «Сирень» в 1900 году. Мастер наделил полотно философски осмысленным содержанием. В картине присутствует и фантастичность, и символизм персонажей и сюжетных образов. В этой работе органично переплетаются с реальностью фантастические образы. (*Рисунок 8).*

Рисунок № 8, М. Врубель. «Сирень»

Также, как и у И. Репина у М. Врубеля это не единственное творение, написанное под впечатлением от музыки. В 1900 году Врубель написал эскизы костюмов и декораций для постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Партию Царевны исполняла Надежда Забела-Врубель - супруга художника. Данная музыкальная постановка вдохновила М. Врубеля на создание картины под названием «Царевна-Лебедь». *(Рисунок 9).*

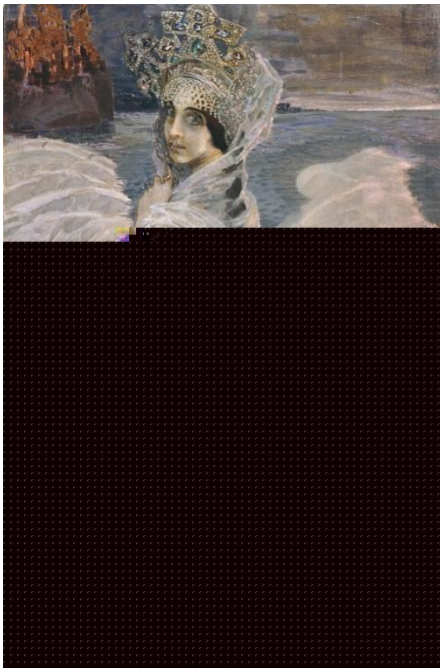


Рисунок № 9, М. Врубель. «Царевна-лебедь»

Заключение.

Подводя итог данному исследованию делаем вывод, что очень велика связь музыкального и изобразительного искусства. Проведена аналогия между картинами художников и музыкальными сочинениями, обнаружены конкретные произведения искусства, которые подтверждают прямую связь. Представление одного посредством другого очень любопытно в плане прикладного применения в живописи и музыке. Данные виды искусств взаимодействовали друг с другом на протяжении всего своего существования, близость их была разнообразна, но всегда их можно было соотнести и дополнить восприятие другим для окружения людей эстетически наполненной

предметной средой. Обобщив все вышесказанное, можно сказать, что живописцы и композиторы создали яркие самобытные произведения, а связь искусств всегда существовала и помогала творцам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. Л., М.: «Искусство», 1966. 244 с.
2. Барсова Л. Г. М. А. Врубель. Новые материалы // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1984. Л.: «Наука», 1986. С. 346–357.
3. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. Л.: «Художник РСФСР», 1977. 196 с.
4. Визер В.В. Система цвета в жживописи.С.-П.: «Питер», 2004. 190 с.
5. Гнесин М. Ф. Музыкальный «национализм» пред лицом высшей истины (лекция) //РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 114. Л. 15–21. Автограф.
6. Гнесин М. Ф. О природе музыкального искусства и о русской музыке // Музыкальный современник. 1915. № 3. С. 5–32.

REFERENSES

1. Asaf'ev B. V. Russkaja zhivopis'. Mysli i dumy. L., M.: «Iskusstvo», 1966. 244 p.
2. Barsova L. G. M. A. Vrubel'. Novye materialy // Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Ezhegodnik, 1984. L.: «Nauka», 1986. Pp. 346–357.
3. Vanslov V. V. Izobrazitel'noe iskusstvo i muzyka. L.: «Hudozhnik RSFSR», 1977. 196 s.
4. Vizer V.V. Sistema cveta v zhzhivopisi.S.-P.: «Piter», 2004. 190 p.
5. Gnesin M. F. Muzykal'nyj «nacionalizm» pred licom vysshej istiny (lekcija) //RGALI. F. 2954. Op. 1. Ed. hr. 114. L. 15–21. Avtograf.
6. Gnesin M. F. O prirode muzykal'nogo iskusstva i o russkoj muzyke // Muzykal'nyj sovremennik. 1915. № 3. Pp. 5–32.

Медведева Надежда Викторовна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российского государственного педагогического университета
им. А. И. Герцена»
e-mail: nadia_mozart@yahoo.com
Цао Ши
аспирант
ФГБОУ ВО «Российского государственного педагогического университета
им. А. И. Герцена»

Medvedeva Nadezhda V.
Candidate of Art History, Associate Professor
of the Department of Musical and Instrumental Training
Russian State Pedagogical University
them. A. I. Herzen
Cao Shi
graduate student Russian State Pedagogical University
them. A. I. Herzen

ИСКУССТВО ИГРЫ НА КЛАРНЕТЕ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ

Аннотация. Кларнетовое исполнительское искусство Китая сегодня становится неотъемлемой частью мировой культуры, поэтому исследование исторических и социально-культурных условий, обстоятельств и этапов его развития в XX–XXI веках представляется актуальным. Основная цель работы –рассмотрение предпосылок и выявление факторов, обусловивших становление искусства игры на кларнете в Китае и достижение современного уровня развития. Рассматриваются такие проблемы, как позднее «знакомство» китайцев с кларнетом в сравнении с европейскими государствами, недостаточная активность китайских композиторов в создании современных кларнетовых произведений в середине и второй половине XX века и несовершенство системы обучения игре на кларнете в стране. В статье исследуется процесс становления кларнетового исполнительства в Китае, включая три этапа: накопления и усвоения западноевропейского музыкального опыта; поиска путей развития национальных традиций; расцвета духового исполнительства и творчества китайских композиторов, в котором сложился современный национальный музыкальный стиль. Работа завершается выводом о том, что сегодня в Китае созданы благоприятные условия для формирования музыкантов-кларнетистов мирового уровня: организована активная концертная жизнь, в которой участвуют ведущие зарубежные исполнители на духовых инструментах и талантливые китайские артисты, развита система профессионального образования, созданы оригинальные произведения китайских композиторов для кларнета, входящие в репертуар крупных музыкантов.

Ключевые слова: кларнет, Китай, исполнительское искусство, игра на инструменте, концертный репертуар, национальные традиции, фольклор.

THE ART OF PLAYING THE CLARINET IN MODERN CHINA

Annotation. The clarinet performing arts of China today become an integral part of world culture, therefore, the study of historical and socio-cultural conditions, circumstances and stages of its development in the 20th and 21st centuries seems relevant. The main goal of the work is to consider the prerequisites and identify the factors that led to the formation of the art of playing

the clarinet in China and the achievement of a modern level of development. Such problems as the later “knowledge” of the Chinese with clarinet in comparison with European states, the insufficient activity of Chinese composers in creating modern clarinet works in the middle and second half of the 20th century, and the imperfection of the clarinet learning system in the country are considered. The author explores the process of clarinet performance in China, including three stages: the accumulation and assimilation of Western European musical experience; finding ways to develop national traditions; the heyday of wind performance and the work of Chinese composers, which developed a modern national musical style. The work ends with the conclusion that today in China there were created favorable conditions for the formation of world-class clarinetists: an active concert life has been organized, in which leading foreign wind performers and talented Chinese artists participate, a professional education system has been developed, original works of Chinese clarinet composers have been created, included in the repertoire of major musicians.

Key words: clarinet, China, performing arts, instrument playing, concert repertoire, national traditions, folklore.

Введение в проблему. Развитие искусства игры на европейском духовом инструменте в Китае стало возможным благодаря активной концертной, творческой, общественной и образовательной деятельности, поддерживаемой государственными организациями. Правительство страны обеспечивает концертную жизнь военных и симфонических оркестров, школьных ансамблей, а также работу колледжей и консерваторий, научно-исследовательских и музыкальных институтов. Социально-культурные и организационные условия развития искусства игры на духовых инструментах в Китае стали рассматриваться как феномен интеллектуальной, духовной и творческой жизни страны только в конце XX и начале XXI века.

Основные тенденции развития кларнетового исполнительства в Китае формировались под влиянием исторических условий, этнокультурных особенностей и народных традиций. На начальном этапе музыкальный слух и исполнительский аппарат китайских музыкантов адаптировались к тембровым и конструктивным особенностям западноевропейского инструмента. На следующем этапе начал осваиваться кларнетовый репертуар и техники игры. Третий этап был связан с обобщением достижений западноевропейского исполнительского искусства и народного творчества, интеграцией западных и восточных исполнительских традиций, обусловившей формирование стиля кларнетовой игры с китайской спецификой. Современное состояние кларнетового исполнительства в Китае свидетельствует о его переходе на четвертый этап, заключающийся в совершенствовании и синтезе традиционных и авангардных техник звукоизвлечения.

Композиторское творчество оказывает значительное влияние на развитие сольного и ансамблевого кларнетового исполнительства, а также системы обучения игре на инструменте, эффективность которой доказывается участием молодых исполнителей в национальных и международных конкурсах, служащим одним из показателей профессионализма музыкантов.

Развитие искусства игры на духовых инструментах в Китае шло тремя путями – популяризации инструмента, поддержки концертной деятельности талантливых исполнителей, а также организации обучения игре на кларнете музыкантов широкого возрастного диапазона. Популяризация западных инструментов в Китае была связана с политическими изменениями, наступившими в период реформ и культурной революции [1]. Первую половину XX века в Китае можно назвать периодом накопления слухового опыта и интенсивного практического освоения инструментов западноевропейского

симфонического оркестра. Основные задачи тогда были связаны с осознанием техническими и выразительными возможностями кларнета в сравнении с китайскими традиционными инструментами, такими как дизи (поперечная флейта), пайсяо (китайский аналог флейты Пана) и гуань (китайский аналог гобоя). Перестройка сознания и музыкального слуха под конструктивные и тембровые особенности кларнета потребовала времени и усилий китайских музыкантов.

Следует учесть, что китайцы познакомились с кларнетом достаточно поздно – в конце XIX и начале XX века, причем благодаря началу дипломатических отношений и развитию торговых связей между Китаем и Великобританией. Английский офицер Роберт Харт, руководивший китайской таможней на морском побережье, был поклонником игры на кларнете и музицировал на различных торжествах по долгу службы. Он основал первый в Китае симфонический оркестр западного образца, участниками которого были таможенники и студенты. Музыкант этого оркестра обучал первого китайского кларнетиста Му Чжицина. Благодаря своему выдающемуся исполнительскому мастерству он, «неоднократно выступая в императорском дворце, продемонстрировал выразительные возможности инструмента высшим кругам Китая, что способствовало его популяризации среди населения» [2, с. 108]. В 1922 году Му Чжицина пригласили в Пекинский университет в качестве преподавателя игры на кларнете. Его учениками были Тан Шучжэнь, Сянь Синхай и другие представители первой плеяды талантливых кларнетистов Китая [3, с. 36].

Краткий обзор исследований (литературы). В Китае всесторонне изучены проблемы развития искусства игры на духовых инструментах [4; 5; 6], как традиционных, так и западноевропейских. Авторы уделяют внимание истории развития духового исполнительского искусства в стране, тембровым особенностям и техническим возможностям инструментов, включая кларнет. В меньшей степени освещена концертная жизнь современного Китая и система обучения игре на кларнете, несовершенства которой отчасти препятствуют распространению кларнетового исполнительства по всей стране. Ученые отмечают определенную ограниченность музыкальных горизонтов китайских исполнителей-духовиков, невладение музыкально-историческими стилями, слабые знания европейской академической традиции, творчества известных кларнетистов мира и истории развития искусства игры на инструменте в целом.

С другой стороны, отмечается активное исследование китайскими музыкантами технических и выразительных возможностей кларнета [7; 8; 9; 10]. Авторы работ анализируют новые техники игры и современный кларнетовый репертуар. Последний включает в себя и традиционные пьесы, аранжированные и адаптированные к исполнению на кларнете. В связи с классическим репертуаром для национальных китайских инструментов, к которому обращаются современные кларнетисты, остается нерешенным вопрос: можно ли применять новые техники игры в интерпретации таких сочинений?

Во второй половине XX века в Китае появилось много методических пособий по игре на кларнете [11; 12; 13; 14]. Освоение новой музыки для кларнета, созданной современными китайскими композиторами, и техник игры на деревянных духовых инструментах, несомненно, способствует развитию исполнительского искусства в Китае. Авторы пособий отмечают необходимость расширения как учебного, так и концертного репертуара кларнетистов. Таким образом, искусство игры на кларнете в контексте развития современной китайской музыки остается актуальным направлением научных исследований.

Методы (методики). Материалом исследования стали эстетические установки и исполнительские принципы Фан Лея, изложенные в работах, посвященных его творчеству; интервью с музыкантом; сведения, представленные в современной научной

литературе Китая – статьи, диссертационные исследования, монографии; материалы о музыке современных китайских композиторов. Методами исследования послужили феноменологический подход, культурно-исторический и сравнительно-типологический методы, анализ и синтез научной информации.

Результаты и их обсуждение. В современном Китае кларнетовое исполнительское искусство развивается благодаря накоплению опыта и расширению репертуара, напрямую связанного со становлением национальной композиторской школы. Создание кларнетовых произведений в китайском стиле, отражающем уникальные этнокультурные особенности и разнообразные фольклорные источники, способствует расширению системы жанров и обогащению арсенала средств музыкальной выразительности: в Китае сегодня «звучат концерты, вариации, аранжировки народных песен для кларнета с фортепиано и оркестром, написанные в самых разных стилях» [15, с. 516].

Особую роль в развитии китайского кларнетового исполнительства в XX веке сыграла концертная практика военных оркестров. В 1947 году был создан оркестр Народно-освободительной армии Китая, с 1952 года он базируется в Пекине и выступает как симфонический оркестр и духовой ансамбль. Деятельность оркестра Народно-освободительной армии Китая имела ключевое значение в пропаганде и развитии искусства игры на деревянных духовых инструментах. С 1978 года, когда Китай провозгласил политику реформ и открытости, обязательной частью жизни школ в Пекине стали выступления военных оркестров, которые на тот момент были основаны при более чем 100 учебных заведениях. Все школьные духовые оркестры получают всестороннюю поддержку со стороны государства. Игра в военных оркестрах служит основанием для открытия классов духовых инструментов в крупных музыкальных колледжах и консерваториях Китая, а также способствует формированию всей системы преподавания игры на духовых инструментах. Многие талантливые кларнетисты, учившиеся в консерваториях, приобрели начальный опыт игры в школьном оркестре и еще детьми участвовали в национальных конкурсах кларнетистов [16].

В XX веке в Китае искусство игры на духовых инструментах достигло достойного уровня за счет решения проблем обучения исполнительскому мастерству и освоения опыта ведущих стран в области концертно-творческой, образовательной и композиторской деятельности. Один из самых активных педагогов Фан Лэй синтезировал на практике различные методы и приемы обучения игре на кларнете, которые он освоил во время учебы у профессора Центральной консерватории в Пекине Тао Чуньсяо – первого всемирно известного кларнетиста Китая, а также разработанные в Европе и Америке. Он учился у Эльзы Вердер, Лоуренса Макдональда, Дэвида Шифрина, Фреда Орманда и Калмана Оппермана. Сравнивая разные системы обучения игре на кларнете, Фань Лэй разработал собственный метод, помогающий совершенствовать не только технические навыки учеников, но и расширять их мировоззрение, формируя особую философию исполнительского искусства [17].

Фан Лэй приобрел международную известность. Он окончил Оберлинскую консерваторию (Огайо, США), затем Йельский университет со степенью магистра в области искусства, представлял Китай на международном конкурсе кларнетистов во Франции, получил награду на Международном конкурсе молодых кларнетистов в Сиэтле и прошел в финал конкурса молодых исполнителей в Нью-Йорке, давал сольные концерты на XXIII музыкальном фестивале кларнета в Оклахоме, на Международных фестивалях кларнетной музыки в Пекине и Тайбэе. Фан Лэй исполнил сольную партию в Концерте для кларнета и оркестра А. Копланда с Тайбэйским симфоническим оркестром под руководством американского композитора. Его выступления транслировались на телеканале в Нью-Йорке, радиостанции Нью-Хейвена (штат Коннектикут), Висконсина,

национальном радио Канады, национальном телевидении Югославии, центральном телевидении Китая.

В настоящее время Фан Лэй продолжает интенсивную концертную деятельность. Помимо совместных выступлений с известными музыкантами Китая (Лу Цзя, Чжан Юйтин, Вэй Даньвэнь, Шуй Лан и другие), он регулярно дает концерты камерной музыки с такими мастерами мирового уровня, как Патрик Галлуа, Фрэнк Вайнштоk, Ричард Киллмер, Стивен Максим, Эдгар Мейер и Дэвид Шифрин. Фан Лэй активно поддерживает развитие современной музыки. В 2000 году он дал концерт в Канаде, впервые на Североамериканском континенте исполнив Секстет К. Пендерецкого. В том же году состоялась премьера произведения американского композитора Джеймса Коэна. Важной составляющей деятельности Фан Лэй является членство в жюри на многочисленных международных конкурсах духовых инструментов – в Сиане (2002, 2005), Ухане (2007), Пекине (2009), международном фестивале камерной музыки в Центральной музыкальной консерватории (2017), Нью-Йоркском национальном конкурсе кларнетистов (2018). Сегодня Фан Лэй ведет профессиональную подготовку кларнетистов в университетах США и Китая, является профессором Университета Лоуренса в Висконсине, Центральной музыкальной консерватории Китая, приглашенным профессором Сианьской и Шэньянской музыкальных консерваторий, основателем Международного конкурсного кларнета имени В. А. Моцарта и Международного фестиваля духовых и ударных в Китае. Исполнительская и педагогическая деятельность Фан Лэя во многом обеспечила высокий уровень искусства игры на кларнете в современном Китае.

Один из влиятельнейших преподавателей кларнета, профессор Центральной музыкальной консерватории, директор департамента образования и науки Министерства культуры, член Комитета по образованию в области искусств, президент кларнетного общества Комитета исполнительских искусств Китайской ассоциации музыки Тао Чуньсяо считает, что несовершенство профессиональной подготовки исполнителей на духовых в Китае сегодня препятствует достижению китайскими кларнетистами высокого уровня мастерства. В трудный для страны период основания Китайской Народной Республики (1949), когда культурная революция достигла апогея, ведущие консерватории были закрыты, а музыкальная жизнь замерла. Лишь после завершения культурной революции в 1976 году начали открываться крупные музыкальные вузы, однако китайцы еще не могли исполнять западную музыку, например В.А. Моцарта и К. Дебюсси. Со сцены звучали только произведения китайских авторов на серьезную политическую тематику.

С конца 70-х годов правительство Китая начало активно вести «эстетическое воспитание масс», что дало толчок и развитию музыкального образования [16]. В Китае было налажено производство европейских деревянных духовых инструментов. Первый кларнет был изготовлен в Китае в 1952 году фирмой Musical Instruments Yue по образцу инструмента Selmer. Компании Синьхай, Патрик, Дадалиао, Лукас, Гендель выпускали реплики европейских брендовых кларнетов [2]. Производство инструментов привело к широкому распространению кларнета по всей стране. Возникла необходимость расширения репертуара, и в Китае постепенно сложилось три типа кларнетовых произведений: традиционные наигрыши, исполняемые в аутентичном стиле; популярные мелодии, аранжированные в классико-романтическом стиле; современная академическая музыка, основанная на техниках композиции XX века. Появилось множество выдающихся произведений, которые не только соответствовали современному уровню кларнетового исполнительства, но и искусно сочетали в себе элементы традиционной китайской и авангардной западноевропейской музыки.

Творчество китайских композиторов XX-XXI веков, писавших произведения для кларнета, можно разделить на три периода: период развития традиций и исследования возможностей инструмента (с 1950-х до конца 1960-х годов), период застоя (с 1970-х по 1980-е годы) и период адаптации современных техник письма и композиционных принципов западноевропейской музыки (с 1980-х до начала XXI века).

В первый период такие композиторы, как Синь Хугуан и Ван Янь использовали мелодии народных китайских песен в качестве материала для своих сочинений. Они стремились сочетать принципы композиции западноевропейской музыки и китайского фольклора. В этот период были созданы первые симфонии китайских авторов. Профессор кларнета в Центральной музыкальной консерватории Чжан Ву написал оригинальное произведение «Вариации в Северном Цзянсу» с ярко выраженными чертами национальной музыки. Затем появилась «Песня пасущихся лошадей» Ван Мяо, которая до сих пор считается в Китае классической пьесой для кларнета [18]. Соединив восточные и западные традиции, китайские композиторы создали кларнетовые произведения с китайской спецификой, которую им придавали характерные лады и «скользящие» интонации, штрихи и украшения, издавна применявшиеся в народном инструментальном музицировании. Создано много аранжировок популярных китайских мелодий «Лирика» (Ян Шучжэн), «Осенний урожай» (Ну Ваньли), «Баллада о нижней шуе» (Ху Джумэй), «Молодая пастушка» (Ли Гоцюань), «Ручей Тангшуй» (Хуан Пэйцинь), «Рондо», «Песни степей», «Монгольская песнь любви» (Синь Хугуань), «Веселые народные танцы», «Красное солнце на Каме», «Ликование в высокогорье», «Песня освобождения крестьян от гнета» (Син Сюэчжи), «Деревенские песни о партии», «Берег в Чжуйли» (Сян Чжэньлун).

С 1970-х по 1980-е годы, в период культурной революции, не только было создано меньше произведений для кларнета, но и содержание их было ограничено. Заслуживают внимания лишь несколько произведений, такие как «Танец солдатских девушек», «Танец из Доули», «Освобождение» и другие сольные пьесы для кларнета, аранжированные Чжэнь Лунь по образцу «Красного женского отряда» – балета и оперы (1964), ставшие «образцовыми» во время культурной революции. Стали популярными также пьесы «Мы навсегда сохраним в своих сердцах любовь к председателю Мао» Ван Чжицзяня и «Ослепительно цветущие красные лилии» Янь Тяньи и др. Выдающимся произведением того времени стал первый концерт для кларнета «Звуки Памира» (1982) Ху Бидзина. Образная яркость, мелодическая выразительность и техническая сложность этого произведения обеспечили ему почетное место в концертном репертуаре кларнетистов Китая.

В 80-х годах XX века появились современные оригинальные произведения для кларнета, созданные новым поколением композиторов, таких как Чэнь Циган, Чжан Чао, Кан Чжуцин, Го Мин, Хэ Сюньтянь и др. «Утренняя песня» для кларнета и фортепиано, написанная в 1980 году Чэнь Циганом, положила начало современной китайской кларнетовой музыке, а также стала первым произведением для духовых, написанным авангардным языком и при этом наделенным стилевыми чертами национальной музыки. Другая пьеса Чэнь Цигана – «Перемены» для кларнета и струнного квартета (1986) – также основывается на техниках композиции современной западной музыки, включая атональность и несерийную додекафонию, микрохроматику, полиаккорды и соноры. Разнообразна и богата «палитра технических средств и приемов игры на кларнете: от обычной манеры звукоизвлечения солиста до четвертитоновых трелей, вибрато, глиссандо, подражания тембру флейты», которые «существенно продвинули вперед исполнительскую сторону европейского и китайского кларнетного искусства» [19, с. 11]. Это первое кларнетовое произведение китайского композитора, получившее

международную премию на Втором международном конкурсе во Франции. Премьера симфонии «Французская мечта» для сопрано, кларнета и оркестра, написанной Чэнь Циганом в 2005 году, вызвала сенсацию на ежегодном форуме Европейского симфонического оркестра и получила высокую оценку международного музыкального сообщества.

Конец XX века ознаменовался появлением первой научной организации, связанной с изучением искусства игры на кларнете, – Пекинского кларнетового исследовательского общества, основанного 1 ноября 1984 года Комитетом исполнительских искусств Китайской ассоциации музыкантов. Его членами являются профессиональные кларнетисты из различных музыкальных коллективов и учебных заведений [2].

Благодаря активной работе консерваторий в Китае появилось много талантливых исполнителей. Повышению уровня мастерства и профессионализма кларнетистов способствуют фестивали и конкурсы исполнительского искусства. Самый первый из них – Пекинский молодежный конкурс кларнетистов – состоялся в 1985 году. Победителем стал Тао Гуансюй. Закономерным итогом проведения конкурсов стал выход китайских музыкантов на международную концертную сцену. В 1988 году 19-летняя Хэ И заняла третье место на Международном конкурсе молодых кларнетистов, проходившем в Ричмонде (США). Следующим шагом стало проведение в 1994 году Национального конкурса молодых кларнетистов в Сианьской консерватории. Все это подготовило почву для проведения Первого международного фестиваля кларнетового искусства, который проходил в Пекине с 8 по 12 августа 1998 года. К участию в нем был приглашен 41 исполнитель мирового уровня из 16 стран. Фестиваль был представлен интересной программой, в которую входило много сочинений китайских композиторов [2]. Он положил начало международному сотрудничеству кларнетистов Китая и крупнейших стран Европы и Америки в области концертного исполнительства и образования. Таким образом, к началу XXI века сложились все условия для достижения искусства игры на кларнете в Китае мирового уровня.

Фан Лей считает, что в ближайшие десятилетия камерная музыка станет основным направлением развития кларнетового искусства в Китае. Доказательством тому является стремительный ритм современной жизни, при котором трудно уделять много времени восприятию масштабных симфонических полотен. Камерные пьесы могут быть написаны в совершенно разных стилях и при этом отражать специфику утонченной китайской музыки. Камерная музыка характеризуется эмоциональной выразительностью и интимностью высказывания, которых не хватает в мире цифровых технологий. Поэтому, по мнению Фан Лэя, она становится популярной в Китае. Таким образом, повышение уровня профессионального исполнения камерной музыки в стране становится актуальной задачей музыкального образования [6].

Выводы и заключение. Сегодня в Китае созданы благоприятные условия для формирования музыкантов-кларнетистов мирового уровня: организована активная концертная жизнь, в которой участвуют ведущие зарубежные исполнители на духовых инструментах и талантливые китайские артисты, развита система профессионального образования, созданы оригинальные произведения китайских композиторов для кларнета, входящие в репертуар крупных музыкантов. Кларнетовое исполнительское искусство Китая сегодня становится неотъемлемой и органичной частью мировой культуры. Ему посвящены исследования Ван Дуаньвэя, Дань Ся, Тан Яна, Лю Бо, Тун Тина и многих других ученых.

Картина развития кларнетового искусства в XX веке требует конкретики и подробного рассмотрения в контексте социально-политических изменений в Китае, однако представленная на ней история будет состоять из трех периодов: накопления и

усвоения западноевропейского музыкального опыта; поиска путей развития национальных традиций; расцвета духового исполнительства и творчества китайских композиторов, в котором сложился современный национальный музыкальный стиль. Не умаляя значимости влияния западноевропейской культуры, стоит отметить открытие Китаем собственного пути развития исполнительского искусства, направленном в сторону интеграции национальных традиций и достижений мировой кларнетовой музыки.

Становлению искусства игры на кларнете в Китае способствовало решение таких проблем, как активное вовлечение молодого поколения в духовое исполнительство, создание трехуровневой системы образования (школа – колледж – университет), разработка учебных программ, требований и критериев оценки на каждом уровне освоения инструмента, расширение образовательного и концертного репертуара за счет оригинальных произведений современных китайских композиторов и включающих элементы национальной музыки, организация кларнетовых конкурсов и фестивалей, международного сотрудничества и исследовательского общества. Все это способствует росту профессионализма китайских кларнетистов. Однако существуют и не решенные до сих пор проблемы, которые ждут своего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кошелев В.С., Оржеховский И.В., Синица В.И. Всемирная история нового времени. XIX – начало XXI в.: учеб. пособие для. 11-го кл. общеобразоват. учреждения с рус. яз. обучения. – Минск: Изд. центр БГУ, 2009. – 239 с.
2. Справочник музыкальных инструментов. – Пекин: Издательский дом «Народная музыка», 2008. – 298 с.
3. Чжан Цзяфэн. Обзор истории развития кларнета в Китае и размышления о придании ему государственного характера. – Синин: Цюньвэнь Тяньди, 2012. – 108 с.
4. Ван Дуаньвэй. Опыт обучения игре на кларнете // Индустрия музыкального искусства. – 1982. – № 4. – С. 54–58.
5. Дэн Ся. Мысли и стратегии режима подготовки талантов по специальности «музыкальное образование» в китайских педагогических университетах: на примере художественного колледжа Хэнаньского университета // Межкультурная коммуникация. – 2015. – Вып. 11. – № 1. – С. 1–3.
6. Тан Ян. Современная игра на флейте и обучение // Музыковедение и исследования. – 1991. – № 1. – С. 28–32.
7. Розен С. Кларнет / пер. Чжан Бина. – Пекин: Народная музыкальная пресса, 2007. – 214 с.
8. Лю Бо. Составлено новое звучание кларнета // Журнал Уханьской консерватории музыки. – 1991. – Вып. 1. – С. 13–16.
9. Бартолоцци Б. Новые звуки для деревянных духовых / тр. Р. Смит Бриндл. – Лондон и Нью-Йорк: Издательство Оксфордского университета, 1982. – 168 с.
10. Тонг Тинг. Развитие современных нотаций. – Хунань: Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2004. – 124 с.
11. Чжоу Тай. Современное мастерство игры на кларнете // Юэфу Синьшэн. – 1986. – Декабрь. – С. 56–58.
12. Гуанри Цзинь, Ли Чаньюнь, Чжэн Хун. Курс игры на кларнете применяется и тройным распространением. – Пекин: Молодежная пресса Китая, 2008. – 98 с.
13. Го Ю. Анализ кругового дыхания в игре на кларнете // Музыкальная жизнь. – 2008. – Вып. 4. – С. 113–116.

14. Ли Чаньюнь. Техника непрерывного дыхания при игре на кларнете. – Минзу: Центральный университет национальной печати, 2006 год. –147 с.
15. Арябкина И., Спиридонова А., Капранова О., Савадерова А., Майорова Н. Развитие личностного культурно-эстетического восприятия средствами исполнительского искусства // Amazonia Investiga. – 2019. – Вып. 8. – Числ. 19. – С. 514–520.
16. Шуан Чжу. Роль кларнета в Китае: исследовательская работа, представленная при частичном выполнении требований для получения степени доктора музыкальных искусств. – Аризона: Университет штата Аризона, 2017. – 50 с.
17. Зикефуз С. Разговор с Фан Леем. – URL: https://blogs.mtroyal.ca/soundbites/2014/07/29/a-conversation-with-clarinetist-fan-lei/ (дата обращения 15.05.2023).
18. Тао Чуньсяо. Метод обучения игре на кларнете. – Пекин: Центральная консерватория музыки, 2002. – 166 с.
19. Мини Чжан. Авангардная трактовка китайской традиции в «YI» для кларнета и струнного квартета Чэнь Цигана // Наука Европы. – 2022. – № 94. – С. 11–27.

REFERENCES

1. Koshelev V.S., Orzhehovskij I.V., Sinica V.I. Vsemirnaja istorija novogo vremeni. XIX – nachalo XXI v.: ucheb. posobie dlja. 11-go kl. obshheobrazovat. uchrezhdenija s rus. jaz. obuchenija. – Minsk: Izd. centr BGU, 2009. – 239 p.
2. Spravochnik muzykal'nyh instrumentov. – Pekin: Izdatel'skij dom «Narodnaja muzyka», 2008. – 298 p.
3. Chzhan Czjafjen. Obzor istorii razvitija klarneta v Kitae i razmyshlenija o pridanii emu gosudarstvennogo haraktera. – Sinin: Cjun'vjen' Tjan'di, 2012. – 108 s.
4. Van Duan'vjej. Opyt obuchenija igre na klarnete // Industrija muzykal'nogo iskusstva. – 1982. – № 4. – Pp. 54–58.
5. Djen Sja. Mysli i strategii rezhima podgotovki talantov po special'nosti «muzykal'noe obrazovanie» v kitajskih pedagogicheskih universitetah: na primere hudozhestvennogo kolledzha Hjenan'skogo universiteta // Mezhkul'turnaja kommunikacija. – 2015. – Vyp. 11. – № 1. – Pp. 1–3.
6. Tan Jan. Sovremennaja igra na flejte i obuchenie // Muzykovedenie i issledovanija. – 1991. – № 1. – Pp. 28–32.
7. Rozen S. Klarnet / per. Chzhan Bina. – Pekin: Narodnaja muzykal'naja pressa, 2007. – 214 p.
8. Lju Bo. Sostavleno novoe zvuchanie klarneta // Zhurnal Uhan'skoj konservatorii muzyki. – 1991. – Vyp. 1. – Pp. 13–16.
9. Bartolocci B. Novye zvuki dlja derevjannyh duhovyh / tr. R. Smit Brindl. – London i N'ju-Jork: Izdatel'stvo Oksfordskogo universiteta, 1982. – 168 p.
10. Tong Ting. Razvitie sovremennyh notacij. – Hunan': Izdatel'stvo Hunan'skoj literatury i iskusstva, 2004. – 124 p.
11. Chzhou Taj. Sovremennoe masterstvo igry na klarnete // Jujefu Sin'shjen. – 1986. – Dekabr'. – Pp. 56–58.
12. Guanri Czin', Li Chan'jun', Chzhjen Hun. Kurs igry na klarnete primenjaetsja i trojnym rasprostraneniem. – Pekin: Molodezhnaja pressa Kitaja, 2008. – 98 s.
13. Go Ju. Analiz krugovogo dyhanija v igre na klarnete // Muzykal'naja zhizn'. – 2008. – Vyp. 4. – Pp. 113–116.
14. Li Chan'jun'. Tehnika nepreryvnogo dyhanija pri igre na klarnete. – Minzu: Central'nyj universitet nacional'noj pechati, 2006 god. –147 p.

15. Arjabkina I., Spiridonova A., Kapranova O., Savaderova A., Majorova N. Razvitie lichnostnogo kul'turno-jesteticheskogo vosprijatija sredstvami ispolnitel'skogo iskusstva // Amazonia Investiga. – 2019. – Vyp. 8. – Chisl. 19. – Pp. 514–520.
16. Shuan Chzhu. Rol' klarneta v Kitae: issledovatel'skaja rabota, predstavlennaja pri chastichnom vypolnenii trebovanij dlja poluchenija stepeni doktora muzykal'nyh iskusstv. – Arizona: Universitet shtata Arizona, 2017. – 50 p.
17. Zikefuz S. Razgovor s Fan Leem. – URL: https://blogs.mtroyal.ca/soundbites/2014/07/29/a-conversation-with-clarinetist-fan-lei/ (data obrashhenija 15.05.2023).
18. Tao Chun'sjao. Metod obuchenija igre na klarnete. – Pekin: Central'naja konservatorija muzyki, 2002. – 166 p.
19. Mini Chzhan. Avangardnaja traktovka kitajskoj tradicii v «YI» dlja klarneta i strunnogo kvarteta Chjen' Cigana // Nauka Evropy. – 2022. – № 94. – Pp. 11–27.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Толстикова Светлана Николаевна
доктор психологических наук,
профессор кафедры общей и практической психологии,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: TolstikovaSN@mgpu.ru
Степенко Эдуард Александрович
аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»,
преподаватель кафедры «Инструменты военного духового оркестра»
ФГКВОУ ВПО «Военный институт военных дирижёров
Военного университета им. князя Александра Невского
Министерства Обороны РФ»
e-mail: stepenkoeduard8@gmail.com
Никитина Наталья Ивановна
доктор педагогических наук,
профессор кафедры общей психологии и педагогики
ОЧУ ВО «Московский университет им. А.С. Грибоедова»
e-mail: nn00803@mail.ru
Алипханова Фатима Надирбековна
доктор педагогических наук,
профессор кафедры современной педагогики,
непрерывного образования и персональных треков,
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»
e-mail: fatima2365@mail.ru

Tolstikova Svetlana N.
Doctor of Psychology,
Professor of the Department of Psychology,
Moscow City Pedagogical University
Stepenko Eduard A.
post-graduate student of the Russian State Social University, lecturer at the Department
of Military Brass Band Instruments
Military Institute of Military Conductors of the Military University
named after Prince Alexander Nevsky
Ministry of Defense of the Russian Federation
Nikitina Natalya I.
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of General Psychology and Pedagogy
Moscow University named after A.S. Griboyedov
Aliphanova Fatima N.
doctor of pedagogical sciences,
Professor of the Department of Modern Pedagogy,
continuing education and personal tracks,
Russian State Social University

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ МОДЕЛИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВОЕННЫХ МУЗЫКАНТОВ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ ВУЗА

Аннотация. Авторы статьи констатируют, что на сегодняшний день недостаточно исследований, в которых были бы отражены вопросы о комплексном подходе к процессу проектирования модели формирования профессиональной культуры будущих военных музыкантов в образовательной среде вуза Министерства обороны РФ. В статье рассматриваются сущность профессиональной культуры военных музыкантов, подходы к проектированию и реализации модели формирования в вузе профессиональной культуры будущих военных музыкантов. Особое внимание уделено характеристике музыкально-исполнительскому и профессионально-воспитательному модулю разработанной модели. Авторы рассматривают комплекс педагогических условий, которые обеспечат результативность внедрения в образовательный процесс вуза модели формирования профессиональной культуры будущих военных музыкантов.

Ключевые слова: педагогическая модель, профессиональная культура, образовательная среда военного вуза, профессиональная подготовка, военные музыканты, военно-духовой оркестр.

SOME ASPECTS OF MODEL DESIGN FORMATION OF PROFESSIONAL CULTURE OF MILITARY MUSICIANS IN THE EDUCATIONAL ENVIRONMENT OF THE UNIVERSITY

Annotation. The authors of the article state that today there are not enough studies that would reflect questions about an integrated approach to the process of designing a model for the formation of a professional culture of future military musicians in the educational environment of a higher education institution of the Ministry of Defense of the Russian Federation. The article discusses the essence of the professional culture of military musicians, approaches to designing and implementing a model for the formation of a professional culture of future military musicians at a university. Particular attention is paid to the characteristics of the musical-performing and professional-educational module of the developed model. The authors consider a set of pedagogical conditions that will ensure the effectiveness of introducing a model for the formation of the professional culture of future military musicians into the educational process of the university.

Keywords: pedagogical model, professional culture, educational environment of a military university, professional training, military musicians, military brass band.

Введение

В современной России активно развиваются процессы укрепления Вооруженных сил страны, повышения престижа воинской службы, профессии офицера, обновления кадрового состава армии, модернизации и совершенствования профессиональной подготовки будущих военнослужащих. Все эти процессы в полной мере затрагивают и военно-оркестровую службу, и высшее военно-музыкальное образование.

Следует заметить, что профессиональная подготовка будущих военных музыкантов в образовательной среде университета Министерства обороны РФ обеспечивает им (будущим офицерам военно-оркестровой службы) не только отлично развитые музыкально-исполнительские умения, навыки, но и хорошую военную подготовку, которая необходима выпускникам данного вуза для выполнения важных и разнообразных функций в составе Вооруженных сил нашей страны.

Военные музыканты своей профессиональной деятельностью способны

вдохновлять бойцов, поддерживать силу воли и боевой настрой военнослужащих, передавать важные послания из тыла, обеспечивать уверенность в поддержке армии всем населением страны.

Выпускники специалитета 53.05.07 «Дирижирование военным духовым оркестром», бесспорно, должны обладать высоким уровнем сформированности профессиональной культуры военных музыкантов, чтобы достигать должных результатов и требуемого уровня качества, в деле исполнения возложенных на них военно-музыкальных обязанностей.

В данной статье под профессиональной культурой военных музыкантов мы будем понимать очень сложный, многокомпонентный профессионально-личностный феномен, формирование и развитие которого у выпускника военного вуза зависит от очень многих факторов. В состав профессиональной культуры военных музыкантов (заметим, что данная категория «профессиональная культура военных музыкантов», по нашему мнению, шире понятия «профессиональная компетентность военного музыканта») мы включаем и совокупность профессионально важных качеств личности военнослужащего (в частности, ряд дисциплинарно-волевых, морально-нравственных, профессионально-этических и профессионально-деонтологических качеств), и систему профессиональных компетенций военного музыканта (данные компетенции в большинстве своем определены в ФГОС ВО специалитета 53.05.07 и могут быть дополнены на аргументированном основании проведенных кандидатских и докторских диссертационных исследований по вопросам профессиональной подготовки военных дирижеров), и взаимосвязь профессионально-аксиологического, профессионально-гностического, музыкально-исполнительского, профессионально-праксиологического, рефлексивного [13], профессионально-коммуникативного компонентов. Профессионально-коммуникативный компонент в составе профессиональной культуры военного дирижера очень важен, поскольку он должен уметь: а) четко, ясно, доходчиво, точно, эмоционально разъяснять музыкантам духового оркестра свои требования, свое видение интерпретации конкретного музыкального произведения; б) методически грамотно, понятно объяснять (при необходимости и демонстрировать) технические приемы исполнения музыкального произведения; в) отлично владеть как вербальными, так и невербальными средствами коммуникации (мимикой, жестами, интонацией и др.) [2; 12; 14].

Одной из составляющих профессиональной культуры военных музыкантов является педагогическая составляющая, так как военный дирижер должен уметь сплачивать коллектив оркестра, создавать благоприятный морально-психологический климат во время репетиций музыкального коллектива, развивать навыки сотрудничества и продуктивного личностно-профессионального взаимодействия военных музыкантов. Следует отметить, что анализ диссертационных исследований последних лет, посвященных высшему военному образованию, показал, что наибольшее число диссертаций было посвящено формированию именно педагогической культуры будущих военных дирижеров [3; 7; 9; 10; 16;17].

В целом же, содержательное наполнение понятия «профессиональная культура военного музыканта» обусловлено специфическими характеристиками его профессиональной деятельности (как в мирное, так и в военное время).

На сегодняшний день недостаточно исследований, в которых были бы отражены вопросы о комплексном подходе к процессу проектирования модели формирования профессиональной культуры будущих военных музыкантов в образовательной среде вуза Министерства обороны РФ. А между тем от высокого уровня сформированности профессиональной культуры военных музыкантов в значительной степени зависит эмоциональное, духоподъемное воздействие исполняемых ими военно-патриотических,

народных, лирических и других музыкальных произведений на слушателей (как военнослужащих, так и гражданских). По нашему мнению, в сфере патриотического воспитания как подрастающего пополнения, так и военнослужащих, деятельность военно-духовых оркестров может сыграть существенную роль.

Сформированность у военных музыкантов высокого уровня профессиональной культуры позволяет им продемонстрировать аудитории филигранную технику владения музыкальными инструментами, навыки слаженной музыкально-командной работы, воодушевить слушателей, выразить через музыку всю сложную палитру эмоций, которые охватывают человека при соприкосновении с шедеврами отечественного военно-музыкального, национально-патриотического искусства.

Основная часть

Педагогическое моделирование в профессиональном образовании можно рассматривать как процесс проектирования абстрактной блок-схемы (графической конструкции, условно-мысленного образа), в структуре которой(ого) отражены наиболее важные компоненты (модули) учебно-воспитательного (профессионально-образовательного) процесса, в рамках которых реализуются разнообразные педагогические технологии, позволяющие достичь определенных (заданных) дидактических (воспитательных, развивающих) задач и диагностируемых результатов обучения (воспитания).

Педагогическая модель может отразить функционально-структурные связи (взаимосвязи, взаимозависимости, взаимовлияние) между отдельными составляющими учебно-воспитательного (профессионально-образовательного) процесса. Правильно составленная педагогическая модель может натолкнуть исследователя образовательного процесса на поиск новых причинно-следственных связей, функциональных зависимостей.

Проектирование педагогических моделей профессиональной подготовки каких-либо специалистов имеет, как правило, несколько целей, в частности: а) на основе дальнейшего внедрения модели в реальный учебно-воспитательный процесс обеспечить создание оптимальных условий для формирования и развития требуемых профессиональных компетенций (профессиональной компетентности, профессиональной культуры) у обучающихся; б) активизация самообразовательной деятельности обучающихся и достижение ее продуктивности для профессионально-личностного саморазвития (самовоспитания) будущего специалиста [15]; в) повышение эффективности (возможно, что и оптимизация) использования учебного времени и ресурсов образовательной среды вуза; г) повышение результативности процесса развития у будущих специалистов профессионального мышления (профессионального мировоззрения) [1; 11].

Проектирование модели формирования профессиональной культуры будущих военных музыкантов в образовательном процессе вуза Министерства обороны РФ базируется на культурологическом подходе к профессиональному образованию, а также на личностно-ориентированном, субъектно-деятельностном, синергетическом подходах к процессу становления и развития профессиональной культуры специалиста. Кроме этого, важно отметить, что проектирование выше обозначенной модели осуществляется в рамках педагогической парадигмы сотрудничества в системе «обучающий – обучающийся» (даже не смотря на тот факт, что речь идет о военном профессиональном образовании), ведь настоящего военного музыканта могут подготовить только те преподаватели-профессионалы, которые смогут найти индивидуальный подход к курсанту с целью максимального развития его музыкальных способностей, профессионально важных качеств военного дирижера. Также в процессе создания модели формирования

профессиональной культуры будущих военных музыкантов были учтены педагогические парадигмы контекстного и витагенного обучения [4; 8; 11].

Проектирование модели формирования профессиональной культуры будущих военных музыкантов затруднено тем фактом, что многолетняя профессиональная подготовка данных военнослужащих по программе специалитета представляет собой очень сложный, многогранный процесс, в котором воедино слиты (тесно взаимосвязаны) военно-физические, музыкально-технические (репетиционные, отчетно-концертные и др.), строевые, военно-полевые, военно-тактические, психолого-педагогические, профессионально-деонтологические и др. аспекты.

Для качественного проектирования модели формирования профессиональной культуры будущих военных музыкантов в образовательной среде военного университета необходимо: а) проанализировать актуальные нормативно-правовые требования к организации и содержанию профессиональной подготовке будущих военных дирижеров (военных музыкантов), проанализировать содержание Положения о военно-оркестровой службе Вооруженных сил Российской Федерации; б) изучить историю становления и развития отечественного военно-музыкального образования, изучить и проанализировать позитивный опыт практики формирования данной культуры в различных отечественных вузах Министерства обороны; проанализировать военную карьеру, профессиональный путь выпускников ряда вузов, осуществляющих военно-музыкальную подготовку; в) выявить имеющиеся научно-праксиологические противоречия, разрешить которые, в определённой мере, позволит реализация разрабатываемой модели; г) проанализировать трудности, с которыми ранее встречались ученые, преподаватели-практики, осуществляющие экспериментальные (научно-исследовательские) работы по формированию отдельных составляющих профессиональной культуры будущих военных музыкантов (или всей данной культуры в целом) [3; 8; 11; 12].

В составе модели формирования профессиональной культуры будущих военных музыкантов мы выделяем следующие взаимосвязанные блоки (или модули): а) функционально-целевой, б) музыкально-исполнительский, в) профессионально-этический; г) профессионально-воспитательный; д) военно-полевой, военно-физический; е) психолого-педагогический; д) результативно-мониторинговый.

Далее в статье приведем краткую характеристику музыкально-исполнительского и профессионально-воспитательного модулей (структурных блоков) модели.

В процессе реализации в образовательной среде военного вуза музыкально-исполнительского модуля необходимо сформировать у военных музыкантов высокого уровня исполнительского, технического, ансамблевого мастерства. Музыканты военного духового оркестра должны в совершенстве владеть своим инструментом, вариативными музыкально-исполнительскими техниками, уметь исполнять различные музыкальные композиции в широком диапазоне музыкальных жанров, быть способными следовать ритму и уметь точно выполнять сложные ритмические фигуры. Для достижения гармоничного и великолепного звучания военного оркестра необходимо наличие у музыкантов отличных навыков коллективной работы, коллективного сотрудничества. Музыканты должны быть способными внимательно слушать друг друга, подстраиваться и сотрудничать во время исполнения музыкальных произведений. Только путем тесного коллективно-оркестрового сотрудничества возможно достижение прекрасных результатов в исполнении военно-музыкальных произведений.

В процессе реализации профессионально-воспитательного блока модели особое внимание уделяется развитию у будущих военных музыкантов таких профессионально важных качеств, как: дисциплинированность (включая высокий уровень проявления

самодисциплины), ответственность, сдержанность, моральная стойкость, физическая выносливость, коллективизм (навыки командной работы, что позволяет довести до совершенства ансамблевое исполнение военно-музыкальных, патриотических произведений), быстрота реагирования на изменение ситуации [5; 6].

Военные музыканты должны быть способными слушать друг друга и работать в команде, уметь взаимодействовать друг с другом в рамках творческого сотрудничества, сотворчества, чтобы достичь оптимального звука и эффекта от исполнения военно-музыкального (патриотического) произведения. Репетиции военного оркестра, концертные выступления, участие в парадах, ритуальных и официальных мероприятиях позволяют создавать условия для проявления курсантами своих профессионально-личностных (музыкальных, лидерских, коллективистских, военно-физических и др.) возможностей и способностей. Объединенные важной (социально значимой) единой целью курсанты выстраивают друг с другом коллегиальные (возможно, что и дружеские отношения), находят общие пути сплочения военно-музыкального коллектива и развивают навыки сотрудничества, которые необходимы в ратной службе.

Реализация модели формирования профессиональной культуры военных музыкантов в процессе профессиональной подготовки базируется на соблюдении следующих педагогических условий:

а) целенаправленная активизация профессионально-воспитательного потенциала образовательной среды (учебно-воспитательного пространства) военного университета, а также максимальное использование культурно-профессиональной и социально-образовательной среды военного вуза;

б) осуществление индивидуального подхода к курсантам с целью оптимизации процессов их личностного и профессионального саморазвития, самовоспитания;

в) реализация дифференцированного подхода в части совершенствования музыкально-исполнительского мастерства будущих военных музыкантов;

г) целенаправленное развитие у курсантов (как в учебной, так и во внеаудиторной деятельности) навыков работы в команде, навыков продуктивного коллективного взаимодействия и сотрудничества;

д) активизация самостоятельной работы и самообразовательной деятельности курсантов в части саморазвития у себя базовых составляющих профессиональной культуры военного музыканта;

е) проведение систематического педагогического (профессионально-образовательного) мониторинга, в процессе которого определяются промежуточные результаты сформированности как отдельных составляющих профессиональной культурою будущих военных музыкантов, так и всей данной культуры в целом (на основе анализа полученных результатов, обработки мониторинговых данных преподаватели военного университета определяют индивидуальные формы работы с курсантами, которым необходим педагогическое сопровождение в сфере развития тех составляющих данной культуры, которые характеризуются низким уровнем развития).

В процессе реализации в военном вузе модели формирования профессиональной культуры будущих военных музыкантов у курсантов будут постепенно (и вместе с тем целенаправленно и системно) развиваться профессионально важные качества офицера военно-музыкальной службы. Кроме этого в ходе реализации вышеуказанной модели особое внимание будет уделено формированию и развитию профессионально-военного мировоззрения военных музыкантов, обеспечению высокого уровня развития их физической подготовленности, развитию чувства коллективизма, качественному освоению традиций и новаций отечественной военно-музыкальной культуры. Все это в совокупности позволит обеспечить сформированность у выпускника военного

университета основ профессионализма.

Заключение

Военные оркестры, военные ансамбли песни и пляски испокон веков являлись хранителями традиций военно-музыкального патриотического искусства. И в наши дни значение выступлений военных музыкантов на различных торжественных, церемониальных, дипломатических, военно-ритуальных, спортивных, официальных мероприятиях возрастает как никогда ранее, особенно это важно для активизации патриотического воспитания подрастающего поколения.

Профессиональная культура военных музыкантов может трактоваться как синергетическая совокупность индивидуально-освоенных системных профессионально-ориентированных знаний, профессионально-прикладных умений, навыков, компетенций, способностей следовать профессионально-деонтологическим принципам для качественного выполнения своих профессиональных обязанностей.

Успешная реализация в образовательной среде военного вуза методического обеспечения модели формирования профессиональной культуры военного музыканта позволит подготовить к военно-музыкальной службе высококвалифицированных офицеров, обладающих комплексом необходимых профессионально важных качеств, совокупностью требуемых профессиональных компетенций.

По нашему мнению, деятельность военных музыкантов, которые обладают высоким уровнем профессиональной культуры, может способствовать росту патриотического настроения среди граждан России, осознанию ими необходимости защиты Родины, повышению престижа воинской службы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автионова Н.В., Никитина Н.И., Гребенникова В.М. Педагогическая антропология. – М.: Перспектива, 2021.
2. Ахметшин М.М. Педагогическая характеристика процесса формирования у курсантов профессиональной компетентности военных дирижёров // Мир науки, культуры, образования. – №1 (62). – Горно-Алтайск. – 2017. – с. 41-42.
3. Барабанщиков А.В. Педагогическая культура офицера: Науч. поиски, войсковой опыт, практ. рекомендации, взгляд в будущее / А.В. Барабанщиков, С.С. Муцынов. – М.: Воениздат, 1985. – 159 с.
4. Васильева Т.В., Никитина Н.И. Педагогика высшей школы. – М.: Перспектива, 2019.
5. Веретин С.В. Формирование профессиональной культуры курсантов высших военно-учебных заведений: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Сергей Вячеславович Веретин. – Ульяновск, 2010. – 195 с.
6. Виноградова Е. Комплекс профессионально-личностных качеств курсантов-обучающихся на медных духовых инструментах как определяющий фактор образования исполнительской школы / Е. Виноградова // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика: материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2017. – С. 77-82.
7. Военная культура: учебник / под общ. ред. Б.В. Воробьева. – М.: Военный университет; РГСУ, 2020. – 384 с.
8. Воленко О.И., Никитина Н.И. К вопросу о педагогических парадигмах современного профессионального образования специалистов социальной сферы // Инновации в образовании. – 2010. – № 6. – С. 4-15.
9. Герасимов А.М. Формирование педагогической культуры у молодых офицеров в части: дис. … канд. пед. наук: 13.00.01 / Александр Михайлович Герасимов. – М., 1985. – 159 с.

10. Герасимова Т.Н. Сообщество военных музыкантов и их профессиональная субкультура / Т.Н. Герасимова // Мир образования – образование в мире. – 2011. – № 4 (44). – С. 15-20.
11. Гребенников О.В., Гребенникова В.М., Никитина Н.И. Управление педагогическими системами. – Краснодар, 2014. – 283 с.
12. Джиоев С.Л. К вопросу о специфике подготовки военного дирижера // Современные проблемы науки и образования. – 2021. – № 2.; URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=30608 (дата обращения: 30.06.2023).
13. Логинов И.П. Рефлексивная культура военного руководителя. – М.: Воен. ун-т, 2001. – 88 с.
14. Немирский А.М. Содержание и методика преподавания отечественной военно-музыкальной культуры в системе высшего образования: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.08 / Немирский Александр Михайлович. – М., 2011. – 24 с.
15. Пахомова Н.В. Повышение эффективности самостоятельной работы в обучении курсантов военных вузов: дис. … канд. пед. наук: 13.00.08 / Наталья Викторовна Пахомова. – М., 2011. – 204 с.
16. Солоницын Д.А. Развитие педагогической культуры офицера в процессе военной службы: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Дмитрий Александрович Солоницын. – М., 2015. – 235 с.
17. Цупиков И.В. К вопросу о педагогической сущности процесса профессиональной подготовки военных дирижеров // Армия и общество. – 2012. – № 4 (32). – С. 47-50.
18. Цупиков И.В., Кускашёв О.И., Коробов Н.В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения: исторический аспект // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 4. – С. 235-245.

REFERENSES

1. Avtionova N.V., Nikitina N.I., Grebennikova V.M. Pedagogical anthropology. – M.: Prospect, 2021.
2. Akhmetshin M.M. Pedagogical characteristics of the process of formation of professional competence of military conductors among cadets // World of Science, Culture, Education. - No. 1 (62). - Gorno-Altaisk. – 2017. – Pp. 41-42.
3. Drummers A.V. Pedagogical culture of an officer: Nauch. searches, military experience, pract. recommendations, a look into the future / A.V. Drummers, S.S. Mutsynov. – M.: Military Publishing House, 1985. – 159 p.
4. Vasil'eva T.V., Nikitina N.I. Pedagogy of the higher school. – M.: Prospect, 2019.
5. Veretin S.V. Formation of professional culture of cadets of higher military educational institutions: dis. ... cand. ped. Sciences: 13.00.08 / Sergey Vyacheslavovich Veretin. - Ulyanovsk, 2010. - 195 p.
6. Vinogradova E. The complex of professional and personal qualities of cadets studying on brass instruments as a determining factor in the formation of a performing school / E. Vinogradova // Performing arts and musical pedagogy: history, theory, practice: materials of the Intern. scientific-practical. conf. - Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2017. - Pp. 77-82.
7. Military culture: textbook / ed. ed. B.V. Vorobyov. - M.: Military University; RSSU, 2020. - 384 p.
8. Volenko O.I., Nikitina N.I. On the issue of pedagogical paradigms of modern vocational education of specialists in the social sphere // Innovations in Education. - 2010. - No. 6. - Pp. 4-15.
9. Gerasimov A.M. Formation of pedagogical culture among young officers in part: dis. …

cand. ped. Sciences: 13.00.01 / Alexander Mikhailovich Gerasimov. - M., 1985. - 159 p.
10. Gerasimova T.N. Community of military musicians and their professional subculture / T.N. Gerasimova // The world of education is education in the world. - 2011. - No. 4 (44). - Pp. 15-20.
11. Grebennikov O.V., Grebennikova V.M., Nikitina N.I. Management of pedagogical systems. - Krasnodar, 2014. - 283 p.
12. Dzhioev S.L. On the issue of the specifics of training a military conductor // Modern problems of science and education. - 2021. - No. 2.; URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=30608 (date of access: 06/30/2023).
13. Loginov I.P. Reflective culture of the military leader. – M.: Voen. un-t, 2001. - 88 p.
14. Nemirsky A.M. The content and methodology of teaching domestic military-musical culture in the system of higher education: author. dis. … cand. ped. Sciences: 13.00.08 / Nemirsky Alexander Mikhailovich. - M., 2011. - 24 p.
15. Pakhomova N.V. Improving the efficiency of independent work in training cadets of military universities: dis. … cand. ped. Sciences: 13.00.08 / Natalya Viktorovna Pakhomova. - M., 2011. - 204 p.
16. Solonitsyn D.A. Development of the pedagogical culture of an officer in the process of military service: dis. ... cand. ped. Sciences: 13.00.01 / Dmitry Aleksandrovich Solonitsyn. - M., 2015. - 235 p.
17. Tsupikov I.V. To the question of the pedagogical essence of the process of professional training of military conductors // Army and Society. - 2012. - No. 4 (32). - Pp. 47-50.
18. Tsupikov I.V., Kuskashev O.I., Korobov N.V. Dirizherskaya interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya: istoricheskii aspekt // Bulletin of the International Centre of Art and Education. - 2021. - No. 4. - Pp. 235-245.

Грибкова Ольга Владимировна
доктор педагогических наук,
профессор департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Groli@mail.ru
Афанасьева Евгения Игоревна
ассистент департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: evgenia-1@yandex.ru

Gribkova Olga V.
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Afanasieva Evgeniya I.
assistant of the department of musical art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ БАЗОВОЙ ТЕХНИКИ ВОКАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛИСТОВ

В статье рассматриваются понятие вокальная «маска» и ее применение как базовой техники вокального мастерства. Описаны способы работы над данной вокальной техникой. Собраны основные мнения и высказывания знаменитых педагогов и певцов, касающиеся этого понятия.

Ключевые слова: профессиональная подготовка, вокальная маска, вокальная техника, вокальные упражнения, головной резонатор.

FORMATION OF BASIC VOCAL SKILLS IN THE PROCESS OF TRAINING OF VOCALISTS

The article deals with the concept of vocal "mask" and its application as a basic technique of vocal mastery. The ways of working on this vocal technique are described. The main opinions and statements of famous teachers and singers concerning this concept are collected.

Keywords: professional training, vocal mask, vocal technique, vocal exercises, head resonator

Пение является сложнейшим психофизическим процессом, требующим высокой организации внимания и координации, нескольких двигательных навыков одномоментно. Обучение вокалу – это длительный и трудоемкий процесс.

Высокая профессиональная подготовка будущего вокалиста предопределяет соответствующий уровень самоорганизации. Знания, полученные в «творческой сфере» являются катализаторами «технических и творческих процессов» на репетициях. К профессиональной подготовке относятся: специализация, профиль обучения, направленность, наличие общих, базовых знаний, а также осваиваемые компетенции.

Умение применять на деле «профессиональный банк знаний» увеличивает возможность качественной реализации и раскрывает творческий потенциал личности певца.

При обучении искусству пения начинающим вокалистам необходимо совершенствовать технику регуляции певческого выдоха, правильного взятия дыхания и его удерживания, технику певческого «зевка», научиться эффективно использовать головной и грудной резонаторы. Базовой основой певческого процесса является внимательный контроль выдоха, когда певец ощущает поток воздуха в районе грудной клетки, а затем посылает звук в голову, в переднюю верхнюю часть черепа. Оттуда, по ощущениям самого певца, и должен начинаться звук. Термин «маска» (от итальянского *maschera* - маска) связан с участием людей в карнавалах, театрализованных представлениях и маскарадах, когда лицо или часть лица должна быть прикрыта. Понятие «маска» в вокальной педагогике подразумевает задействование верхней передней части головы и ее резонаторов - полостей, пустот, находящихся выше голосовых связок - верхней части гортани, глотки, ротовой и носовой полостей, придаточных пазух и лобных костей. Верное ощущение «маски» возникает при наличии в звуке высокой форманты (области усиленных частот в спектре голоса). Сами по себе голосовые связки образуют довольно тихий звук, но при работе с резонаторами он способен обретать силу и необходимую звонкость.

Безусловно, техника пения в "маску" не может существовать отдельно,прежде всего нужно овладеть правильной подачей дыхания и следом за этим, верным озвучиванием потока воздуха. Две важнейших составляющих процесса вокализации - дыхательная "опора" и правильная "атака" звука.

По утверждения знаменитого оперного баса Н. Гяурова, дыхание является главным механизмом правильного звукоизвлечения. Технику тренировки необходимо выполнять совместно: дыхание-звук. Певец должен научиться озвучивать выдох, постепенно и разумно расходуя дыхание.

Многие известные певцы и вокальные педагоги в своих многочисленных интервью и научных трудах сходятся в едином мнении,что главный секрет правильного пения именно в соединении дыхания с голосом, т.е пение есть не что иное как "озвученный поток воздуха". Наглядно это можно представить в виде метафоры, предложенной вокальным преподавателем итальянского происхождения Д. Барра. Он объяснял, что дыхание должно ощущаться, как гудение внутри, напоминая гудение пламени в камине при хорошей тяге. Тогда оно будет свободным и резонирующим.

По мнению вокального преподавателя Ф.Ф. Витта [2, 42-44] особенности правильной постановки голоса заключаются в умении подавать звука в «маску». Звук должен посылаться в корни верхних передних зубов и удерживаться там при перемещении звука в область мягкого неба он потеряет свою яркость и насыщенность, что изменит характер звука. Для развития данных вокальных навыков используют следующее упражнение:

Палец, направленный ногтем вверх, прижимается к нёбу. Возьмите немного дыхания и начинайте направлять выдох медленно, как бы собирая его "в пучок", подобный лучу фонарика. При этом можно ощутить тепло струи выходящего воздуха. Согретое тёплым воздухом место на пальце – это верная “точка атаки” и в это же место должна “ударяться” голосовая струя при пении. Последовательное и многократное выполнение данного упражнения позволит добиться сдвига «точки атаки» ближе к корням верхних резцов". Во время выполнения этого упражнения требуется концентрация внимания и запоминание правильных ощущений, которые со временем позволят певцу фиксировать яркость и чистоту своего голоса.

Также итальянские преподаватели рекомендуют учиться распевать звуки «н», «м», «в» для ощущения пения в «маску». Вибрация должна быть ощутима в области переносицы, губ, верхних зубов. При этом в области гортани певец должен ощущать абсолютную свободу. Также нужно знать, что корень языка является препятствием для направленной к твёрдому нёбу голосовой струи, так как находится между нёбом и источником звука. Вышеупомянутый приём позволит опустить корень языка и добиться верного направления звука, при правильном его применении достигается фиксированное положение. Для начала, эти упражнения можно выполнять с открытым ртом – назовём его “нычание”, а потом с закрытым ртом - «мычание”. Правильная техника выполнения этих упражнений поможет освободиться от несвободного, зажатого звука "на горле". Для выдвижения звука вперёд существует ещё одно полезное упражнение, основанное на том же принципе «мычания»: на удобном для вокалиста тоне распевать слоги «ми-мэ-ма-мо-му», при этом направляя звук “м” в «маску». Следует поймать ощущение вибрации в районе верхней губы, в зоне корней верхних зубов на звуке "м" и следующего за ним гласного звука, следя за тем, чтобы ощущения при переходе на следующий слог не менялись и сохранялся непрерывный поток звука и его энергия, при этом в горле не должно возникать никакого напряжения.

М.Э.Донец-Тессейр (советская оперная певица, музыкальный педагог, профессор Киевской консерватории) высказывалась о том, как правильно посылать звук в «маску». Звуковая «атака» в данной технике подразумевает посыл воздуха узкой струей в самую высокую позицию корней верхних резцов. Это быстрый способ, который позволяет осуществить переход от дыхания к началу звука. Для овладения приёмом правильной «атаки» звука рекомендуется как можно чаще при распевках обращать внимание на упражнения на стаккато (итал. "staccato " - отдельно, отрывисто).

Известный педагог, профессор, доктор искусствоведения, Л.Б. Дмитриев говорил о данной технике следующее: «Главное в ней заключается в том, что если переходный участок диапазона больше устроен в «маске», дорога к высоким нотам становится более легкой. Это относится ко всем голосам, хотя абсолютная высота переходных нот у разных голосов различна. Но систему, принцип их образования я нахожу совершенно одинаковыми для всех голосов». [3, 509-520].

Вот, что говорили о пении в « маску» выдающиеся мастера оперной сцены:
Джульетта Симионато (меццо-сопрано) утверждала, что пение должно иметь естественный, природный характер, исключая какую-либо искусственность голоса. Она говорила, что нужно петь в «маску», подразумевая использование верхних резонаторов. Голова должна резонировать,а звуки иметь одинаковую окраску. [4, 60-64]
Джанни Раймонди (лирико-драматический тенор) считал основой извлечения высоких нот – дыхание. Он говорил, что для правильной «атаки» необходимо небольшое взятие дыхания, создание сфокусированного звука и посыл голоса в «маску». Лучшей «атакой» является «атака» с малым дыханием. [4, 82-90]

В. Атлантов (драматический тенор) в своём интервью говорил о том, что пение в «маску» должно ощущаться певцом в районе надбровных дуг, переносицы и лобных пазух, от этого резонанса и происходит тембр. Это ощущение «гудения», «вибрации» частей черепа, головы. Со временем голос приобретает яркость и полётность . И именно правильное пение в «маску» позволит преодолеть расстояние и наполнить звуком весь зрительный зал до последнего ряда.

Магда Оливеро (сопрано) описывает певческий процесс, как посыл опёртого на дыхание звука вперёд к " куполу" и резонаторам, «маска " ощущается именно там. Если звук взят правильно, ощущается лёгкое головокружение, чувствуется сильная вибрация в области "маски», а также на конце языка, под языком, на губах и зубах.

Выдающаяся певица прошлых лет В. Барсова говорила о технике звукоизвлечения следующее : "При пении стараюсь ощущать звуковую опору в груди, с одномоментной поддержкой этой опоры мышцами живота и вверху, в области так называемой "маски". Под грудным резонатором часто подразумевают силу мышечной активности грудной клетки или силу выдыхательного процесса - это ошибочно" [5, 50].

Рассмотрим применение исследуемой техники на примере следующих упражнений:

1. Базовым упражнением в работе над правильным ощущением вокальной «маски» педагоги советуют почувствовать и, как бы, вдохнуть аромат цветка. При этом нёбо поднято, гортань свободна, губы неплотно сомкнуты, появляется ощущение «внутренней улыбки». Основной ошибкой юных вокалистов при выполнении данного упражнения является поднятие плеч. По поднимающимся плечам можно распознать начинающего певца, который не владеет правильным дыханием. Поднятые плечи свидетельствуют о верхне-грудном (ключичном) дыхании, когда наполняется воздухом лишь верхняя часть легких, а передняя стенка живота, вероятнее всего, втягивается. При этом наблюдаются трудности для звукоизвлечения.

Мягкое нёбо необходимо тренировать, чтобы оно было эластичным и подвижным. Если его не поднять, как следует, во время пения, то звук будет глухим и плоским. Он идет или в носовую полость – тогда звучание получается слабым, гнусавым, с носовым призвуком, или ударяется в низко опущенное мягкое нёбо и остаётся внутри, гаснет.

Носовой звук слышится, когда при недостаточном поднятии мягкого нёба образуется пространство между ртом и носом, вследствие чего голосовая волна поступает через носоглотку в носовую полость и приводит её к неприятному призвуку, в то время как в район твёрдого нёба звуковые волны попадают в небольшом количестве или не попадают совсем. Напротив, направленный непосредственно к твердому нёбу звук обретает яркость, насыщенность, силу.

«Ощущаем точки две – в животе и в голове» — полезная фраза из одного стихотворения о правильном нахождении «места» звука. Две точки – это две опоры,два «центра», о которых следует помнить постоянно. Нижняя точка – это начальная точка певческого дыхания, а верхняя – это точка, куда следует посылать озвученный поток воздуха. Это – певческий «купол " с высоко поднятым нёбом, это певческая «маска» и правильное её применение отвечает за окраску нашего голоса.

2. Теперь попробуем мелко и быстро,как при ознобе, постучать зубами, при этом направляя внимание следует на передние зубы, следя за тем, чтобы челюсть оставалась свободно.

3. Освободите челюсть, неплотно сомкните губы. Положение гортани должно быть свободным, спущенным, напоминающим кувшин. После этого необходимо научиться переводить дыхание в области верхней челюсти, при этом гортань оставляя в свободном состоянии.

4. Давайте позеваем, но так, как зевают в приличном обществе, стараясь, чтобы никто не заметил - с закрытым ртом. В воображении должно возникнуть именно "желание" зевка. Ваше внимание должно быть направлено на верхний свод твердого нёба и на широкое, свободно опущенное горло. Почувствуйте как верхняя челюсть и нёбо поднимаются, а глотка освобождается и опускается.Зафиксируйте это ощущение. [1]

Приведенные выше упражнения и методы работы стоит использовать на всех этапах обучения в вокальном классе, постепенно усложняя, и находя новые варианты технического и эмоционального развития учащегося.

Таким образом, исследованная техника является сложным, но поддающимся выполнению процессом, который при умелом использовании приведет к появлению новых качественных результатов. В статье подробно раскрылось понятие о вокальной

«маске», о пении в высокой позиции с использованием головных резонаторов – полостей лицевых костей, носа, глотки, рта, гайморовых и лобных пазух. Следует помнить, что певческий «купол» – это верхняя точка опоры, а нижняя точка опоры – это правильное певческое дыхание. Певец должен стремиться эффективно использовать головные резонаторы и посылать звук в «маску». Выполнение данной методики позволит правильно настроить работу вокальных мышц и значительно улучшить качество пения.

Одной из важнейших задач педагога - вокалиста является умение взращивать в начинающем певце способность работать самостоятельно, опираясь на четко сформулированные критерии оценки звука. Очевидна необходимость в системном подходе к формированию личности вокалиста, а также в сбалансированном комплексе методических принципов – современных и классических характеристик элементов исполнительских традиций. Каждый наставник, основываясь на своем педагогическом и исполнительском опыте, ориентируясь на свой эстетический вкус, должен выработать индивидуальную методику поиска правильного вокального звучания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашрапова Д.Д. Инновации в вокальной педагогике // Вестник Института мировых цивилизаций. – 2017. – № 15-1. – С. 15-21.
2. Витт Ф.Ф. Практические советы обучающимся пению. – Л.: Музыка, 1968. – 63 с.
3. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968. – 672 с.
4. Дмитриев Л.Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве. Диалоги о технике пения. – М.: Московские учебники, 2002. – 188 с.
5. Пекерская Е.М. Вокальный букварь. – М.: Музыка, 1996. – 94 с.
6. Грибкова О.В., Квартальнова Е.А. Музыкальное образование как фактор всестороннего развития личности // Искусство и образование. 2021. № 2 (130). С. 99-105.
7. Грибкова О.В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта // Искусствоведение. 2022. № 1. С. 6-15.
8. Калимуллина О.А. Развитие творческого потенциала подростков средствами музыкально-эстетических практик: автореф. дис.. кандидата педагогических наук. - Казань, 2009.
9. Современные тенденции образования в культуре и искусстве (характеристика, структура, развивающий потенциал) / Афанасьев В.В., Бирич И.А., Бодина Е.А., Буровкина Л.А., Галкина М.В., Грибкова О.В., Уколова Л.И., Кабкова Е.П., Малащенко В.О., Рощин С.П., Сергеева В.П., Низамутдинова С.М., Кудринская И.В., Шиповская Л.П. Коллективная монография. - М., 2021.
10. Щербакова А.И. Феномен творческой личности в истории культуры // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2022. № 4 (20). С. 9-20.
11. Уколова Л.И., Кудринская И.В. Методические и практические советы опытных педагогов по развитию вокальных навыков у молодёжи // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. Т. 5. № 3. С. 115-127.
12. Уколова Л.И. Педагогическое воздействие музыкальной среды как фактор творчества, духовного совершенствования, нравственных поисков, созданных представителями русской культуры // Педагогический научный журнал. 2022. № 3. С. 20-28.

REFERENSES

1. Ashrapova D.D. Innovatsii v vokal'noi pedagogike // Vestnik Instituta mirovykh tsivilizatsii. – 2017. – № 15-1. – Pp. 15-21.
2. Vitt F.F. Prakticheskie sovety obuchayushchimsya peniyu. – L.: Muzyka, 1968. – 63 p.
3. Dmitriev L.B. Osnovy vokal'noi metodiki. – M.: Muzyka, 1968. – 672 p.
4. Dmitriev L.B. Solisty teatra La Skala o vokal'nom iskusstve. Dialogi o tekhnike peniya. – M.: Moskovskie uchebniki, 2002. – 188 p.
5. Pekerskaya E.M. Vokal'nyi bukvar'. – M.: Muzyka, 1996. – 94 p.
6. Gribkova O.V., Kvartal'nova E.A. Muzykal'noe obrazovanie kak faktor vsestoronnego razvitiya lichnosti // Iskusstvo i obrazovanie. 2021. № 2 (130). Pp. 99-105.
7. Gribkova O.V. Iskusstvo kak tvorcheskaya konstanta v formirovanii professional'noi kul'tury pedagoga-muzykanta // Iskusstvovedenie. 2022. № 1. Pp. 6-15.
8. Kalimullina O.A. Razvitie tvorcheskogo potentsiala podrostkov sredstvami muzykal'no-esteticheskikh praktik: avtoref. dis.. kandidata pedagogicheskikh nauk. - Kazan', 2009.
9. Sovremennye tendentsii obrazovaniya v kul'ture i iskusstve (kharakteristika, struktura, razvivayushchii potentsial) / Afanas'ev V.V., Birich I.A., Bodina E.A., Burovkina L.A., Galkina M.V., Gribkova O.V., Ukolova L.I., Kabkova E.P., Malashchenko V.O., Roshchin S.P., Sergeeva V.P., Nizamutdinova S.M., Kudrinskaya I.V., Shipovskaya L.P. Kollektivnaya monografiya. - M., 2021.
10. Shcherbakova A.I. Fenomen tvorcheskoi lichnosti v istorii kul'tury // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. 2022. № 4 (20). Pp. 9-20.
11. Ukolova L.I., Kudrinskaya I.V. Metodicheskie i prakticheskie sovety opytnykh pedagogov po razvitiyu vokal'nykh navykov u molodezhi // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2022. T. 5. № 3. Pp. 115-127.
12. Ukolova L.I. Pedagogicheskoe vozdeistvie muzykal'noi sredy kak faktor tvorchestva, dukhovnogo sovershenstvovaniya, nravstvennykh poiskov, sozdannykh predstavitelyami russkoi kul'tury // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal. 2022. № 3. Pp. 20-28.

Хао Ляньцзе
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Уколова Любовь Ивановна
доктор педагогических наук,
профессор департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Hao Lanyze
postgraduate student of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Ukolova Liubov I.
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

СОДЕРЖАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ВОКАЛИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы специалиста по преподаванию вокала, который должен обладать широким кругозором, представлять собой своего рода идеал творческого и образовательного мира. Выбирая способы действия с целью сохранения и развития гуманистической культуры, он должен найти свой уникальный подход в осуществлении профессиональной деятельности, особенно в сценическом воплощении. Культура и образование в большинстве стран служат источником благополучия общества в процессе его развития. Это определяет существенно новые требования к процессу профессионального образования, с целью повысить роль квалифицированного специалиста. оно ориентируется на личность, на формирование всесторонне развитого человека.

Ключевые слова: сценическое мастерство, вокалист-исполнитель, музыкальный театр, актерский тренинг.

STAGE TRAINING CONTENT OF THE PERFORMING VOCALIST

Annotation. The article deals with the questions of a specialist in teaching vocals, who should have a broad outlook, be a kind of ideal of the creative and educational world. Choosing methods of action in order to preserve and develop humanistic culture, he must find his own unique approach to the implementation of professional activities, especially in the stage incarnation. Culture and education in most countries serve as a source of well-being of society in the process of its development. This defines significantly new requirements for the process of vocational education, in order to increase the role of a qualified specialist. it focuses on the personality, on the formation of a comprehensively developed person.

Keywords: stage skills, vocalist-performer, musical theatre, acting training.

Обучение вокалистов навыкам сценического мастерства играет важную роль в развитии их творческих способностей. Вокальное искусство и актерское неразрывно связаны и дополняют друг друга, при этом каждое направление само по себе также довольно активно развивается. Однако можно заметить такую тенденцию в современном музыкально-театральном круге: сегодня музыкальность является для актера важным качеством, и для певца, как для академического, так и для эстрадного, большим преимуществом являются актерские наработки.

На начальном этапе обучения – в музыкальном училище – педагоги по сценическому мастерству дают задания на непосредственное взаимодействие студентов в музыкальных этюдах. Благодаря К.С. Станиславскому, в русской школе существует такая методика обучения актеров. Этюд – это вымысел психофизического существования. Этюдный метод помогает изучать законы профессии, понять природу сценического действия. В этих обстоятельствах проявляются характеристики поведения студента, его человеческие и психологические качества. Активная фантазия, убежденность в вымысле, вера в воображаемое – увлекательный путь от наброска к воплощению роли.

Одно из средств общения, с которым учатся работать студенты – взгляд. Взгляд является сильным средством транслирования эмоций, через него актер может показать отношение к партнеру, начало создания смысла, передача собственных эмоций партнеру или зрителю.

В психологии направление взгляда дает много информации об общении двух людей, потому что это самый быстрый способ взаимодействия. В театральном искусстве сценическое общение регулируется посредством взгляда. На первом курсе в «немых» этюдах взгляд является структурирующим инструментом и дает возможность оправдать молчание, сделав его весьма выразительным.

Сценическое общение – это сплетение индивидуальных психологических процессов актеров, находящихся в определенной ситуации, которую они создали в своем воображении.

Общение на сцене должно быть правдивым, жизненным и по своему наполнению, и по эмоциональной направленности, и по содержанию. Степень этой правдивости сценического взаимодействия будет зависеть от выражения личностного поведения актера в конкретных обстоятельствах, здесь и сейчас.

Творческое общение рассматривается через призму жизни тела и жизни духа. Несмотря на дистанцию между партнерами по сцене, актеры должны чувствовать друг друга «кожей», ощущать присутствие другого человека в пространстве. Каналы, по которым будут общаться партнеры, так или иначе, будут определены психологическими характеристиками. Общение и взаимодействие будет происходить между партнерами, даже если разделить пространство между ними ширмой.

В работе над этюдами больше важно не внешнее проявление общения, а внутреннее состояние, люди могут воздействовать друг на друга весьма разнообразно, иногда, даже почти незаметно. Исходя из личного опыта, каждый человек может вспомнить хотя бы один момент, когда ему приходилось сдерживать свою любовь или, наоборот, неприязнь, чтобы не оттолкнуть другого человека. Подобный закон общения должны освоить студенты и перенести его в свою работу на сцену. Первый этап обучения направлен на освоение законов этого природного общения.

В упражнениях на развитие навыков органического и оправданного молчания студенты не только наблюдают за движениями партнера, но стараются вникнуть в их мотив, что скрывается за внешними действиями. Одним из наиболее популярных упражнений на взаимодействие является упражнение «Зеркало»: студенты делятся на

пары, один из них – ведущий, другой – ведомый. Ведущий выполняет какие-то простые движения из бытовой жизни, знакомое всем (например, умывается или гладит одежду), а ведомый должен в точности, как в зеркале, повторять движения и улавливать дальнейший импульс.

Результатом упражнений на развитие внутреннего восприятия для органичного пребывания на сцене является овладение студентами сценическим вниманием, воображением, эмоциональной памятью, постановки цели и задачи, внутренним видением картины, появляется ощущение темпо-ритма заданной сцены.

В течение первых двух семестров студенты овладевают навыком органичного, логичного действия, избавляются от физических и психологических зажимов, находятся в нормальном психофизическом состоянии. Органичное ощущение себя в пространстве позволяет ему воспринимать и оценивать обстановку, слушать и слышать, смотреть и видеть. Студент должен найти свое чувство правды, показателем органики в его действиях должно стать истинное, индивидуальное восприятие ситуации.

Основной задачей класса сценической подготовки в институте является подготовка студента к участию в театральных постановках (опера, оперетта, мюзикл). Поэтому к моменту работы над ролью студент уже должен владеть всеми сценическими выразительными средствами. Студенты учат отрывки из музыкальных постановок, разучивают партии, ставят отрывки и сцены из спектаклей.

В творческих учебных заведениях разработаны учебные планы, в которые включены дисциплины, формирующие профессиональный культурный уровень вокалистов. Блок дисциплин о развитии искусства: музыкальная литература, история искусства, история оперного театра. Блок вокальных дисциплин: оперное и камерное сольное пение, оперный класс (работа с дирижером над партией, постановка отрывков из оперы, участие в постановке спектакля).

Из личных наблюдений автора следует, что вокальному искусству в ВУЗах обучаются молодые люди с разным опытом сценического и актерского мастерства. Педагоги используют разные техники и упражнения, для того, чтобы раскрепостить студентов. Основным способом являются актерские тренинги. Такие упражнения являются полезными как для продвинутых студентов, окончивших музыкальное училище, так и для студентов, не имеющих начального или среднего вокального образования.

Наиболее эффективными являются актерские тренинги, в частности, упражнения С.В. Гиппиуса [1]. Так как уровень подготовки у студентов чаще всего разный, то эта практика как нельзя лучше подойдет для первого этапа занятий, чтобы сплотить группу. Основная цель тренингов – раскрепощение и снятие мышечных и психологических зажимов, что позволит работать с наибольшей отдачей, не стесняясь остальных участников группы.

В книге С.В. Гиппиуса собраны упражнения, которые помогают начинающему артисту «включаться» в верное сценическое самочувствие. Актерский тренинг – это психофизиологическая техника творчества, которая возникла еще в практике К. С. Станиславского, его учеников [4]. Описанные С.В. Гиппиусом упражнения помогают сформировать навыки, позволяющие легче подстраиваться под характер своего героя, под определенное время. Такая тонкая работа с психологическими нюансами личности открывает для актера большие возможности перевоплощения.[1]

Формированию и закреплению сценического мастерства способствует развитие навыка сценической импровизации. Работая в предлагаемых обстоятельствах, у студентов развивается импровизационный навык – умение действовать, исходя от своих психофизических задатков. Таким образом, проявляется индивидуальность студента, его самобытность.

Музыкальная и сценическая импровизация – это технический навык, позволяющий еще больше развить творческий потенциал студента, раскрепостить его, ведь импровизация предполагает создание нового на основе собственного опыта артиста и его воображения.

Существует прямой контакт между актером и зрителем: чем точнее артист передаст чувства героя, тем больше зритель поверит в правдоподобность его действий. Этот принцип изложил в своей работе К.С.

Станиславский. Знаменитое выражение «Не верю!» вошло в обиход нашей речи не просто так – наигранность, отсутствие подлинных чувств на сцене обрывают связь артиста со зрительным залом. Чтобы получить отклик от зрителей, певец должен довериться своим настоящим чувствам [5].

Метод работы Станиславского до сих пор остается одним из основополагающих в театральной школе, так как он учил актеров вживаться в образ героя, преображать не только внешне, но и внутренне, видеть мир глазами героя. В такой игре нет фальши, притворства, наигранности, чувств напоказ. Актер стал «жить» на сцене, а не играть. И зритель поверит в настоящую игру, состоится диалог артиста и публики.

С.В. Гиппиус писал о работе над сценическим вниманием и отмечал, что сценическое и жизненное внимание не равны. Сценическое внимание, в отличие от жизненного, в котором у нас есть какой-то один объект, осложнено несколькими факторами. Помимо основных объектов (текст героя, партнеры), внимание непроизвольно переключается и на зрительный зал. Следующей задачей занятий является воспитание способности контролировать непроизвольное внимание, концентрироваться на поставленной задаче.

Работа со студентами вокальных направлений активнее ведется в упражнениях, в которых внимание певцов направлено за звук, поэтому продуктивными являются упражнения С.В. Гиппиуса с хлопками и пением («Хлопки», «Двойные хлопки», «Песня» и др.). Эффективными являются упражнения М. Чехова, в котором студент проделывает четыре действия с объектом внимания: держать, притягивать, стремиться, проникать. Объектом внимания сначала выступает предмет, затем звук или человеческая речь, далее тот же предмет и хорошо знакомый образ человека, затем берется образ из пьесы, оперы. Продуктивно студенты работают именно с воспринимаемыми на слух объектами: человеческой речью и звуками.[2]

С.В. Рахманинов писал, что исполнитель должен обладать воображением, чтобы при исполнении чужого произведения нарисовать собственную картину. Успех и жизненность интерпретации во многом зависят от подвижности и силы воображения. Даже четкое следование авторским ремаркам не сильно оживит произведение и не даст творческого наполнения. Чтобы дать жизненный импульс, исполнитель должен вникнуть и понять, в чем выражается заложенное композитором сквозное действие. Певец должен сохранить баланс между словом и музыкой,

Работа с музыкальным материалом требует большого участия от певца. Настоящий артист, работая на сцене, должен уметь совмещать в себе и роль исполнителя, и роль наблюдателя. Наблюдение за собой со стороны помогает певцу решать несколько задач, так как он создает музыкально-вокально-словесный образ. Исполнение камерной вокальной музыки требует от исполнителя меньших усилий в отличие от оперы, но за небольшой отрезок времени певец должен воплотить художественный образ. Пение романсов, помимо высокой вокальной техники, требует от певца высокого уровня артистизма.[3]

Однако, часто бывает так, что ария или романс практически не вызывают у студента никакого эмоционального отклика. Юные певцы порой берут произведения, в

которых в силу возраста и нехватки опыта, они не могут осознать полностью эмоциональный подтекст. Но с такими задачами тоже нужно уметь справляться. Прежде всего, важно правильно подобрать репертуар со своим педагогом, выбрать произведение, которое и вокально и актерски будет развивать студента, а не губить его голос и идти вразрез с внутренним состоянием. И взрослые опытные певцы могут какое-то время посвятить поиску эмоций и найти что-то похожее в своем опыте.

Зачастую под перевоплощением подразумевается смена сценического костюма, использование грима или необычная пластика движений. Сценическое переживание возникает в результате четко поставленной перед студентом задачи. Активное действие в предлагаемых обстоятельствах создает нужное напряжение для сценических переживаний. Это волнение даст студенту толчок для развития динамики сценического действия, появится настоящее чувство, которое вдохнет жизнь в его героя.

В работе над ролью и созданием образа к собственным чертам студента прибавляются черты другого характера, порой резко противоположного. Освоение навыков перевоплощения продолжается до последних курсов обучения. Должна прослеживаться связь между сценическими упражнениями, этюдами и работой над образом. Для воплощения образа в опере у певца есть больше времени, как правило, несколько актов. Верное сценическое самоощущение возникает, когда студент знаком с темой, когда знакомая природа чувств переплетается с фантазией. Исполнитель начинает думать, как его персонаж, заданные действия обретают органичность импровизационного характера проявления.

К.С. Станиславский в своей работе с певцами-актерами делал упор на то, что сознательный подход развивает ум артиста, учит его дисциплине и, следовательно, расширяет его творческий кругозор, пребывание актера в заданном моменте времени, «здесь и сейчас», становится органичнее, живее. Постоянное самосовершенствование, по мнению мастера, приведет актера к успеху. Актер должен воспитывать в себе важные для работы качества: наблюдательность, образную и эмоциональную память, внимание, умение сконцентрироваться на задаче, умение управлять своими эмоциями.[4, 5]

Результатом последовательного освоения сценических навыков студентом будет освоение перевоплощения на основе органического переживания. Этот навык способствует рождению сценического образа, который просуществует в спектакле в рамках определенного жанра и стиля. Наращивать сценические навыки певец будет на протяжении всей своей творческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус С.В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С.В. Гиппиус. – СПб: Прайм-Еврознак, 2006. – 384 с.
2. Дмитриев Л.Б. Голосообразование у певцов: материалы рентгенологических исследований/ Л.Б. Дмитриев. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 56 с.
3. Дюпре Ж. Искусство пения. Полный курс: теория и практика, включающая сольфеджио, вокализы и мелодические этюды: учебное пособие / Ж.Дюпре. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2014. – 288 с.
4. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве: собрание сочинений/ К.С. Станиславский. – Москва: Вагриус, 2000. – 448 с.
5. Станиславский К.С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. О технике актера / М. А. Чехов; Союз театр. деятелей Рос. Федерации. - М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. - 488 с.

6. Кудринская И.В. Становление личностно-профессиональных качеств будущих педагогов-музыкантов как актуальная научная проблема // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т.4. № 4. С. 53-63.
7. Левина И.Д. Приоритетные направления реализации концепции преподавания предметной области "Искусство" в Российской Федерации // Современный ученый. 2017. Т. 1. № 1. С. 146-151.
8. Майковская Л.С., Мавродина Ю.Н. Модель формирования профессиональной готовности учителя к конструктивно-проектировочной деятельности // Искусство и образование. 2018. № 3 (113). С. 95-104.
9. Низамутдинова С.М. Музыкально-исполнительская деятельность как фактор самоактуализации педагога-музыканта // Искусство и образование. 2022. № 4 (138). С. 113-118.
10. Умеркаева С.Ш., Грибкова О.В. Проектная деятельность как средство культурно-просветительной работы с молодежью в условиях столичного мегаполиса// Искусство и образование. 2019. № 5 (121). С. 231-239.
11. Уколова Л.И., Грибкова О.В. и др. Диалог культур в музыкальной педагогике и образовании. Коллективная монография департамента музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ. - М.: УЦ "Перспектива", 2023. - 148 с.
12. Goloshumova G.S., Gribkova O.V., Kidinov A.V. Specific features of life orientations among students and their interrelation with professional formation // REVISTA PRAXIS EDUCACIONAL. - 2019. - Т. 15. - № 34. - С. 673-682.
13. Ukolova L.I., Gribkova O.V., Stolyarova A.N., Shchetinina N.N. The category of creativity in the formation of professional motivation of the teaching staff in the academic milieu of a higher education institution // Revista Turismo Estudos & Práticas. 2020. № S3. С. 32.

REFERENSES

1. Gippius S.V. Akterskii trening. Gimnastika chuvstv / S.V. Gippius. – SPb: Praim-Evroznak, 2006. – 384 p.
2. Dmitriev L.B. Golosoobrazovanie u pevtsov: materialy rentgenologicheskikh issledovanii/ L.B. Dmitriev. – Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1962. – 56 p.
3. Dyupre Zh. Iskusstvo peniya. Polnyi kurs: teoriya i praktika, vklyuchayushchaya sol'fedzhio, vokalizy i melodicheskie etyudy: uchebnoe posobie / Zh.Dyupre. – SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2014. – 288 p.
4. Stanislavskii K.S. Moya zhizn' v iskusstve: sobranie sochinenii/ K.S. Stanislavskii. – Moskva: Vagrius, 2000. – 448 p.
5. Stanislavskii K.S. Rabota aktera nad soboi / K. S. Stanislavskii. O tekhnike aktera / M. A. Chekhov; Soyuz teatr. deyatelei Ros. Federatsii. - M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2003. - 488 p.
6. Kudrinskaya I.V. Stanovlenie lichnostno-professional'nykh kachestv budushchikh pedagogov-muzykantov kak aktual'naya nauchnaya problema // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2021. T.4. № 4. Pp. 53-63.
7. Levina I.D. Prioritetnye napravleniya realizatsii kontseptsii prepodavaniya predmetnoi oblasti "Iskusstvo" v Rossiiskoi Federatsii // Sovremennyi uchenyi. 2017. T. 1. № 1. Pp. 146-151.

8. Maikovskaya L.S., Mavrodina Yu.N. Model' formirovaniya professional'noi gotovnosti uchitelya k konstruktivno-proektirovochnoi deyatel'nosti // Iskusstvo i obrazovanie. 2018. № 3 (113). Pp. 95 - 104.
9. Nizamutdinova S.M. Muzykal'no-ispolnitel'skaya deyatel'nost' kak faktor samoaktualizatsii pedagoga-muzykanta // Iskusstvo i obrazovanie. 2022. № 4 (138). Pp. 113-118.
10. Umerkaeva S.Sh., Gribkova O.V. Proektnaya deyatel'nost' kak sredstvo kul'turno-prosvetitel'noi raboty s molodezh'yu v usloviyakh stolichnogo megapolisa// Iskusstvo i obrazovanie. 2019. № 5 (121). Pp. 231-239.
11. Ukolova L.I., Gribkova O.V. i dr. Dialog kul'tur v muzykal'noi pedagogike i obrazovanii. Kollektivnaya monografiya departamenta muzykal'nogo iskusstva instituta kul'tury i iskusstv GAOU VO MGPU. - M.: UTs "Perspektiva", 2023. - 148 p.
12. Goloshumova G.S., Gribkova O.V., Kidinov A.V. Specific features of life orientations among students and their interrelation with professional formation // REVISTA PRAXIS EDUCACIONAL. - 2019. - T. 15. - № 34. - Pp. 673-682.
13. Ukolova L.I., Gribkova O.V., Stolyarova A.N., Shchetinina N.N. The category of creativity in the formation of professional motivation of the teaching staff in the academic milieu of a higher education institution // Revista Turismo Estudos & Práticas. 2020. № S3. Pp. 32.

Портнова Татьяна Васильевна
доктор искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «МИРЭА – Российский технологический университет»
e-mail: tatianaportnova@bk.ru
Суравцова Юлия Сергеевна
аспирант
ФГБОУ ВО «МИРЭА – Российский технологический университет»

Portnova Tatyana V.
doctor of art history, professor
MIREA - Russian Technological University
Suravtsova Yulia S.
graduate student
MIREA - Russian Technological University

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИМЕРЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДЕТСКОЙ ОДЕЖДЫ НА ОСНОВЕ СКАЗОК, КАК ВАЖНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ОБУЧАЮЩЕГО ПРОЦЕССА СТУДЕНТОВ ПО ПРОФИЛЮ «ДИЗАЙН»

Аннотация. в данной статье рассматриваются вопросы художественного проектирования детской одежды с точки зрения методологического подхода, необходимого как для студентов, так и для преподавателей дизайнерского направления. Новизна работы заключена не только в том, что авторы используют анализ теоретического материала, но и проводят эмпирические исследования для апробации предложенных методов проектирования как один из наиболее продуктивных способов обучающего процесса студентов профиля «Дизайн костюма». Также стоит особо отметить актуальный источник, описываемый в статье – русские народные сказки, рассмотренные в контексте ряда художественных произведений. На примере представленной авторской практической работы показывается путь трансформации творческого источника в костюмную форму. Доказывается ещё одна, весьма востребованная функция костюма, в том числе детского, где он выступает в роли рекламоносителя, с помощью которого могут эффективно формироваться коллаборации мирового искусства и современного дизайна.

Ключевые слова: дизайн, детская одежда, методология проектирования, методы обучения, сказка, изобразительные источники.

METHODICAL DESIGN EXAMPLES OF DESIGNING CHILDREN'S CLOTHES BASED ON FAIRY TALES AS AN IMPORTANT ELEMENT OF THE STUDENTS' LEARNING PROCESS ON THE PROFILE "DESIGN"

Annotation. this article deals with the issues of artistic design of children's clothing from the point of view of methodological approach necessary for both students and teachers of design direction. The novelty of the work lies not only in the fact that the authors use the analysis of theoretical material, but also conduct empirical research to approve the proposed methods of design as one of the most productive ways of teaching students of the profile "Costume Design". It is also worth highlighting the relevant source described in the article - Russian folk tales, considered in the context of a number of works of fiction. On the example of the presented author's practical work the way of transformation of a creative source into a costume form is shown. The author proves another very demanded function of a costume, including children's,

where it acts as an advertising medium, with the help of which the collations of world art and modern design can be effectively formed.

Keywords: design, children's clothing, design methodology, teaching methods, fairy tale, visual sources.

Актуальность темы статьи обусловлена тем, что в настоящее время наблюдается активный рост интереса к проектированию детской одежды в различных тематических контекстах. Об этом свидетельствует покупательский спрос, как родителей, так и желание детей. Наблюдается рост научных и научно-популярных публикаций по тематике сказочного образа в дизайне современной детской одежды, а также, заметна психологическая и физиологическая потребность обращения к миру сказок в процессе становления личности ребенка, где он может самовыражаться с помощью одежды. [1]

В России тематика сказок стала предметом общественного внимания с самых давних времен и остается актуальной в XXI столетии в связи с новыми социально-экономическими условиями жизни общества. Появились популярные публикации зарубежных практиков-дизайнеров, визажистов, стилистов. А в начале 90-х годов сформировались первые отечественные разработки, посвященные различным способам проектирования детской одежды, особенно повседневно-нарядного назначения. В научной статье «Особенности детской одежды и требования к ее изготовлению» автор С.А. Муртазина утверждает, что в XXI веке отрасль в области детской одежды – это неотъемлемая часть мировой Fahion-индустрии.[2, с.208-210]

Актуальность настоящей работы также подтверждается тем, что в ней доказывается ещё одна, весьма востребованная функция костюма, где он выступает в роли рекламоносителя, с помощью которого может эффективно формироваться коллаборации мирового искусства и современного дизайна. [3]

Цель данного исследования заключена в эмпирическом подходе, направленном на разработку методических примеров проектирования детской одежды на основе сказок, который является одним из важных элементов обучающего процесса студентов по профилю «Дизайн».

Задачи исследования сконцентрированы вокруг вопросов:

- рассмотрение инспирирующих источников вдохновения;
- анализ истории народной одежды в иллюстрациях сказок;
- исследование аксессуаров в народных традициях;
- определение критериев оценки нарядных комплектов для детей и модных тенденций в нарядах для детей 6-8 лет;
- описание тканей в области материалов для нарядной детской одежды;
- определить роль обучающего элемента для студентов - дизайнеров в процессе их проектной работы над сказочными образами

Анализ инспирирующих изобразительных источников. В процессе выбора источника вдохновения для проектирования детской одежды были избраны произведения искусства сказочной тематики. Ведь именно сказка служит тем самым миром, с которым дети знакомятся первостепенно и именно через мир сказок познают реальный мир. Сказка и фольклор содержат ценную информацию, которая собиралась и сохраняясь на протяжении веков человеческими поколениями. В сказке раскрываются различные философские проблемы осмысления мира. Изучая русский фольклор В.П.Аникин отмечал: "В мысли, которая живит сказки, многогранно проявился ум народа, кристаллами отложилась его история, быт, мировоззрение" [4,с.13]. Детская сказка - это тот самый элемент воспитания ребенка, который на понятном ему языке

художественных образов, рассказывает о мире, учит, знакомит с такими понятиями как «добро» и «зло». Она обладает разными ситуационными моделями поведения, что помогает ребенку развиваться и формировать свое отношение к окружающему миру. Сказка является особым языком для детей. т.к. он наиболее информативен. Поэтому дизайнеру, проектирующему детскую коллекцию одежды, необходимо заново освоить забытый детский язык – сказку. [5]

Что дает сказка? Когда взрослые рассказывают и читают сказки, тогда ребенок получает воспитание, растёт, развивается его внутренний мир, пополнение знаний о законах жизни и способах проявления творческой смекалки. Учеными доказано, что у детей, которым читали сказки с раннего детства, быстрее формируется речь в литературном жанре. Поэтому необходимо основательно относиться к выбору сказок. Она формирует у детей на всю жизнь основы поведения и общения, учит упорству, терпению, умению ставить цели и идти к ним. Слушая сказки, они накапливают в подсознании механизмы решения жизненных ситуаций, которые при необходимости активизируются. Сказка развивает творческий потенциал, фантазию, воображение и сочувствие маленького человека (рис. 1).

Рис.1. В. М. Васнецов. «Кощей Бессмертный». «Поэма семи сказок» 1917-1926 гг. Дом-музей В. Васнецова. Москва

Анализ истории народной одежды на основе художественных произведений сказочной тематики. У каждого народа есть определенное наследие, которое обладает особой ценностью – опытом предыдущего поколения. Наследие русского народа велико, ведь на протяжении многих столетий люди вкладывали в свой труд особый смысл – радости, надежду, мечты и т.д. Время проходит и многое забывается, но сохранившиеся произведения искусства позволяют познать образ того народа, который его создал. В настоящее время «…обращение к народной одежде для создания модных вещей является периодическим. Подтверждением тому являются многочисленные примеры из истории моды, а также современные нам тенденции. В настоящее время на фоне сверхпотребления и популярности вещей из масс-маркета еще большую ценность обретает индивидуальность каждого человека. Всё чаще современные инфлюенсеры говорят о локализации моды и роли различных национальных традиций как исторического памятника человечества» [6, с. 228]. Культ предков к искусству и творчеству, представленный в разных его формах позволяет раскрыть их наследие. Именно в

скоморошьих действах, в пословицах, сказках и устном творчестве местных острословов проявлялось умение тонко подметить и безжалостно высмеять неурядицу жизни, недостатки богатых и власть имущих и многое другое. [7] Неуемная тяга красоте, живущая в душе человека, воплощает его мечту о прекрасном не только в большом искусстве, но и в предметах быта, и особенно в создании внешнего облика людей (рис. 2).

Рис.2. Слева: Б.В. Зворыкин. «Снежная королева». Иллюстрация к сказке «Снежная королева», 1925 г.
Справа: В. Васнецов. «Иван-царевич на Сером волке». 1889 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Невероятная чарующая сила сказочных героев в народных сказках так велика, что, однажды заглянув в эту сокровищницу и осознав ее связи с обычаями, обрядами, с древнейшими истоками различных культур, уже не можешь оторваться от нее. Это тот миг, когда магическое значение вещей, изображений превращается в эстетическое создание. При изучении и анализе народного костюма в качестве произведения искусства становится возможным определить его ценности, которые получают свое отражение за счет применения особых законов формы, цвета. Также стоит отметить и орнамент, который является хранителем народного достояния и позволяет раскрыть все красоты народного искусства. В связи с этим народный костюм продолжает развиваться и становится тем самым элементом эволюции человечества, которое соединяет прошлое и настоящее. [8, с.135]

Данная тематика вызывает особый интерес у современных молодых дизайнеров и художников.

Существуют особые законы по формированию народного и современного костюмов. В основе народной одежды композиционные элементы сохраняются веками, а в современном главные композиционные задачи формируются под влиянием ритма жизни, т.е. происходит частая смена образа современного человека.

Исследование аксессуаров в народных традициях. В каждой сказке есть красочные описание головных уборов главных героинь. Когда маленькая принцесса-читатель представляет эти описания в реальности, то она непременно «примеряет» их на себя.

Данные ассоциации с красотой и сказкой еще более четко закрепляются профессиональными иллюстрациями и живописными произведениями, после которых такие украшения становятся мечтой.

Особый интерес в этом плане представляет произведение второй половины XIX века В.М. Васнецова «Три царевны подземного царства», на которой представлены разные характеры, темпераменты, выделенные за счет декоративного убранства главных героинь. Именно этот период времени относят к историзму, где русские художники наиболее точно изучали традиционные костюмы, народный быт, фольклор своей страны. [9] И, несмотря на то, что живописцам не всегда удавалось передать историческую достоверность в качестве каких-либо деталей, они стремились наиболее точно передать народный самобытный колорит эпохи в своих произведениях.

Одна из героинь полотна действительно существовала в сказках, а вот образы двух других девушек В. Васнецов изобразил несмотря на их отсутствие в русском фольклоре. Тем оказываются интереснее те графические приемы и декоративное оформление, которые художник использовал, чтобы выделить характеры персонажей и тематически их объединить. Рассмотрим более подробно образ каждой царевны (рис. 3).

Рис.3. В.М. Васнецов. « Три царевны подземного царства». 1884 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Слева на холсте изображена *«Золотая»* царевна, которая предстает перед зрителем, как величественная героиня, ведь по сюжету самой сказки именно «Золотая» царевна самая красивая из представленных девушек. Она изображена одетой в ферязь — популярная в допетровской России одежда. [10]. Особенности конструкции заключаются в длинных рукавах до пола с прорезями для рук. Голову девушки украшает головной убор корона, который могли носить только девушки в праздничные дни.

Контрастно отличается характер второй царевны, расположенной по центру полотна – *«Медной»* царевны. Она любопытна и с удовольствием изучает все то, что видит вокруг. Этот образ стал новым для русского искусства, ведь царица предстает перед зрителем в драгоценных камнях. «Медная» царевна тоже одета в ферязь, дополненную длинной шелковой рубахой. Также на ней тканные нарукавники, которые были важным элементом русского национального костюма – опястья. [11] Голову девушки украшает невысокий венец, такой аксессуар в средней полосе России называли «девичьей красой».

Царевна, расположенная справа на полотне, именуется *«Угольной»,* которая тоскует по утраченному дому – подземному царству. Цвет платья царевны напрямую связан с тем для какого помещения предназначалось данное художественное произведение. Заказ на картину поступил от Правления железной дороги, поэтому

произведение должно было располагаться в кабинете. В связи с этим В. Васнецов принял решение написать царевну в черном золоте, которое в то время позволяло обеспечить движение поездов. Но в отличии от других девушек на полотне, она изображена в более современном платье для того времени – приталенного силуэта с короткими рукавами и без головного убора. Именно такой образ, по замыслу художника, должен был отметить тот факт, что совсем недавно люди открыли для себя свойства такого материала, как уголь.

Очень схож ассортимент одежды и в другом произведении В. Васнецова «Царевна-лягушка» (рис. 4). Настроение картины праздничное с передачей волшебной атмосферы, что подчеркивается образами самих персонажей на полотне. Здесь царевна изображена в таком же платье с длинными рукавами и шелковой рубашке с пышными рукавами. Особенно просматривается ее прическа с длинными русыми косами, где главным аксессуаром служит кокошник, расшитый разноцветными драгоценными камнями.

Выполняя поиск и анализ наиболее популярных аксессуаров в сказках, были установлены следующие виды: кокошник (от слав. «кокош», обозначавшего курицу и петуха, от древнерусского «кокошь» — курица-наседка, в отличие от «кокот» — петух, диалект. кокошка, кокуй, златоглав, головка, наклонник, наклонка, шеломок, ряска) - старинный русский головной убор в виде гребня (опахала, полумесяца или округлого щита) вокруг головы, символ русского традиционного костюма; платок - кусок

Рис.4. В.М. Васнецов. «Царевна-лягушка». 1918г. Дом-музей В.М. Васнецова. Москва.

ткани, обычно квадратный или треугольный, используемый в качестве элемента одежды или дополняющий её; венок (от ст.-слав. вѣно «дар») — плетёное в виде кольца украшение из цветов, листьев, веток, иногда также из материалов, имитирующих натуральные; бусы; браслеты; кольца.

Исследование критериев оценки нарядных комплектов для детей. Главным критерием выбора любой детской продукции является ее качество. Некачественная одежда – это нестойкие красители, быстро теряющие привлекательность материалы, дающие усадку при стирке или, наоборот, растягивающиеся до размеров взрослого платья. Но самое неприятное, что некачественная одежда может быть выполнена из тканей, содержащих вредные для здоровья вещества.

Для многих девочек практически главным критерием выбора платьев и сарафанов становится внешний вид одежды. Вместе с тем родители должны

корректировать выбор своих детей в сторону не просто красивой, но и качественной, комфортной одежды. В этом плане одним из важнейших критериев выбора является правильный подбор размера. Дело в том, что некоторые родители в целях экономии приобретают своим дочкам платья и сарафаны на вырост. Конечно, ребенок со временем дорастет до наряда, но в процессе ему будет очень некомфортно носить слишком большое изделие. К тому же, платье может сноситься еще до того, как девочка до него дорастет. Сомнительная получается экономия – и неудобно, и некрасиво. Эти критерии необходимо учитывать дизайнерам при проектировании детской коллекции.

Также следует учитывать предназначение платья или сарафана. Так, платье, предназначенное для торжественного мероприятия в холодное время года, то и рукава у такой модели обычно длинные, и ткань более плотная. Еще одним важным критерием при выборе платья служит цвет одежды. У девочек, как известно, любимый цвет – розовый. В последнее время маленькие леди стали отдавать предпочтение и таким цветам как абрикосовый, сиреневый, бирюзовый.

Анализ модных тенденции нарядов для детей 6-8 лет. В рамках современной моды детская одежда все больше тяготеет к тенденции копирования взрослой одежды, но представляют собой более упрощенную версию. Модель копирования взрослой одежды в детской - это исторически сложившаяся основа.

Платья для девочек могут быть с воланами и рюшами, асимметричного кроя, но с минимальным количеством деталей. [9, с. 19]

Ливанский дизайнер Эли Сааб известен своими роскошными вечерними платьями, которые с завидной частотой появляются на красных дорожках (рис. 5). В своей новой коллекции дизайнер предложил парные образы для мам и их дочерей. Детские платья от дизайнера Эли Сааб были представлены в качестве уменьшенной модели взрослых нарядов, но именно детская версия платья обладает особым шармом и непосредственностью, в то время как платья взрослых формировали роскошный образ с удивительным количеством драгоценных декоративных элементов.

Рис. 5. Эли Сааб. Кутюрная коллекция для мам и их дочерей. Сезона осень-зима 16/17. Неделя высокой моды в Париже.

При проектировании коллекции также важно учитывать возраст. Например, возрастная категория от 6 до 8 лет считается переломным периодом. Ведь именно в этот период ребенок выпускается и садика и приступает к учебному процессу в школе. Соответственно количество фасонов увеличивается. Значительно изменяется силуэт изделий, например, наиболее актуальным становится подчеркивать талию. Несмотря на это, приталенные вещи продолжают комбинировать с цветными колготками, легинсами, жакетами, блузами, жилетами. Стоит также отметить и такое декоративное оформление как принты. В этот возрастной период актуальны принты с рисунком в качестве цветом или наоборот более строгие – геометрические. Наиболее актуальны фасоны:

- А-силуэт. Здесь можно отметить такой ассортимент как юбки-солнце, дополненный поясом, что позволяет максимально выделить талию;
- Платье кокон или иногда его называют баллон. Это наиболее популярная модель в рассматриваемой возрастной категории детей, которая может быть предназначена для повседневной носки;
- Платье рубашечного кроя в удлиненной версии. Именно эта модель платья может носить характер как повседневного, так и нарядного назначения;
- Модели одежды с эффектом многослойности;
- Прямой силуэт, который наиболее ярко проявляется в спортивном стиле;
- Платье без рукавов или платье-сарафан. Данный вид одежды в выбранной возрастной категории обладает очень большим спектром в стилевом применении: школьная форма, бохо стиль, кантри и т.д.

Отдельно нужно рассматривать платья-рубашки – это незаменимый фасон в летнее время года и для повседневной носки. Такие модели платья могут быть: с разными по длине рукавами; выполнены из широкого ассортиментного ряда материалов (лен, шелк, джин, костюмная ткань и т.д); в сочетании с самыми разными аксессуарами (панама, сандали, кеды и т.д); с оригинальным дизайном пояса. В прохладную погоду они могут быть дополнены джинсовым жилетом или курткой.

Описание тканей и материалов для нарядной детской одежды. В ассортименте плательных материалов наибольшую долю составляют ткани - один из древнейших видов текстильных материалов, из которого традиционно изготавливалась одежда.

Изделия плательной группы (блузки, платья, платья-костюмы, юбки, сарафаны, халаты и т.п.) являются одним из основных видов повседневной, а также и торжественной, нарядной одежды для женщин и детей. Поэтому показатели свойств тканей, из которых их изготовляют, должны отвечать целому ряду требований, обеспечивающих прежде всего комфортность, надежность и формоустойчивость изделий. Ткани в плательных изделиях имеют значительную площадь контакта непосредственно с телом человека и поэтому должны обладать определенным уровнем гигиенических свойств, который должен определяться видом изделия, его сезонностью, климатическими условиями, и возрастом человека. [12]

Плательные изделия, независимо от их назначения, призваны быть украшением женщин и детей, и поэтому ткани для них должны иметь эстетическое оформление в соответствии с современными требованиями моды. Ткани по художественно-эстетическим показателям должны соответствовать образцам-эталонам, утвержденным согласно ГОСТ 15.007-88. Цветовое различие с ними допускается только для шерстяных тканей и не должны превышать 3 баллов по серой шкале, цветовое различие по одному цвету внутри партии не должно превышать 4 балла.

Нормативные требования к основным свойствам тканей разрабатываются в зависимости от вида тканей, их волокнистого состава, строения, назначения и уровня качества.

Ассортимент тканей по волокнистому составу делится на четыре больших подкласса: шерстяные, хлопчатобумажные, льняные и шёлковые.

Для пошива детского платья желательно использовать натуральные ткани. Прежде всего, это касается нижних слоев изделия, которые непосредственно контактируют с кожей ребенка. Для верхних слоев платья можно использовать креп-сатин, шифон, тафту, органзу и пр., а для отделки применяется тюль, ленты, кружева, готовые цветы из ткани и т.п.

Тафту приобретают для дорогих плащей, эксклюзивных костюмов и изысканных юбок. Также этот материал с эффектным приглушенным блеском весьма популярен у декораторов интерьеров. Его производят из плотно скрученных волокон нейлона и полиэстера. Полотно получается с выраженной структурой, его жёсткость хорошо подходит для драпировок или складок, все это можно увидеть, например, в коллекциях В.Вонг.

Гипюр - ажурный сквозной материал. Это фактически разновидность кружева, но более плотная по текстуре, а на ощупь гораздо жестче. Изготавливают его из хлопковых, шелковых или синтетических ниток. Узоры на нем соединены тонкой тканевой сеткой. Его нередко можно увидеть в подвенечных моделях.

Атласная ткань обычно шёлковая, довольно плотная с блестящей гладкой внешней поверхностью. Может быть, как узорчатыми, так и гладкими. Широка сфера его применения.

Фатин – сетчатый воздушный материал из полиэстеровой нити. Есть множество видов: полупрозрачный, матовый, узорчатый, блестящий и т.д. Он похож на тюль, но отличается однородностью и гладкостью, не мнется, не деформируется. Из него создают пышные юбочки.

Органза бывает разной - прозрачная и прочная, жесткая и воздушная. Она блестит на солнце благодаря полиэфирным волокнам. Свойства - высокая воздухопроницаемость, не мнущаяся. Иногда на нее наносят блестящее напыление.

Шифон идеален для струящихся моделей, восхитительно тонкий, легкий и полупрозрачный. Дизайнеры его нередко применяют для создания романтических образов. Обычно он изготовляется очень разных цветов, с цветочными рисунками, разнообразными принтами и оттенками.

По итогам проведенного анализа авторы предлагают рассмотреть изученный материал и применить его в эмпирическом исследовании, где была спроектирована детская повседневно-нарядная одежда в современном русском стиле на основе русских сказок. [13,с 37-42]. Первым этапом была работа над эскизами (рис. 6).

Рис. 6. Ю.С. Суравцова . Эскизы детской повседневно-нарядной одежды в современном русском стиле на основе сказок.

Также подводя итоги, авторы предлагают рассмотреть итоги выполненной практической части в *таблице 1*.

Таблица 1. Выводы научной статьи с практическими результатами

№	Используемый источник	Результат эмпирического исследования
	Головной убор Царевны Лебедь	Спроектированный головной убор в тематике сказки «Снегурочка» с ручной вышивкой и авторскими декоративными решениями. Автор Ю.С.Суравцова

	Декоративный элемент – застежки в русском стиле	Декоративное оформление детской одежды в тематике сказки «Снегурочки». Использованы авторские металлические застежки, которые дополнены расшитыми деталями на воротнике, имитирующие драгоценное колье. Все декоративные элементы выполнены вручную. Автор Суравцова Ю.С.
	Крой одежды и цветовая палитра платья Царевны Лебедь	Комбинирование кроя русского народного костюма и современного детского платья в сочетании с современными материалами для нарядной одежды. А также декоративные узоры в тематике сказки, выполненные вручную. Автор Ю.С. Суравцова

Итак, в данной статье рассмотрена тема художественного проектирования детской одежды с точки зрения методологического подхода, которая окажется полезной

как студентам, так и преподавателям, работающим в сфере дизайна. На основе анализа художественных произведений по мотивам народных сказок была составлена и апробирована предложенная авторами методология. Методика формирования фольклорной темы в детском костюме, показанная здесь преимущественно на анализе некоторых живописных произведений В.М. Васнецова, сложилась путем конструктивно – композиционных, колористических и декоративных приемов осмысления будущих образов. Сам процесс работы, начиная с знакомства с источником и завершая графическими эскизами представляет творческий акт, в котором автор коллекции предстает соредактором уже имеющегося произведения. Таким образом, посредством визуальной трансформации исконно русских персонажей, изображенных на картинах художников можно создать индивидуальные современные проекты детских нарядных костюмов по мотивам народных сказок, при этом соотношение элементов заимствования с оригинала не должно преобладать над осознанием новизны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Плаксина Э.Б. История костюма. Стили и направления / Э.Б. Плаксина, Л.А. Михайловская, В.П. Попов. М.: Академия, 2003, 221с.
2. Муртазина С. А. Особенности детской одежды и требования к ее изготовлению // Вестник Казанского технологического университета. 2015. Т. 18. №7. С. 208-210.
3. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М.: Галарт, 2000, 623с.
4. Аникин В. П. О чем говорят народные сказки //Литература в школе. 1970. №3, С.4-13.
5. Петрова Е. И. Современные приемы декорирования в дизайне костюма: учебное пособие / Е. И. Петрова, Ю. С. Суравцова. Санкт-Петербург: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2022, 93 с.
6. Долганова И.И. Особенности русского народного костюма и его интерпретация в современной моде. // Искусство и дизайн: история и практика. Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции (30 мая 2022 г.):сб. науч. ст. / Науч. ред. М. Е. Орлова-Шейнер, Р. А. Бахтияров ;сост. П. Н. Ковалев. Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022, С. 221-229.
7. Мильчакова Н.Е., Соколова М.Л., Жигунова А.И. Концепция ответственности как современное мировоззрение дизайнера // Российский технологический журнал. 2020. № 8(2), С.109-121
8. Некрасов А.И. Русское народное искусство. М.: Гос. изд., 1924,164с.
9. Маслова Г.С. Народная одежда в восточно-славянских традиционных обычаях XIX- начала XX веков. М.:Наука, 1984. 216 с.
10. Пармон Ф.М. Искусство русского народного костюма. Методика анализа, классификация в аспекте проектирования современного костюма: автореф. дис. в виде науч. доклада д-р искусствоведения. М.: 1991, 68с.
11. Калашникова Н.М. Семиотика народного костюма. СПб.: РИЦ СПГУДТ, 2000,372с.
12. Мамедова И.Ю., Мильчакова Н.Е., Дрюкова А.Э. Концепция юзабилити с позиции универсального дизайна. Russian //Technological Journal. Том 10, № 3 (2022). С. 11-120
13. Суравцова Ю.С. Графические выразительные средства и приемы в проектировании детской одежды / Ю. С. Суравцова, Л. А. Ткаченко // Дизайн. Материалы. Технология. 2021. № 1 (61). С. 37-42.

REFERENSES

1. Plaksina E.B. Istoriya kostyuma. Stili i napravleniya / E.B. Plaksina, L.A. Mihajlovskaya, V.P. Popov (History of Costume. Styles and trends). M.: Akademiya, 2003, 221p.
2. Murtazina S.A. Vestnik Kazanskogo tekhnologicheskogo universiteta. 2015. T. 18. №7. Pp. 208-210.
3. Dmitrieva H.A. Kratkaya istoriya iskusstv /H.A. Dmitrieva,(A Brief History of Art). M.: Galart, 2000, 623p.
4. Anikin V. P. O chem govoryat narodnye skazki (What folk tales talk about) Literatura v shkole. 1970. №3, Pp.4-13.
5. Petrova E. I. Sovremennye priemy dekorirovaniya v dizajne kostyuma: uchebnoe posobie / E. I. Petrova, YU. S. Suravcova.(Modern decorating techniques in costume design), Sankt-Peterburg: FGBOUVO «SPbGUPTD», 2022, 93 p.
6. Dolganova I.I. Osobennosti russkogo narodnogo kostyuma i ego interpretaciya v sovremennoj mode.(Features of Russian folk costume and its interpretation in modern fashion.) // Iskusstvo i dizajn: istoriya i praktika. Materialy VII Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii (30 maya 2022 g.):sb. nauch. st. / Nauch. red. M. E. Orlova-SHejner, R. A. Bahtiyarov ;sost. P. N. Kovalev. Sankt-Peterburg : SPGHPA im. A. L. SHtiglica, 2022, Pp. 221-229.
7. Mil'chakova N.E., Sokolova M.L., ZHigunova A.I. // Rossijskij tekhnologicheskij zhurnal. 2020. № 8(2), Pp.109-121
8. Nekrasov A.I. Russkoe narodnoe iskusstvo (Russian folk art), M.: Gos. izd., 1924, 164p.
9. Maslova G.S. Narodnaya odezhda v vostochno-slavyanskih tradicionnyh obychayah 19-nachala 20 vekov.(Folk clothing in East Slavic traditional customs of the 19th and early 20th centuries). M.:Nauka, 1984. 216 p.
10. Parmon F.M. Iskusstvo russkogo narodnogo kostyuma .Metodika analiza, klassifikaciya v aspekte proektirovaniya sovremennogo kostyuma (Art of Russian Folk Costume. Methodology of analysis, classification in the aspect of modern costume design): avtoref. dis. v vide nauch. doklada d-r iskusstvovedeniya. M.: 1991, 68p.
11. Kalashnikova N.M. Semiotika narodnogo kostyuma (Semiotics of folk costume). SPb.: RIC SPGUDT, 2000, 372p.
12. Mamedova I.YU., Mil'chakova N.E., Dryukova A.E. Russian Technological Journal - Tom 10, № 3 (2022). Pp. 11-120
13. Suravcova Y.S. ,Tkachenko L. A // Dizajn. Materialy. Tekhnologiya. 2021. № 1 (61). Pp. 37-42.

Фань Юйси
аспирант кафедры искусствоведения и педагогики искусства
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Fan Yuxi
postgraduate student of the Department of Art History and Pedagogy of Art
Russian State Pedagogical University
them. A. I. Herzen

АНАТОМИЧЕСКАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ДРЕВНЕМ КИТАЕ КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Аннотация. Китайская культура является одной из самых древних и самых красочных культур всей цивилизации. Внутренние междоусобицы, попытки завоевания Китая враждебно настроенными государствами и многие другие исторические события отразились на китайской культуре. Искусство Китая лучше всего рассматривать с точки зрения различных видов творчества, особенно живописи, которая всегда была связана с природой, а также женскими образами, которые в высшей степени трепетны, прекрасны и раскрыты в девочке, девушке, женщине, жене, свекрови, бабушке, но всегда с ведущими их близкими мужчинами. Китайская живопись наполнена гармонией, покоем красотой, что возможно благодаря женщине.

В данной статье рассматривается анатомический рисунок женщины, его развитие и базовые характеристики. Он предстает объектом изучения с позиции культурного контекста, философии, эстетики.

Ключевые слова: женский образ, эстетика, живопись, красота, гармония, изучение, анатомический образ.

ANATOMICAL ILLUSTRATION IN ANCIENT CHINA AS AN OBJECT OF SCIENTIFIC RESEARCH

Abstract. Chinese culture is one of the most ancient and most colorful cultures of the entire civilization. Internal strife, attempts to conquer China by hostile states, and many other historical events affected Chinese culture. The art of China is best viewed from the point of view of various types of creativity, especially painting, which has always been associated with nature, as well as female images, which are extremely reverent, beautiful and revealed in a girl, girl, woman, wife, mother-in-law, grandmother, but always with leading their close men. Chinese painting is filled with harmony, peace and beauty, which is possible thanks to a woman.

This article discusses the anatomical drawing of a woman, its development and basic characteristics. It appears as an object of study from the standpoint of cultural context, philosophy, and aesthetics.

Key words: female image, aesthetics, painting, beauty, harmony, study, anatomical image.

Живопись создавалась на весьма горючих и не долгоживущих материалах. Не мало произведений искусства кануло в небытие из-за стихийных бедствий или набегов. Но это не было поводом для деморализации создания произведений живописи [1]. С древних времен прародители современных китайцев ценили живопись и они одними из первых смогли осознать ее первостепенные понятия, которые являются наиболее приближенными

к нашим относительно реалий их современников из других государств. Таким образом в период средневековья появились музыканты и поэты, восхвалявшие художников былых лет. Исходя из этого наши современники получают знания о популярных и малоизвестных художниках и описания их живописи в красочно подобранных словах.

Для изучения традиционной китайской живописи используют несколько подходов: биографический, социологический, исторический, этический, эстетический, этнографический, психологический, педагогический, искусствоведческий, культурологический. Определим базовые характеристики указанных подходов [2].

Биографический – это подход, направленный на изучение самой биографии художника. Посредством этого проектируется творческий путь художника и его положение в мире в определенный момент времени. Социологический – это подход, изучающий социальную составляющую жизни художника. Его общение с почитателями, его коммуникативная история позволяет составлять соответствия впечатлений полученных из данного опыта и их отражение на холсте. Исторический – это подход, уделяющий внимание на истории развития живописи, подчеркивая этапы ее развития, порядок развития и использования различных методов [3].

Этический – это подход, который уделяет внимание человеческим ценностям, а именно нравственности. Оценка уровня нравственности художника в традиционной Китайской живописи позволяет провести прямое сопоставление с их произведениями, так как особенностью традиционной Китайской живописи является олицетворение особенностями человеческого характера в живой и неживой природе.

Эстетический – это подход, который изучает виденье прекрасного, возвышенного и трагического художником. Подход в свою очередь позволяет выстроить понятия красоты для изучаемого художника.

Этнографический – это подход, изучающий живопись как свидетеля и повествователя о жизни народа определенного периода [4]. Особенности их этноса, черты исторического развития и культурно-бытовые характеристики позволяют иметь более четкую картину мира изучаемого периода.

Психологический – это подход, основанный на изучении состояния художника в момент создания произведения. Его эмоции, характер, темперамент и чувства, которые побудили художника творить.

Педагогический – это подход, изучающий передачу опыта и особенностей между художниками, а также способы их приобщение общекультурным ценностям.

Искусствоведческий – это подход, изучающий оценивающий и критикующий непосредственно изобразительное искусство.

Культурологический – это подход, изучающий взаимодействие культуры и живописи как важный элемент, отражающий тот или иной исторический период.

Указанные подходы успешно использовались для изучения образа женщины, ее анатомического облика. В живописи было введено целое направление, посвященное быту женщин, их становлению, деятельности. Это могли быть только «добродетельные» дамы, однако внутри указанной системы могли быть откровенно эротические образы. Возможно, не каждую женщину в китайской живописи можно считать красавицей по современным канонам, однако образы считались в то время образами красавиц [5].

Ранние произведения искусства изображали женщин в образе богинь, фей и прочих сказочных, сверхъестественных существ. Их фигуры были тонкими и грациозными, податливыми. Образ женщины в тот период – это объект восхищения, эстетического идеала [6].

Позже в эпоху династии Тан внимание уделяется занятиям женщин. Знатные дамы или наложницы зафиксированы придворными художниками за повседневной деятельностью или праздностью.

Далее в условиях стабильного процветания государства среди элиты были в моде гедонистические настроения. Героини и богини уступили место куртизанкам. Мир отошел от религиозных канонов, войдя в реалии. Женщины показаны сытыми, веселыми, счастливыми.

В эпоху Сун китайские художники показывают женщин из низших социальных слоев. Они некрасивы, но реалистичны. Позы их не являются соблазнительными, однако они имеют яркую индивидуальность. Живопись заставляет зрителей проникнуться сочувствием к данной категории женщин, глубже ощутить неравенство [7].

Позже женщин стали помещать в сад или в другие места на открытом воздухе. При этом их показывали покинутыми, поза была склоненной, лицо грустным, она сожалеет о случившемся, но не борется за счастье, она покорна судьбе и воле мужчины [8].

Эротические образы женщин имеют искаженные пропорции тела, они изображены в композициях в выразительных позах, эгоцентричными, безразличными к зрителю. Однако внутри образа ощутим накал страстей.

Все рисунки выполнялись в двух техниках. Это техника Гунби и Сеи.

Гунби в переводе с китайского означает «дотошный». Эта техника характеризуется высокой подробностью и четко разграниченными деталями. Произведения данной техники часто являются ярко окрашенными и чаще всего изображает фигурные или повествовательные предметы. Данной техникой овладевают художники при Китайском дворце или независимые художники, работающие в своих мастерских.

Сеи в переводе с китайского означает «вода и чернила». Данная техника основанна на использовании акварели. Для произведений данной техники характерны более плавные и нежные границы, а относительно цветогаммы то она чаще всего черно-белая, но могут быть исключения в виде пятен или мазком на произведении.

Под анатомическими иллюстрациями подразумеваются изображения женских образов.

По материалам, на которых творили художники древнего Китая можно разделить изобразительное искусство на три этапа: Этап «стен и штукатурки» (XII век до н.э.), Этап шелка (IV столетие до н.э.), Этап бумаги (II век до н.э.). Так же существует живопись на обложках деревянных книг и живопись на гробницах [9].

Этап Стен и штукатурки (XII век до н.э.) характерен использованием художником в качестве холста стен, покрытых штукатуркой. Данные произведения искусства могли быть созданы художником и реставрированы хозяевами посредством выведения побледневших контуров. Об этом может свидетельствовать многослойность.

Относительно женского изображения можно выявить технику Сеи исходя из сохранившейся части. Так же можно выявить спокойность и безмятежность что характерно для длительного периода, в котором доминировало Конфуцианство как общепринятое учение.

Этап Шелка существовал в IV столетие до н.э. Данный этап характерен использованием художниками шелка как холста. Чаще всего для живописи создавали шелковые свитки, которые в свою очередь были недешевым удовольствием.

При рассмотрении живописи можно выделить технику Гунби, на что наводит высокая контрастность и высокая детальность, а также относительно прошлого изображения мы видим тигров, которые могут олицетворять женихов данных девушек, сильных и бесстрашных внешний вид которых дарит девушкам защиту, спокойствие и безмятежность. С другой же стороны тигров можно воспринимать как внутреннюю силу

самих девушек, словно спокойствие и мудрость девушек дарит им силу, соизмеримую с тигриной.

Этап Бумаги пришелся на II век до н.э. На данном этапе художники от дорогого шелка переходят к живописи на бумаге. Это позволило живописи стать чуть более доступной.

При рассмотрении образов на бумаге можно выделить технику Гунби. О данной технике нам рассказывает большое количество деталей и наличие четко ограниченных цветов. На данном изображении мы видим подготовку девушек к какой-то церемонии или мероприятию во дворце. Из вторичных объектов мы можем судить об изменении быта.

Также следует отметить не только женские образы в анатомической живописи. Кроме них существуют древнекитайские анатомические атласы, написанные более 2000 лет назад в эпоху правления династии Хань. С ними были также тексты с описанием меридианов и специализированных точек на теле, нажатие на которые решало многие проблемы со здоровьем. Меридиановые пути, расписанные во времена Желтого императора в Китае, характеризовали потоки жизненной энергии, они проходили по телу и относились к эзотерическому энергетическому пути [10]. Это также меридианы Мавангдуи, нанесенные на карту основных структур человеческого тела. Анатомические исследования в то время были редкой привилегией, и указанные точки и линии на человеческом теле были своеобразными открытиями, обогащающими науку того времени.

Также отметим рисунки с изображениями пяти внутренних органов спереди и сзади. Они выполнены чернилами в первом или втором веке нашей эры, но также могут относиться к гораздо более раннему периоду.

В начале 10 века в период правления Сун были выпущены два альбома анатомических рисунков внутренних органов, однако ни один не дошел до наших дней. Также можно увидеть изображения глаза для изучения и последующей диагностики заболеваний. Анатомы могли по глазу и его характеристикам определять заболевания внутренних органов, что представляет немалый интерес и в современном контексте. Это могут быть заболевания желудка, селезенки, почек, печени и прочие патологии, которые определяются по зрачку, роговице, уголкам глаз и так далее. Данная информация интересна для исследования и описания.

Подводя итоги, отметим, что все деятели искусства древнего Китая отдают дань высокому стилю и стараются приблизится к прекрасному, а также склонны к практической направленности именно в контексте анатомического рисунка. Живопись Китая того периода весьма обширное и этапное явление. Она обладает множеством своих особенностей и принципов. Изучение древней живописи происходит с тщательным исследованием всех аспектов и даже тех, которые обычному человеку, не связанному с изучением живописи, покажутся лишними. Благодаря этому мы можем получить яркое представление о мире во времена жизни художника. Живопись древнего Китая, являясь одной из самых первых живописей, обладает своими составляющими характеристиками, благодаря которым мы сможем отличить ее от любой другой.

Относительно полезности анатомических изображений как вида изучения истории и культуры древнего Китая отметим, что без сомнений данная методика достойна стоять наравне с историческими сводками и летописями, она важна как для исследования искусства, так и медицинской составляющей, что дает пищу для множества гипотез и предположений, а также исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван И. Секреты портрета. Китайское искусство. М., 2014, 310 с.
2. Дун Ци – чан. Око живописи. М., 2016, 320 с.

3. Су Ши. Заметки о передаче души. М., 2005, 110 с.
4. Белозерова Г.В. Искусство стран Дальнего Востока. М., 224 с.
5. Се Хэ. Шесть законов живописи. М., Мастера искусств об искусстве. М., 2008, 284 с.
6. Хуан Юэ. Фазы живописца. Труды по китайской литературе. М., 2003, С.29-47
7. Виноградова Н.А. Искусство Китая. М., 1988, 450 с.
8. Завадская Е.В. Китай. История эстетической мысли. М., 1985, С.30-55
9. Ткаченко Г.А. Космос. Музыка. Ритуал. М., 1990, 350 с.
10. Сычев В.Л. О методике атрибуции китайской классической живописи. Проблемы канона и атрибуции. М., 2011, 267 с.

REFERENSES

1. Van I. Sekrety portreta. Kitajskoe iskusstvo. M., 2014, 310 p.
2. Dun Ci – chan. Oko zhivopisi. M., 2016, 320 p.
3. Su Shi. Zametki o peredache dushi. M., 2005, 110 p.
4. Belozerova G.V. Iskusstvo stran Dal'nego Vostoka. M., 224 p.
5. Se Hje. Shest' zakonov zhivopisi. M., Mastera iskusstv ob iskusstve. M., 2008, 284 p.
6. Huan Juje. Fazy zhivopisca. Trudy po kitajskoj literature. M., 2003, Pp.29-47
7. Vinogradova N.A. Iskusstvo Kitaja. M., 1988, 450 p.
8. Zavadskaja E.V. Kitaj. Istorija jesteticheskoj mysli. M., 1985, Pp.30-55
9. Tkachenko G.A. Kosmos. Muzyka. Ritual. M., 1990, 350 p.
10. Sychev V.L. O metodike atribucii kitajskoj klassicheskoj zhivopisi. Problemy kanona i atribucii. M., 2011, 267 p.

Ли Чжэньи
аспирант кафедры искусствоведения и педагогики искусства
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 190657138@qq.com

Li Zhenyi
postgraduate student of the Department of Art History and Pedagogy of Art
Russian State Pedagogical University
them. A. I. Herzen

ОСОБЕННОСТИ МОДЕРНИЗАЦИИ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В ВУЗАХ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ

Аннотация. В статье обобщены результаты исследования методики преподавания курса акварели, преподаваемого в академии художеств Гуанси с 2015 года. Учебное заведение входит в число лучших художественных вузов Китая и является научно-методическим центром региона. Предметом внимания автора публикации стали особенности обучения акварельной живописи в академии Гуанси, а объектом – изменения, которые произошли в существующей системе в связи с проектом реформирования учебной программы.

Ключевые слова: методика обучения; акварель; язык живописи; образовательная реформа; китайское образование; художественное образование; акварельная живопись; академия художеств; Гуанси; модернизация.

FEATURES OF MODERNIZATION OF THE METHODOLOGY OF TEACHING WATERCOLOR PAINTING IN UNIVERSITIES OF MODERN CHINA

Annotation. The article summarizes the results of a study of the teaching methodology of the watercolor course undertaken at the Guangxi Academy of Arts since 2015. The educational institution is among the best art universities in China and is the scientific and methodological center of the region. The subject of the author's attention was the peculiarities of teaching watercolor painting at the Guangxi Academy, and the object was the changes that occurred in the existing system in connection with the curriculum reform project.

Keywords: teaching methods; watercolor; the language of painting; educational reform; Chinese education; art education; watercolor painting; Academy of Arts; Guangxi; modernization.

Введение. Целью настоящей статьи является анализ результатов исследования академии художеств Гуанси по вопросу обновления программы обучения акварельной живописи студентов бакалавриата. Здесь рассмотрены те меры и нововведения, которые являются достижением реформы преподавания акварели, а именно особенности организации учебно-воспитательного процесса, взаимодействия преподавателей и студентов, соотношения теории и практики, роли самостоятельной работы, а также содержание практических занятий по овладению приемами работы акварелью. К числу особых достижений следует отнести усиление теоретической подготовки, расширение коллекции образцов для копирования, акцент на демонстрационные моменты в рамках аудиторных занятий и внеаудиторных исследованиях учащихся. Отмечается также,

значительный рост уровня подготовки студентов, что отражается в дипломных работах последних лет, в которых заметно не только высокая степень владения техникой, но и очевидна индивидуальная манера и стремление к связи с национальными традициями.

Краткий обзор исследований. Акварель является излюбленным материалом для китайских художников, так как они находят очевидную близость данной техники с традиционным китайским искусством. Изобилие цветов, свойств краски, характер нанесения на поверхность, широкий спектр образов и сюжетов, делают ее своеобразным проводником в мир западноевропейской живописи. Как отмечает Дэн Русуи, «китайская акварельная живопись разработана путем поглощения иностранных техник на основе традиционной китайской живописи. Она обладает ясным, ярким, прозрачным и безудержным художественным эффектом» [1, с. 38]. Это обуславливает особое положение акварели в системе подготовки будущих художников в вузах современного Китая. Эволюции акварели в китайском искусстве посвящен целый ряд трудов. Прежде всего, это докторская диссертация Чжао Цюаньцюань «Очерк истории древних китайских живописных техник, материалов и инструментов», в которой рассматривается и акварель, а также публикации Шэнь Вэя, Пэн Фуцзиня, Ван Яна, Цзян Юэ и других. Особое место среди исследований занимают публикации и книги, в которых изучается творчество китайских-акварелистов, например, Гуань Гуанчжи, Ли Цзяньчэня, Пан Ситуна, Ван Чжаоминя, Ян Тайяна, Гу Юаня, Ву Гуаньчжуна, Лу Пина, Гуань Энжи, Ши Цзэнсю, Тао Шиху, Ван Шуанчэна, Гуань Вейсина, Хуан Ювэя. Причем в большей степени исследователей Китая волнуют вопросы прошлого этого искусства, а также оценка его изменений в контексте тенденций современного арт-процесса.

В России в последнее десятилетие также растет количество публикаций китайских исследователей на русском языке. Они вводят новые сведения о современных акварелистах Китая, позициях акварели на арт-рынках страны и в системе искусств, сходстве и различии русской и китайской акварельной живописи, а также посвящают в тонкости преподавания данной техники. В числе подобных изысканий следует упомянуть работы таких авторов, как Чжан Вэйцзянь, Лю Шушэн, У Ханьпэн, Ю Се. Вместе с тем, в них рассматриваются лишь отдельные аспекты художественно-педагогического процесса в вузах, как, например, выполнение акварельных этюдов студентами отдельных университетов во время пленэра [2, 3]. В то же время анализ сложившейся в китайском высшем художественном образовании системы обучения акварельной живописи в рамках русскоязычных исследований на данный момент не предпринимался. В свете этого факта целью настоящей публикации следует рассматривать выявление специфики преподавания данной техники студентам одного из вузов Китая, а именно – академия художеств Гуанси. Это учебное заведение первым ввело в число обязательных дисциплин для всех художественно-творческих направлений акварельную живопись и продолжает совершенствовать методику и содержание, но уже в условиях реформирования.

Основная часть. В ходе IX съезда Политбюро ЦК КНР Си Цзиньпин заявил о том, что необходимо «углублять реформу образования, продвигать качественное образование и инновационные методы обучения» [3, с. 288]. С начала реформирования системы высшего профессионального образования в Китае дисциплины, связанные с акварельной живописью, в различных колледжах и университетах стали чрезвычайно востребованы. Это объясняется тем самым переходным и столь ценным для Китая положением данной техники между живописью и графикой, китайским и западным искусством, которое было упомянуто выше. Более того, в вузах вводятся и программы обучения будущих акварелистов, так как на китайском арт-рынке данная специальность очень востребована. Пожалуй, корпус акварелистов Китая можно считать самым значительным в мире [4]. После масштабной выставки «Сто лет акварели в Китае», которая прошла в 2015 году и

показала эволюцию акварели в творчестве китайских мастеров от периода поздней Цин по начало XXI века, в стране интерес к данному искусству возрос. Например, об этом говорят многочисленные выставочные и творческие проекты, которые организуются государством и частными инвесторами.

Необходимость реформ привела к тому, что правительство КНР существенно уменьшило количество художественно-творческих программ в вузах, оставив только те, что прошли строгую аккредитацию, а также начало стимулировать поиск новых методов и приемов работы со студентами. Данный процесс коснулся и программы по акварельной живописи. При этом ее положение оказалось самым шатким, так как программы и курсы стали внедряться не так давно, и теоретико-методологической базы на тот момент еще не было. Академия искусств Гуанси, имея значительно более богатый опыт в преподавании акварели в сравнении с другими учебными заведениями Китая, активно включилась в обновления. Причем позиция вуза формировалась из желания понять, как через овладение более совершенными приемами в акварельной живописи помочь учащимся преодолеть «сопротивление материала» и выйти на уровень свободного творчества [5, с. 12]. Исходя из этого, академия с 2015 года начала исследование, которое позволило бы выработать методику преподавания акварельной живописи и соответствующий ей курс. Оно разворачивается вместе с учебно-воспитательным процессом в единстве теории и практики. Сейчас по истечению нескольких лет вуз добился определенных результатов, которые успел внедрить в ход обучения будущих акварелистов.

Руководство и профессорско-преподавательский состав начал свою исследовательскую деятельность с повышения качества подготовки педагогов. Ресурсы для этого были в распоряжении академии изначально, так как, начиная с 1978 года, она имела статус научно- и учебно-методического центра своего региона [5, с. 12]. Вместе с тем, для организации и проведения курсов повышения квалификации в области акварельной живописи потребовалось не только оперативное формирование структуры и содержания данных мероприятий, но и увеличение финансирования, а также внедрения новой системы оценки и контроля их эффективности.

В академии также постоянно проводится входной мониторинг, который позволяет в динамике оценить степень знакомства абитуриентов и учащихся первого курса с искусством акварели. Результат заключается в том, что большинство поступающих не работали или работали, но очень мало, с акварелью, так как в художественных школах и студиях, подготовительных курсах предпочтение отдается рисунку, гуаши, маслу и т.д. [6]. Исследования в виде опросов и анкетирования учащихся 1-2 курсов показали, что их не устраивают те базовые упражнения акварелью, которые формируют основы владения техникой. Это приводит к тому, что обучающиеся просто теряют интерес к акварели, предпочитая другие разновидности изобразительного искусства после окончания обучения.

Для команды исследователей и руководства академии стало очевидно то, что в таких условиях необходимы изменения. Они должны касаться первых уровней художественной подготовки, которые и следует посвящать знакомству с ключевыми особенностями техники. Академия поставила перед собой цель изменить систему подготовки так, чтобы стимулировать учащихся их к самостоятельной работе. Акцент на последнее становится очень важным с учетом того, что обучение в вузе на уровне бакалавриата сравнительно коротко, так как составляет не более 3-4 лет. Тем самым, в академии совершенствование методики преподавания акварели происходит благодаря развитию двух составляющих, а именно постоянного изучения преподавателями техник акварельной живописи, улучшению их способности работать в аудитории, а также работы над мобилизацией интереса учащихся.

В академии по результатам первых входящих мониторингов стали менять учебную программу курса по акварельной живописи и улучшать учебные материалы. Первым делом был существенно изменен учебный план. В китайский вузах он представляет собой «письменное заявление о содержании, процедурах и требованиях курса», которое включает в себя необходимую информацию для студентов [7, с. 14]. Сюда входят «Описание курса», «Необходимые материалы», «Методы обучения и занятия», «Требования к курсу и процедуры оценивания», «Краткое содержание курса» и т.д. Разработчики из числа сотрудников академии систематизировали имеющиеся материалы, добавив к ним известные им методы и приемы работы. Прежде всего, в материалы учебного курса была введена дополнительная коллекция произведений разных стилей китайских и иностранных художников в качестве образцов для копирования.

Методика обучения также подверглась пересмотру. Она по-прежнему базируется на следующем цикле: теоретическое знание – демонстрация преподавателем – копирование и интерпретация студентами – демонстрация результатов работы студентами – оценка преподавателя». Новшеством стало то, что этап знакомства учащихся с историей и теорией акварельной живописи стал более глубоким. Перед началом копирования картины или повторения за преподавателем какого-либо приема студентам необходимо проанализировать стиль произведения, технические приёмы. Также в обучении уделяется внимание знакомству с биографиями известных художников и историей создания их работ, чтобы учащиеся могли углубить свое понимание произведений и осознать связь между техническими приемами и творческим путем авторов.

Особое внимание разработчики нового учебного плана и программы уделили тому, как должна происходить демонстрация особенностей практического применения художественных техник в аудитории. Очевидно, что в рамках любого художественного курса будущие художники должны видеть, как наносятся краски, используются материалы, создается выразительный образ. Как известно, «хорошая демонстрация – это не только путеводная звезда для учащихся, но и направление для их продвижения в учебе» [8, с. 5]. Поэтому, согласно новому плану, преподаватель выполняет работу со студентами от начала до конца и на каждом этапе учебного процесса, поясняет свои действия и отвечает на вопросы. Преподаватели и студенты одновременно изучают разные технические приемы. Так, преподаватель предоставляет 3-4 произведдения известных мастеров акварели. Студенты пытаются симитировать живописные приёмы предложенных им авторов. В этом процессе учащиеся могут получать более четкое представление о том, как материал может стать творческой основной произведения. В тоже время все работают вместе, поэтому студенты видят, как применяет материал их педагог. Они могут полностью копировать действия учителя, а могут предлагать свои оригинальные варианты решения творческой задачи. В конце изучения каждой темы учащимся предлагается создать оригинальную работу самостоятельно, где учащиеся должны создать собственный художественный образ, используя изученные техниеские приемы [9, с. 79].

Проблемным моментом для разработчиков новой программы было правильно выстроить систему оценки достижений студентов. Любое практическое упражнение, выполнение заданий оценивается преподавателем и другими учащимися. Учитывается также оценка студентом своей работы. Только в совокупности самооценка и оценка педагога дают общий балл. Преподавателям важно, чтобы в произведениях, которые они должны оценить, отражались теоретические знания студентов, то, как они поняли и усвоили их демонстрационные упражнения, а также выполнили самостоятельную работу по копированию образцов и созданию самостоятельных произведений на свободные темы.

Последовательность обучения акварели в академии идет от копирования традиционных приемов к пониманию художественного стиля, а далее к получению опыта

творческой деятельности как основы для творчества. Студенты накапливают опыт и закрепляют знания с помощью большого количества упражнений и самостоятельной работы на свободные темы. Педагоги и учащиеся проводят творческие исследования одновременно, что улучшает взаимодействие между ними, повышает интерес к обучению, мобилизует энтузиазм и повышает эффективность.

Внедрение обновленной программы в академии привело к тому, что значительно повысился интерес учащихся к учебе, желание размышлять и сравнивать. Тем самым, улучшилась и способность оценивать различные стили, значительно расширился кругозор. Демонстрация преподавателями приемов работы с материалами и одновременная самостоятельная практика студентов также значительно повысили инициативу студентов в использовании приемов, новых материалов, образов. Произведения, как учебные, так и дипломные стали более смелыми и новаторскими, но с сохранением связи с лучшими образцами национального искусства (ил. 1).

Ил. 1. Ван Цан. Стоя. 2022. Комплексная выставка дипломных работ выпускников Академии художеств Гуанси

Ил. 2. Лу Лися. Спектакль. 2022. Комплексная выставка дипломных работ выпускников Академии художеств Гуанси

Выводы. Таким образом, в академии в настоящее время сформирована модель программы обучения акварельной живописи, которая готовится к реализации в других вузах Китая. Она отличается от того, что ранее предлагали учебные заведения страны, тем, что ее средствами, прежде всего, формируется индивидуальный манеру живописи учащихся (ил. 2).Кроме того, данная программа предполагает более глубокое представление учащимся истории акварельной живописи. Например, обязательным было знакомство с произведениями известных художников и сведениями о том, как они создавались. Помимо этого обязательным был курс по теории и стилям в акварельной живописи, чтобы учащиеся могли повысить свой теоретический уровень, отрабатывая навыки. Реформа методики обучения акварельной живописи в ведущем китайском художественном вузе стала первым экспериментальным этапом в деле обновления программы и в других учебных заведениях страны. Ее возникновение и реализация – это результаты понимания команды исследователей и руководства академии того, что акцент только на технической практике в учебном процессе не дает желаемого эффекта, так как студенты ориентируются на создания детализованных гиперреалистичных произведений, совершенно лишенных авторской стилистики и манеры, а также связи с национальной культурой. Исследование показало, что наиболее эффективно сочетание практики и теоретического обучения, совместной работы педагога и учащихся, выполнения произведений в нескольких стилях, но в одном материале.

ЛИТЕРАТУРА

1. Русуи, Д. Китайская акварельная живопись. – Хэбэй: Издательство провинции Хэбэй, 1998. – 384 с.
2. Чан, Х. Акварельные этюды как средство формирования художественного мышления у студентов китайских вузов: постановка проблемы // Современные наукоемкие технологии. – 2021. № 9. – С. 251-256.
3. Хунбинь, Ч. Особенности обучения китайских студентов-будущих учителей изобразительного искусства китайским акварельным техникам на пленэре // Педагогика. Вопросы теории и практики. – 2022. – С. 287–292.
4. Фуцзинь, П. Анализ текущего положения в современной китайской акварельной живописи // Современная коммуникация. – 2011. – № 08. – С. 45-48.
5. Мейин, З. Исследование ситуации с обучением акварельной живописи в современных китайских университетах : диссертация на соискания доктора педагогических наук. – Харбин : Харбинский педагогический университет, 2015. – 138 с.
6. Исследование методов обучения акварельной живописи и курс изучения языка живописи // Проект реформы преподавания высшего образования Гуанси 2016 г. URL: http://www.gxljc.edu.cn/jkc/info/1057/1175.htm (дата обращения: 15.02.2023)
7. Хунбинь, Ч. Обсуждение реформы методов обучения акварели // Журнал Чунцинского университета искусств и наук (издание социальных наук). – 2013. – № 32 (4). – С. 14-16.
8. Гуинань, Л. О важной роли демонстрации в аудитории художественных колледжей и университетах // Журнал Китайского университета Миньцзу (издание философии и социальных наук). – 2010. – № 3. – С. 3–6.
9. Бертон, П. Р., Берд, Д. М. Эффективные методы обучения / Перевод Шэн Цюньли, Ху Пинчжоу, Ян Вэй. – Ханчжоу : Zhejiang Education Press, 2008. – 315 с.

REFERENSES

1. Rusui, D. Kitajskaja akvarel'naja zhivopis'. – Hjebjej: Izdatel'stvo provincii Hjebjej, 1998. – 384 p.
2. Chan, H. Akvarel'nye jetjudy kak sredstvo formirovanija hudozhestvennogo myshlenija u studentov kitajskih vuzov: postanovka problemy // Sovremennye naukoemkie tehnologii. – 2021. № 9. – Pp. 251-256.
3. Hunbin', Ch. Osobennosti obuchenija kitajskih studentov-budushhih uchitelej izobrazitel'nogo iskusstva kitajskim akvarel'nym tehnikam na plenjere // Pedagogika. Voprosy teorii i praktiki. – 2022. – Pp. 287–292.
4. Fuczin', P. Analiz tekushhego polozhenija v sovremennoj kitajskoj akvarel'noj zhivopisi // Sovremennaja kommunikacija. – 2011. – № 08. – Pp. 45-48.
5. Mejin, Z. Issledovanie situacii s obucheniem akvarel'noj zhivopisi v sovremennyh kitajskih universitetah : dissertacija na soiskanija doktora pedagogicheskih nauk. – Harbin : Harbinskij pedagogicheskij universitet, 2015. – 138 p.
6. Issledovanie metodov obuchenija akvarel'noj zhivopisi i kurs izuchenija jazyka zhivopisi // Proekt reformy prepodavanija vysshego obrazovanija Guansi 2016 g. URL: http://www.gxljc.edu.cn/jkc/info/1057/1175.htm (data obrashhenija: 15.02.2023)
7. Hunbin', Ch. Obsuzhdenie reformy metodov obuchenija akvareli // Zhurnal Chuncinskogo universiteta iskusstv i nauk (izdanie social'nyh nauk). – 2013. – № 32 (4). – Pp. 14-16.
8. Guinan', L. O vazhnoj roli demonstracii v auditorii hudozhestvennyh kolledzhej i universitetah // Zhurnal Kitajskogo universiteta Min'czu (izdanie filosofii i social'nyh nauk). – 2010. – № 3. – Pp. 3–6.
9. Berton, P. R., Berd, D. M. Jeffektivnye metody obuchenija / Perevod Shjen Cjun'li, Hu Pinchzhou, Jan Vjej. – Hanchzhou : Zhejiang Education Press, 2008. – 315 p.

Малащенко Валерий Олегович
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: iki.info@mgpu.ru
Антонова Марина Александровна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: iki.info@mgpu.ru
Белоконь Игорь Андреевич
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: iki.info@mgpu.ru

Malaschenko Valery O.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Art,
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Antonova Marina A.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Art,
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Belokon Igor A.
Associate Professor of the Department of Musical Art,
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ОРГАНИЗАЦИЯ МНОГОКАНАЛЬНОГО ЗВУКОВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ В УСЛОВИЯХ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЦЕССОВ ЭЛЕКТРОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Аннотация. В статье описываются социальные и технологические особенности различных форматов и условий представления звуковой информации в рамках выявления возможностей обращения к практикам многоканальной организации сценических электронных музыкальных выступлений. Описаны технологические и методические компоненты организации и настройки структурных составляющих практических моделей многоканального электронного музыкального исполнительства. Обозначены педагогические условия формирования специальных компетенций в данном направлении теоретической, практической и исполнительской подготовки студентов музыкантов.

Ключевые слова: профессиональные компетенции, музыкальное искусство, электронная музыка, звуковое оборудование, звукорежиссура, многоканальный звук, MIDI-технологии, звуковой интерфейс, музыкальное образование, обучение студентов, педагогическое образование.

ORGANIZATION OF MULTI-CHANNEL SOUND REPRODUCTION IN THE CONDITIONS OF IMPLEMENTATION OF ELECTRONIC MUSICAL PERFORMANCE PROCESSES

Abstract. The publication describes the social and technological features of various formats and conditions for the presentation of sound information in the framework of identifying opportunities to address the practices of multi-channel organization of stage electronic musical performances. The technological and methodological components of the organization and adjustment of the structural components of practical models of multi-channel electronic musical performance are described. The pedagogical conditions for the formation of special competencies in this area of theoretical, practical and performing training of students of musicians are outlined.

Keywords: professional competencies, musical art, electronic music, sound equipment, sound engineering, multi-channel sound, MIDI technology, sound interface, music education, student education, teacher education.

Практика реализации объемного звука в рамках электронного музыкального исполнительства способна обогатить возможности исполнительского воплощения музыкального материала. Вместе с осознанием объективных перспектив применения подобных решений возникают технические сложности в отношении поисков путей реализации, что в процессе профессиональной подготовки студентов инструментальных исполнителей требует теоретического и практического изучения. Обращаясь к практике электронного музыкального исполнительства в концертных условиях, следует обозначить цепочку взаимодействующих компонентов. Однако первичное понимание процессов основывается на осознание сущности стандартного формата стерео, который является двухканальным. Далее возможно углубить подход применительно к моделированию технологических условий для объемного звука в оптимальном варианте четырехканального представления.

В настоящее время, стерео является наиболее встречающимся форматом в большей степени именно в контексте стандартов распространения цифрового мультимедийного контента. К ним относятся музыкальные треки, а также звуковая составляющая в информационном и художественном видео материале. Исторически формат стерео стал доминирующим в представлении звука в силу массовости применения. Модель социального потребления всевозможного контента построена на использовании стереонаушников, которые подключаются к смартфону или компьютеру. Но все представленное относится к автономному потреблению мультимедийного контента пользователем, относительно собственных запросов и эстетических предпочтений.

В современной практике формат объемного многоканального звука в большей степени практикуется в индустрии кинотеатров и создания компьютерных игр, активнее всего реализуется семейством технологических решений от компании Dolby Laboratories. Несмотря на наличие ряда комплексных устройств, основанных на технологиях данной компании, реализация многоканальной трансляции музыкального звука доступна современным музыкантам и без обращения к специальным устройствам от данной компании. В частности, оптимальным для работы в концертном зале может выступать концепт четырехканального периметра, который можно создать с применением обычного звукового оборудования. Таким образом возникает возможность звучания в формате квадро (Quadrophonic), который практиковался в экспериментах музыкантов и звукорежиссеров в 70-80-х годах XX века, в том числе именно в организации концертов пионеров исполнительской электронной музыки.

В условиях стандартной организации концертных мероприятий эстрадной музыки обращаются к практике использования звукового оборудования, среди которых применяется микшерный пульт и акустические системы – левый и правый сателлит. Следует отметить, что эстрадная вокально-инструментальная деятельность также предполагает опору на традиции представления звука в формате стерео. Многие вокально-инструментальные ансамбли или группы практикуют использование дифференцированных акустических систем (комбо-усилителей) для электрогитар, в результате чего каждый источник имеет свою точку звучания, что обусловлено удобством расстановки элементов акустических систем на сцене, в данном контексте транслирующих звук непосредственно в зрительный зал на слушателей. Однако в данном подходе срабатывает определенный стереотип, основывающийся на условном представлении, что слушатель должен воспринимать звук только со сцены, где находятся артисты.

Применяемые на сцене мониторные акустические системы не являются дифференцированными компонентами по составляющим воспроизводимого сигнала и ориентированы на функциональные задачи контроля вокалистами и инструменталистами процесса музыкального исполнения. Мониторные акустические системы, по сути, дублируют тот же звуковой материал в направлении артистов, находящихся на сцене, за счет чего им становится удобнее себя контролировать и слышать инструменты или фонограмму. Данная модель естественно актуальна и в рамках электронного музыкального исполнительства, однако многоканальные форматы сценической реализации имеют больше возможностей пространственной выразительности.

Практическая организация и настройка всех взаимосвязанных компонентов электронного музыкального инструментария и применяемого звукового комплекса следует разделить по вариантам применения устройств, исходя из чего можно выявить две ключевые модели:

1) Основанная на применении самостоятельного электронного музыкального инструмента;
2) Основанная на применении компьютера, программ и аудио-интерфейса.

Каждая из представленных моделей имеет возможность многоканальной реализации в концертном зале при последующем взаимодействии со стандартным звуковым оборудованием, однако внутренние механизмы настройки отличаются и имеют свою специфику.

К первой следует относить исполнительские условия, которые базируются на применении автономного электронного музыкального инструмента. Им может быть клавишный синтезатор или модульный синтезатор, грувбокс и подобные аналогичные устройства. Базовой функциональной особенностью данных устройств должна быть возможность вывода более чем двух звуковых каналов.

Как правило специализированные модели профессиональных исполнительских синтезаторов или рабочих станций обладают данной функцией. В таком случае есть возможность настройки воспроизведения используемых тембров непосредственно в функциональном меню самого инструмента. Данное действие должно быть основано на подробном изучении инструкции и проверки функционального взаимодействия.

К примеру, при наличии 4 выходных каналов (Out), можно настроить посылы тембров таким образом, что:

- звук синтетической флейты пойдет на OUT 1;
- звук электрооргана пойдет на OUT 2;
- звук перкуссии пойдет на OUT 3;
- звук синтетического баса на OUT 4.

Представленная условная схема является лишь примером возможной организации звуковых сигналов, и что самое важное в данном контексте – каждый из представленных тембров будет реализован дифференцированным физических выходом, а это значит, что может быть озвучен собственной акустической системой (индивидуальной колонкой).

Естественно, что обозначенные настройки внутри конкретного электронного музыкального инструмента являются более углубленным вариантом использования функционала устройств. Прежде чем обратиться к такой практике необходимо ознакомиться с технической документацией и убедиться в наличии соответствующих возможностей. Сложные и естественно дорогостоящие электронные музыкальные инструменты в современных условиях имеют больше, чем 4 аудиовыхода, однако, уже 4 выхода моно дают возможность для существенных интересных форм их комбинаций для организации звука именно в целях концертной практики.

Подобные решения могут предоставить возможности для комбинирования различных тембров в том числе организовывая группы, а также сочетании нескольких каналов образуя все то же стерео, но в нескольких вариантах организации по периметру зала. Обозначенные возможности раскрывают перспективы для самостоятельности звучания отдельных текстур, групп инструментов или шумовых горизонтов. Однако следует отметить, что непосредственный объемный звук может быть достигнут лишь при соответствующей организации акустических сателлитов, которые будут его реализовывать. Иными словами, используемые колонки должны быть правильно расставлены относительно слушателя. Лишь при этом условии будет достигнут результат объемного звучания.

Альтернативой применению специализированных сложных электронных музыкальных инструментов является использование компьютера в сочетании со специализированным программным обеспечением и поддерживающей многоканальный формат звуковой картой (аудио-интерфейс).

Данная комплексная модель в определенной степени является более сложной потому, что выявляется еще больше самостоятельных элементов, которые требуют четкой настройки для эффективного взаимодействия. Иначе не удастся организовывать качественное воспроизведение звука, которое было бы на уровне, соответствующем для концертного исполнительства. В первую очередь значение имеют технические характеристики используемого в данном комплексе компьютера: частота и тип процессора; объем оперативной памяти; объем жесткого диска. Все это должно соответствовать системным требованиям программного обеспечения, которое планируется использовать в качестве модуля генерации звука. В качестве программ могут выступить как непосредственно виртуальные инструменты, работающие в качестве отдельных приложений, так и цифровые звуковые рабочие станции, которые будут представлять собой комплексную среду, в которой будут запускаться самые разные виртуальные инструменты и комбинации.

Но лишь характеристики звукового интерфейса, который в итоге выводит звук, предоставляют возможность работы с несколькими самостоятельными каналами. Стандартная практика использования компьютера или ноутбука как правило позволяет выводить звук исключительно в стерео-формате через встроенный аналоговый выход. Если требуется более чем стерео необходимо обращаться к специализированным внешним звуковым интерфейсам. Естественно, хочется отметить определенные исключения у системных блоков, материнская плата которых обладает многоканальным выходом, ориентированным на воспроизведение форматов 5.1 и 7.1. В конструкции ноутбуков такой возможности нет.

Обращаясь непосредственно к спецификам использования внешних звуковых интерфейсов (карт), необходимо также дифференцировать имеющиеся варианты моделей различных производителей. Наиболее популярны с точки зрения обзоров для использования музыкантами и звукорежиссерами звуковые интерфейсы, как правило делают функциональный акцент на процессы записи звука, но не многоканального воспроизведения. Это значит, что можно найти карты, у которых будет много аналоговых входов для записи нескольких инструментов, голоса через микрофон, однако сами выходы останутся стандартными: стерео и выход на наушники. Их нельзя будет дифференцировать для воспроизведения нескольких независимых каналов.

Соответственно надо обращать внимание именно на количество выходных каналов, что впоследствии позволит взаимодействовать с компьютером в целях достижения многоканального объемного звука. Подобные звуковые интерфейсы встречаются реже и менее рекламируются, но их можно найти, ориентируясь на характеристики.

В качестве актуального примера также можно обозначить неспециализированные профессиональные звуковые карты для записи звука, а так называемые интерфейсы для геймеров, которые создавались для возможности воспроизведения объемного многоканального звука в форматах 5.1 и 7.1. Многие современные компьютерные игры обращаются к данному ресурсу для большего погружения в виртуальную реальность.

Работа таких многоканальных карт построена по умолчанию на воспроизведения материала в стандартных форматах dolby. Однако, если углубиться в настройки выходных сигналов, используя ресурсы цифровой звуковой рабочей станции, можно гибко маршрутизировать инструменты в виртуальном микшерском пульте программы таким образом, чтобы они уходили на конкретные физические звуковые выходы подключенного звукового интерфейса. Следует напомнить, что наличие хотя бы 4 дифференцированных выходных сигналов моно или 2 стерео уже позволяет добиться условий для реализации объемного звучания.

Сопоставление возможности применения специализированных электронных музыкальных инструментов или их альтернативы в виде комплекса компьютера, программного обеспечения и звукового интерфейса имеет свои преимущества и недостатки. Использование электронных музыкальных инструментов, как правило достаточно стабильно и позволяет создать условия, при которых мы работаем исключительно с самим инструментом, а также звуковым оборудованием. Однако следует отметить, что мы будем ограничены тембрами, которые располагаются в системной памяти нашего электронного музыкального инструмента, а это значит, что применение каких-либо других вариантов звуков будет нам уже недоступно.

Напротив, использование цифровых программных звуковых рабочих станций в сочетание с разнообразными по своим акустическим характеристикам виртуальными инструментами позволяет достичь больших возможностей с точки зрения выбора тембров. Однако весь, описанный компьютерный комплекс достаточно сложен. Он будет состоять из MIDI-устройства, как первичного компонента управления, с которого мы играем. Далее сигнал будет поступать непосредственно в компьютер и реализовываться компьютерными программами виртуальными инструментами и выводится через виртуальную микшерную маршрутизацию. Последнее звено – звуковой интерфейс будет реализовывать цифро-аналоговое преобразование сигнала для последующего направления в физические устройства звукового оборудования.

Все перечисленные цепи взаимодействия могут создать риски для возникновения так называемой задержки между нажатием клавиши на MIDI-устройстве и возникновением звука на акустических системах. Современные компьютерные устройства обладают высокой скоростью вычисления, однако данные риски по-прежнему остаются

при неправильной настройке системы или перегруженности оперативной памяти различными посторонними процессами.

Выбор между самостоятельными электронными музыкальными инструментами или исполнительским комплексом из MIDI-устройств, компьютера, программного обеспечения и аудио-интерфейса должен исходить из реальных возможностей всех компонентов, а также существенно зависит от степени бюджета на техническое оснащение.

Безусловно вариант использования серьезного профессионального синтезатора с многоканальным выходом сопряжен с высокой стоимостью данного инструмента, что может быть не доступным. Грамотная комбинация программных и аппаратных элементов с применением компьютера, как звукового модуля позволит достичь примерно тех же результатов, но с гораздо меньшим материальным вложением. В данном контексте, естественно, следует исходить из целей, задач и возможностей в контексте организации конкретного концертного мероприятия электронной музыки.

Обращаясь к современным условиям подготовки музыкантов инструментальных исполнителей в рамках обучения в университете, важно обозначить значимость специальных компетенций, позволяющих реализовать описанный модели. В частности, формирование необходимых знаний, умений и навыков актуализируется в содержании таких дисциплин, как «основы звукорежиссуры», «MIDI-технологии в музыкальном искусстве и образовании».

Индивидуальная траектория путей реализации данной акустической концепции формируется уже на индивидуальных занятиях по инструментальному исполнительству исходя из уровня студента, репертуара и стилистики произведений. В качестве основы моделирования акустических планов музыкального исполнения представляется конкретный содержательный анализ исполняемых произведений и программ. Исключительно исходя из смысловой и художественной целесообразности режиссируются те или иные акустические решения. Восприятие контекста вариантов применения возможностей объемного звука на концертном мероприятии обязательно требует подробных репетиций с участием консультирующих педагогов, студентов.

В целом, представленные технологические аспекты организации многоканального вывода звука с автономных электронных музыкальных инструментов или программно-аппаратных комплексов имеет множество организационных нюансов, но является доступным при соответствующей подготовки исполнителей и актуализируют возможные траектории поисков новых средств акустической интерпретации музыкальных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И.А., Рой П. Музыкальная акустика. М.: Композитор, 2006. С. 318-325.
2. Артемова Е.Г., Антонова М.А., Белоконь И.А. Интерактивное проектирование в подготовке педагога-музыканта // Среднее профессиональное образование. 2020. № 1 (293). С. 19-21.
3. Бодина Е.А. Проблема взаимосвязи музыки и жизни в современных системах музыкального образования // Искусство и образование. 2017 № 2 (106). С. 63-78.
4. Вязников А.В. музыкально-педагогическое образование в XXI веке: традиции и инновации // Педагогический научный журнал. 2022. № 3. С. 4-9.
5. Калимуллина О.А. Развитие творческого потенциала подростков средствами музыкально-эстетических практик: автореф. дис. ... кандидата педагогических наук. - Казань, 2009.

6. Красильников И.М Концепция электронного музыкального творчества как вида учебно-художественной деятельности // Педагогика искусства. 2015 № 2 С. 239-256.
7. Красильников И.М., Красильникова М.С. Цифровая культура как фактор развития музыкального образования // Искусство и образование. 2019. № 5 (121). С. 222-230.
8. Майковская Л.С., Мансурова А.П. К вопросу о формировании у педагогов-музыкантов новых профессиональных квалификаций в области электронных образовательных ресурсов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2016. № 1. С. 2.
9. Малащенко В.О. Обучение студентов на электронных клавишных музыкальных инструментах на основе MIDI-технологий: дисс.. кандидата педагогических наук. - М., 2019. - С. 105-117.
10. Малащенко В.О. Электронная музыка как феномен современной музыкальной культуры // Педагогический научный журнал. 2021. № 1. С. 22-25.
11. Малащенко В.О., Антонова М.А., Князева Г.Л., Белоконь И.А., Печерский Б.А. Теоретические и практические аспекты интеграции компьютерных и музыкальных технологий в инструментальную исполнительскую подготовку студентов педагогических вузов // В сборнике: SHS Web of Conferences. Международная научно-практическая конференция «Теория и практика управления проектами в образовании: горизонты и риски». 2020. 1014 с.
12. Уколова Л.И., Сокерина И.В., Цзян Ш. Эстетическое воспитание как генеральное условие развития духовной культуры растущего человека // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 1 (56). С. 213–216.
13. Федоров А.В., Челышева И.В. Сравнительный анализ медиаобразовательных моделей // Медиаобразование. 2007. № 2. С. 52-86.
14. Челышева И.В. Медиареальность как новый тип социокультурного пространства // Инновации в образовании. 2011. № 11. С. 93-106.

REFERENSES

1. Aldoshina I.A., Roi P. Muzykal'naya akustika. M.: Kompozitor, 2006. Pp. 318-325.
2. Artemova E.G., Antonova M.A., Belokon' I.A. Interaktivnoe proektirovanie v podgotovke pedagoga-muzykanta // Srednee professional'noe obrazovanie. 2020. № 1 (293). Pp. 19-21.
3. Bodina E.A. Problema vzaimosvyazi muzyki i zhizni v sovremennykh sistemakh muzykal'nogo obrazovaniya // Iskusstvo i obrazovanie. 2017 № 2 (106). Pp. 63-78.
4. Vyaznikov A.V. muzykal'no-pedagogicheskoe obrazovanie v XXI veke: traditsii i innovatsii // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal. 2022. № 3. Pp. 4-9.
5. Kalimullina O.A. Razvitie tvorcheskogo potentsiala podrostkov sredstvami muzykal'no-esteticheskikh praktik: avtoref. dis. ... kandidata pedagogicheskikh nauk. - Kazan', 2009.
6. Krasil'nikov I.M Kontseptsiya elektronnogo muzykal'nogo tvorchestva kak vida uchebno-khudozhestvennoi deyatel'nosti // Pedagogika iskusstva. 2015 № 2 Pp. 239-256.
7. Krasil'nikov I.M., Krasil'nikova M.S. Tsifrovaya kul'tura kak faktor razvitiya muzykal'nogo obrazovaniya // Iskusstvo i obrazovanie. 2019. № 5 (121). Pp. 222-230.
8. Maikovskaya L.S., Mansurova A.P. K voprosu o formirovanii u pedagogov-muzykantov novykh professional'nykh kvalifikatsii v oblasti elektronnykh obrazovatel'nykh resursov // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2016. № 1. Pp. 2.

9. Malashchenko V.O. Obuchenie studentov na elektronnykh klavishnykh muzykal'nykh instrumentakh na osnove MIDI-tekhnologii: diss.. kandidata pedagogicheskikh nauk. - M., 2019. - Pp. 105-117.
10. Malashchenko V.O. Elektronnaya muzyka kak fenomen sovremennoi muzykal'noi kul'tury // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal. 2021. № 1. Pp. 22-25.
11. Malashchenko V.O., Antonova M.A., Knyazeva G.L., Belokon' I.A., Pecherskii B.A. Teoreticheskie i prakticheskie aspekty integratsii komp'yuternykh i muzykal'nykh tekhnologii v instrumental'nuyu ispolnitel'skuyu podgotovku studentov pedagogicheskikh vuzov // V sbornike: SHS Web of Conferences. Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Teoriya i praktika upravleniya proektami v obrazovanii: gorizonty i riski». 2020. 1014 p.
12. Ukolova L.I., Sokerina I.V., Tszyan Sh. Esteticheskoe vospitanie kak general'noe uslovie razvitiya dukhovnoi kul'tury rastushchego cheloveka // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. 2016. № 1 (56). Pp. 213–216.
13. Fedorov A.V., Chelysheva I.V. Sravnitel'nyi analiz mediaobrazovatel'nykh modelei // Mediaobrazovanie. 2007. № 2. Pp. 52-86.
14. Chelysheva I.V. Mediareal'nost' kak novyi tip sotsiokul'turnogo prostranstva // Innovatsii v obrazovanii. 2011. № 11. Pp. 93-106.

Марченкова Нина Вячеславовна
старший преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады
ФГБОУ ВО «Тюменского государственного института культуры»
e-mail: marchenkova_nina86@mail.ru
Толмачева Наталья Владимировна
доцент кафедры музыкального искусства эстрады
ФГБОУ ВО «Тюменского государственного института культуры»
e-mail: tolmacheva_natalya@inbox.ru

Marchenkova Nina V.
Senior Lecturer of the Department of Musical Variety Arts
Tyumen State Institute of Culture
Tolmacheva Natalya V.
Associate Professor of the Department of Musical Variety Arts
Tyumen State Institute of Culture

ИННОВАЦИИ В ОБРАЗОВАНИИ КАФЕДРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ ПРОФИЛЯ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЕ ПЕНИЕ ТЮМЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Последнее десятилетие внесло много инноваций в образование. Методика преподавания вокала обогатилась новыми научными исследованиями, появились современные тенденции в работе над развитием музыкальных способностей и креативности. Важно постоянно оценивать плюсы и минусы образовательного процесса, анализировать работу кафедры музыкального искусства эстрады, чтобы специальность оставалась востребованной в современных реалиях и при этом давала фундаментальные базовые знания студентам.

Ключевые слова: голос, пение, исполнитель, методика, образование, продвижение.

INNOVATIONS IN EDUCATION OF THE DEPARTMENT OF MUSICAL ART OF VARIETY PROFILE POP-JAZZ SINGING OF THE TYUMEN STATE INSTITUTE OF CULTURE

Annotation. The last decade has brought a lot of innovation to education. The methodology of teaching vocals was enriched by new scientific research, modern trends appeared in the development of musical abilities and creativity. It is important to constantly assess the pros and cons of the educational process, analyze the work of the department of musical art of variety, so that the specialty remains in demand in modern realities and at the same time gives fundamental basic knowledge to students.

Keywords: voice, singing, performance, methodology, education, promotion.

Кафедра музыкального искусства эстрады относительно молодая, ей всего 15 лет, но за это время воспитала более 100 специалистов в области эстрадного искусства. Квалификация, которую получают выпускники института, требует широкого круга компетенций «Концертный исполнитель. Артист ансамбля. Преподаватель». Для того, чтобы соответствовать разносторонней направленности в обучении и выпускать востребованных специалистов рабочие планы и программы находятся в постоянной корректировке, относительно стремительно меняющегося времени. Добавляются новые

дисциплины, используются современные компьютерные программы и мобильные приложения для работы во всех областях в рамках данных квалификаций.

Постоянное самообразование профессорско-преподавательского состава кафедры, прохождение различных вокальных курсов повышает образовательный уровень не только самих педагогов, но и студентов, которые у них занимаются. Преподаватели кафедры обучаются современным методикам, проводят мастер-классы, знакомят общественность с новыми научными открытиями, публикуют научные исследования в журналах.

Кафедра реализует собственный образовательный проект Всероссийский конгресс эстрадных вокальных педагогов и исполнителей «Современное эстрадное вокальное образование», а также проводит ряд мероприятий, таких как Летняя творческая школа, Конкурс новой музыки «Песни для всех», Сольные концерты выпускников, Отчетный концерт кафедры.

Всероссийский конгресс эстрадных педагогов и исполнителей «Современное эстрадное вокальное образование» - самый крупный проект. Данное мероприятие включает в себя курсы повышения квалификации 72 часа с выдачей сертификатов государственного образца и конкурс эстрадных исполнителей «Молодые голоса». В рамках конгресса проходят мастер-классы ведущих спикеров, преподавателей, артистов, фониатров России, так же привлекаются специалисты, занимающиеся научными исследованиями в области вокала из Италии.

Во время конгресса преподаватели имеют возможность узнать современные тенденции развития вокальной методики, обменяться опытом, озвучить текущие проблемы на круглом столе и получить советы и стратегии решения этих вопросов. За последние 5 лет это время посетили специалисты в области вокала более чем из 15 регионов России. Также этим проектом кафедра решает вопрос профориентационной деятельности, география поступающих расширилась такими городами как Москва, Челябинск, Екатеринбург, Магадан, Воркута, Красноярск, Иркутск и Республика Казахстан. Студенты кафедры непосредственно принимают участие в организации данного проекта и как конкурсанты, и как слушатели мастер-классов, и как волонтеры-организаторы.

Время пандемии дало возможность педагогам перейти на дистанционное обучение. Онлайн-образование получило широкое распространение, позволяя получать знания у лучших мировых экспертов без привязки к месту пребывания. Внедрение в образовательный процесс интернет-ресурсов, информационных технологий и различных современных методик преподавания в интернет-пространстве уже долгое время интересует ищущих знаний педагогов. Благодаря исследованиям голоса при помощи мягкого ларингоскопа с хорошим качеством видеосъёмки и магнитно-резонансной томографии, такие исследовательские институты как «Estill Voice International» в Питсбурге и «Complete Vocal Technique» в Копенгагене имеют постоянно обновляющиеся научные исследования в области использования голосового аппарата. В работе со студентами преподаватели используют данные технологии.

Переход к дистанционному образованию вдохновил доцента кафедры на создание собственного онлайн- курса «Учи и вдохновляй». Современные способы пения (спич, фальцет, твэнг, край, соб, бэлтинг), вокальные приемы (фрай, раттл, субтон, слайд, филировка, вибрато, йодль, ранс, подтяжка, скрим и дистершн), ритмический практикум, вокальные упражнения — это далеко не полный список тем, которые рассматриваются на курсе. Данный проект создан для исполнителей, которые хотят разобраться в вокальных тонкостях, привнести в свой вокал больше ритма и решить вокальные проблемы.

Дистанционное образование становится все более доступным и удобным для получения новых навыков, дает возможность вернуться к видео или визуальным

материалам, позволяет вникнуть и разобраться в сути вопроса более подробно и вдумчиво. Но оно подходит только мотивированным студентам с высоким уровнем включенности в работу и самоорганизации.

Применение современных электронных приложений в процессе обучения вокалу обеспечило педагога новым инструментарием для проведения урока. Многообразие мобильных приложений позволило осуществлять многие рабочие процессы с помощью мобильного устройства, начиная от несложных монофункциональных тренажеров («Vocal Workout», Vocaberry», «Sing Harmonies») и заканчивая программами, в которых можно создавать профессиональную полноценную музыку («Take Creativ Vocal Recorder» и «Voloco»).

Например, в рамках дисциплины «Сольное пение» применяется компьютерная программа «Voiceprint Plus», которая позволяет произвести диагностику вокальных аттракторов обучающегося, видеть динамику процесса обучения, контролировать некоторые качества голоса, такие как коэффициент плотности смыкания голосовых складок, наличие посторонних шумов и искажений звука, певческое вибрато, атаки и окончания звука и многое другое. Компьютерные программы и мобильные приложения используются и на других дисциплинах кафедры. Приложение «IPealPro» используется всеми музыкантами мира для работы над джазовыми стандартами и позволяет моментально изменять темп, тональность, стиль, аккорды, добавлять и убирать инструменты, делиться аудио или картинкой с другими музыкантами. Также активно используются программы набора и редактирования нот для написания авторских аранжировок, которые студенты с успехом исполняют на концертах и конкурсах.

Рабочая программа по дисциплине «Сольное пение» ставит новые задачи перед студентами и дает возможность попробовать себя в различных жанрах:

- Песня патриотической тематики;
- Песня на английском языке;
- Ретро/ Романс;
- Эстрадная обработка народной песни;
- Песни на языках мира (кроме английского);
- Ария из мюзикла;
- Кавер-версия популярной песни;
- Песня, исполняемая без сопровождения (a cappella);
- Песня с элементами хореографии;
- Авторская или бардовская песня.

Более того, программа дисциплины «Сольное пение» дает возможность студенту представить свой авторский материал в новом музыкальном проекте «Песни для всех», созданный преподавателями кафедры и Центром творчества «Максимум» (базой практики студентов). Участники конкурса имеют возможность продемонстрировать компетентному жюри свои авторские песни и проявить себя не только в написании мелодии или текста, но создании вокальной аранжировки, кавера, записи клипа или публикации песни на цифровых платформах. Авторские песни в дальнейшем являются высококонкурентными в конкурсах всероссийского масштаба, таких как «Российская студенческая весна» и «Универвидение». Сквозное обучение находит отражение в дисциплине «Основы продюсирования», где обучающиеся узнают тонкости продвижения своих креативных продуктов со стратегической и юридической точки зрения.

Отдельного внимания требует дисциплина «Преддипломная практика», которая резюмирует все компетенции, полученные студентами за время обучения. Выпускники кафедры должны подготовить сольный концерт. Для реализации творческой программы

можно привлечь сокурсников, музыкантов, продемонстрировать навыки ансамблевого пения и хореографии, что является качественным показателем комплексного артиста.

Немаловажную роль играет выбор формата концерта, поиск площадки, создание афиши, переговоры с администрацией, обсуждение условий, реклама и прочая активность, связанная с организацией мероприятия. Безусловно, помогая выпускникам, студенты младших курсов приобретают огромный опыт, работая волонтёрами на творческих проектах, организованных преподавателями кафедры. В дальнейшем, это поможет им со знанием дела самостоятельно организовывать вокальные конкурсы или иные мероприятия, понимать все внутренние процессы, начиная от оформления и обработки заявки участников до организации гала-концерта. Преподаватели кафедры дают возможность студентам реализовать себя в различных сферах деятельности, чтобы впоследствии выбрать наиболее интересную нишу.

Выпускная квалификационная работа включает в себя программу, содержащую бэк-вокал, постановку номера, элементы хореографии, ярко демонстрирующие творческую индивидуальность студента.

Поощрение студентов к участию в различных телешоу, международных и региональных конкурсах, участие в концертах на больших городских площадках, показывает их высокий профессиональный уровень.

Дисциплина «Педагогическая практика» дает большой спектр развития студентов не только в качестве вокального педагога-ассистента, но и продюсера ребенка, подбирая для него репертуар, конкурсы, участвуя в записи клипов, фотосессий, осуществляя всяческую поддержку и иногда заменяя основного преподавателя.

Постоянная связь преподавателей с работодателями дает возможность оценить правильные приоритеты на рынке услуг и в сфере искусства. Поэтому кафедра обновляет учебные планы - модернизирует дисциплины и создает новые. Такие как «Сценический имидж» и «Основы продюсирования». Дисциплина «Иностранный язык в сфере музыкально-педагогического общения» готовит студентов к овладению профессиональной музыкальной лексикой, умением дать интервью, провести саунд-чек на английском языке, используя музыкальную терминологию.

Помимо базовых дисциплин, включенный в государственный стандарт, появляются такие дисциплины как «Вокальная аранжировка» и «Компьютерный набор нот», которые обучают созданию собственных аранжировок, используя современные программы и приложения для нотного редактирования, изменения стилистики произведения, его экспорта в различные форматы и т.д. Студенты имеют возможность реализовать свой творческий потенциал и исполнить собственные вокальные аранжировки, разучив их с однокурсниками на дисциплине «Вокальный ансамбль».

В результате такой работы студенты кафедры музыкального искусства эстрады Тюменского государственного института культуры студенты, освоившие образовательную программу высшего образования ФГОС 3++ по направлению подготовки 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады» (профиль «Эстрадно-джазовое пение») имеют высокий профессиональный уровень и востребованы по всему миру. Являются не только исполнителями, преподавателями, но и авторами креативных продуктов в современных условиях. Неустанно повышают и расширяют уровень своей квалификации. А преподаватели создают новые творческие проекты, продолжают обучение и сотрудничество с лучшими мировыми и российскими институтами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бархатова, И. В. Гигиена голоса певца : учебное пособие / И. Б. Бархатова. – Санкт-Петербург : Лань, 2020. – 128 с.
2. Бархатова, И. Б. Постановка голоса эстрадного вокалиста : метод диагностики проблем : учебное пособие / И. Б. Бархатова. – Санкт-Петербург : Лань, 2020. – 64 с.
3. Исаева, И. О. Как стать звездой : уроки эстрадного пения / И. О. Исаева. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2009. – 251, [1] с.
4. Калабин, А. А. Управление голосом : метод. материал / А. А. Калабин. – Москва : Эксмо, 2007. – 160 с.
5. Риггс, С. Школа для вокалистов «Как стать звездой» / С. Риггс. – Москва : Издательство GuitarCollege, 2000. – 107 с.
6. Ровнер, В. Вокально-джазовые упражнения для голоса в сопровождении фортепиано / В. Ровнер. – Москва : Нота, 2006. – 28 с.
7. Романова, Л. В. Школа эстрадного вокала : учебное пособие / Л. В. Романова. – Москва : Планета музыки, 2021. – 40 с.
8. Толмачева Н. В. Современные тенденции развития эстрадной вокальной методики : учеб-метод пособие / Н. В. Толмачева. – 2-е изд. доп. - Тюмень : РИЦ ТГАКИСТ,2013. – 44 с.

REFERENSES

1. Barhatova, I. V. Gigiena golosa pevca : uchebnoe posobie / I. B. Barhatova. – Sankt-Peterburg : Lan', 2020. – 128 p.
2. Barhatova, I. B. Postanovka golosa jestradnogo vokalista : metod diagnostiki problem : uchebnoe posobie / I. B. Barhatova. – Sankt-Peterburg : Lan', 2020. – 64 p.
3. Isaeva, I. O. Kak stat' zvezdoj : uroki jestradnogo penija / I. O. Isaeva. – Rostov-na-Donu : Feniks, 2009. – 251, [1] p.
4. Kalabin, A. A. Upravlenie golosom : metod. material / A. A. Kalabin. – Moskva : Jeksmo, 2007. – 160 p.
5. Riggs, S. Shkola dlja vokalistov «Kak stat' zvezdoj» / S. Riggs. – Moskva : Izdatel'stvo GuitarCollege, 2000. – 107 p.
6. Rovner, V. Vokal'no-dzhazovye uprazhnenija dlja golosa v soprovozhdenii fortepiano / V. Rovner. – Moskva : Nota, 2006. – 28 p.
7. Romanova, L. V. Shkola jestradnogo vokala : uchebnoe posobie / L. V. Romanova. – Moskva : Planeta muzyki, 2021. – 40 p.
8. Tolmacheva N. V. Sovremennye tendencii razvitija jestradnoj vokal'noj metodiki : ucheb-metod posobie / N. V. Tolmacheva. – 2-e izd. dop. - Tjumen' : RIC TGAKIST,2013. – 44 p.

Беликова Евгения Константиновна
кандидат культурологии, старший преподаватель
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова»
e-mail: jbelikova@list.ru

Belikova Evgenia K.
Candidate of Cultural Studies, Senior Lecturer
Moscow State University
them. M.V. Lomonosov

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ СУЩНОСТЬ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА

Аннотация. Глобальные трансформации двадцать первого века, сопровождающиеся тотальной информатизацией и цифровизацией, обозначили новый вектор цивилизационного развития: технологии искусственного интеллекта (ИИ) оказывают влияние не только на развитие научно-технической сферы, но и определяют динамику социокультурного развития общества. Актуальность исследования обусловлена необходимостью рассмотрения ИИ с точки зрения его влияния на социокультурную сущность развития общества. Цель исследования – рассмотреть ИИ как когнитивную технологию сквозь призму гуманистических аспектов развития социокультурной среды. В исследовании акцентируется положительное и отрицательное влияние технологий ИИ на культурный и творческий человеческий потенциал с дальнейшей возможностью их моделирования и адаптации в современном социуме.

Ключевые слова: искусственный интеллект, социокультурная среда, сущность, культура, творчество, гуманистические аспекты, влияние.

THE SOCIOCULTURAL ESSENCE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Abstract. The global transformations of the twenty-first century, accompanied by total informatization and digitalization, have marked a new vector of civilizational development: artificial intelligence (AI) technologies have an impact not only on the development of the scientific and technical sphere, but also determine the dynamics of the socio-cultural development of society. The relevance of the study is due to the need to consider AI from the point of view of its influence on the socio-cultural essence of the development of society. The aim of the study is to consider AI as a cognitive technology through the prism of the humanistic aspects of the development of the socio-cultural environment. The study focuses on the positive and negative impact of AI technologies on the cultural and creative human potential with the further possibility of their modeling and adaptation in modern society. It is concluded that artificial intelligence, on the one hand, raises questions about freedom of expression, privacy and surveillance, data ownership, bias and discrimination, manipulation of information and trust, power relations and environmental impact due to energy consumption, on the other hand, creates new problems related to its interaction with human cognitive abilities. It is noted that machine learning can strengthen and deepen digital and social inequality and alienation, posing a threat to cultural diversity, while the “digital divide” within and between countries can be exacerbated by the lack of access to such key elements of modern life as learning and classification algorithms, data for training and evaluating algorithms, human resources for developing and configuring software and preparing data, computing resources for storing and processing data.

Keywords: artificial intelligence, socio-cultural environment, essence, culture, creativity, humanistic aspects, impact.

Введение

В настоящее время достижения в сфере цифровых технологий становятся предметом многофакторных исследований и научных дискуссий: Процесс совершенствования компьютерных технологий, динамично охватывающий все сферы общественного развития, обуславливает проблему соответствия технологий искусственного интеллекта «здравому смыслу» [1].

Материалы и методы исследования

Материалом исследования послужили научные источники, статистические источники по проблеме искусственного интеллекта.

Целевым ориентиром исследования выступает рассмотрение феномена *искусственный интеллект* (ИИ) с точки зрения его социокультурной сущности. Согласно обозначенной цели, исследование предполагает решение ряда задач:

- рассмотреть искусственный интеллект как механизм, направленный на качественную трансформацию социально-культурных общественных процессов;
- выявить влияние ИИ на социокультурную среду.

Методами исследования являются анализ, синтез, обобщение научных источников по проблеме исследования, интерпретационный анализ.

Результаты и их обсуждение

Современные литературные источники изобилуют трактовками феномена искусственный интеллект. Общепринято определять ИИ как «направление в информатике и информационных технологиях, задача которого – воссоздание с помощью вычислительных систем и иных искусственных устройств разумных рассуждений и действий» [2].

Искусственный интеллект – «междисциплинарная технология, направленная на использование больших наборов данных (Big Data), подходящих вычислительных мощностей, а также специальных аналитических процедур и процедур принятия решений для того, чтобы позволить компьютерам выполнять задачи, приближенные к человеческим способностям, а в некоторых отношениях даже превосходящие их» [5].

Приложения на основе ИИ могут выполнять определенные задачи, и этот тип технологии искусственного интеллекта известен как узкий ИИ (или слабый ИИ). Общий искусственный интеллект (ОИИ или сильный ИИ) может одновременно поддерживать многозадачность и считается интеллектом, который способен превзойти или даже заменить человеческий интеллект. Эксперты расходятся во мнениях относительно того, как скоро ОИИ станет реальностью. Например, ряд исследователей ИИ считают, что «ОИИ имеет 50 % шансов быть разработанным в период между 2040 и 2050 гг. и 90 % – к 2075 г.» [3].

Следует отметить, что проблема изучения ИИ стала уже традиционной для зарубежных исследований, в то время как в России она только выходит на повестку дня. По мнению экспертов, «в массиве академических публикаций об ИИ сегодня доминирует «большая тройка» – компьютерные науки, когнитивные науки и философия» [4, с.5].

Следует отметить, что динамика технологического развития детерминирована внутренними и внешними факторами, обуславливающими социально-культурное развитие общества. Включение технологических решений ИИ в развитие всех приоритетных составляющих современных цивилизаций предопределяет общий контекст современного культурного развития и способствует доминированию технического рационализма.

Социокультурные свойства технологий ИИ являются функциональным средством, направленным на качественную трансформацию окружающего мира, природной и человеческой сущности.

Техника выступает социально-культурным продуктом человеческой деятельности, а культурная специфика предопределяет необходимость создания определенных технологических решений. В этой связи, согласимся с В. Беляевым в том, что «вся современная техногенная цивилизация является, с одной стороны, экспансией модерновой культуры на все человечество, а с другой стороны, принятием немодерновыми культурами модерновых принципов» [9].

Культурогенный эффект технологий, их трансформационное влияние на ценностную систему общества, формирование идеалов, норм, стереотипов все чаще становится предметом дискурса в современном научном сообществе [6].

Об этом говорят и ежегодные результаты опроса ВЦИОМ, в которых российские граждане ассоциируют ИИ с «технологиями, имитирующими мыслительные функции человека» - 30 %, «разумными машинами или программами» - 27%, «самообучающимися алгоритмами» - 26% [4].

Для целеполагания нашего исследования рассмотреть социокультурную сущность ИИ проследим взаимосвязь человеческого интеллекта и интеллекта искусственного.

В этой связи представляет интерес определение человеческого интеллекта: «человеческий интеллект – интегральное качество социального субъекта, представляющее собой продукт коллективной деятельности социального сообщества, голографическим элементом которого является отдельный индивид» [7, с. 97].

Следовательно, технологические решения ИИ целесообразно анализировать, как технологию, программно-моделирующую когнитивную сферу человеческой деятельности.

Сегодня широкий спектр применения технологий ИИ обуславливает эффективность развития таких социокультурных областей, как образование, здравоохранение, социальная сфера, культура, искусство (Таблица 1).

Таблица 1

Технологичные решения ИИ в социальной и культурной сферах[1]

отрасль	примеры	эффект
образование	адаптивное образование, онлайн курсы, онлайн тестирование (E-learning, Stepik и тд.)	на российском рынке пока доминирует взгляд на высокотехнологическое образование, как на просто дистанционное, сохраняющее парадигму линейного онлайн курса.
медицина	Платформа Минздрава России	призвана помочь медицинскому сообществу формулировать актуальные клинические задачи, организовывать сбор и разметку медицинских сведений, публиковать задачи и созданные под них датасеты (обезличенные структурированные наборы данных). Описания задач и датасетов доступны

[1] Сост. автором

		публично, доступ к датасетам, размещенным на платформе, получит любая российская аккредитованная Минцифры ИТ-компания
услуги населению	портал «Госуслуги», социальное картирование. карта ресурсов (динамический экран, отражающий возможности для развития социальной активности человека) формируется в муниципальных образованиях, городских округах и муниципальных районах и аккумулирует информацию об организациях социальной сферы, НКО, где гражданин может получить услуги	алгоритмизированные электронные услуг в сфере социального обслуживания (подача документов для получения социальных услуг, получение документов и справочной информации, запись на прием в социальную службу).
решения в сфере социальной поддержки граждан	- специальные информационные ресурсы; - горячие телефонные линии с голосовым помощником; - бот-консультанты	система информирования семей с детьми о возможностях получения социальной помощи, проявления и реализации их активности с учетом возможностей, которые предоставляют цифровые технологии
сфера культуры	виртуальные библиотеки, музеи, театры, онлайн кинотеатры	приобретение билетов на различные мероприятия, возможность их «посещения», не выходя из дома с помощью онлайн-трансляций. виртуальные туры по музеям, цифровизация библиотечных и архивных фондов
РЖД	использование в качестве ИИ нейросетей, беспилотные поезда	увеличение скорости передвижения, сокращение издержек, оснащение поездов датчиками обнаружения препятствий, позволяющими тормозить без управления человеком [8].

Основной проблемой для российской экономики является низкая адаптивность подобных цифровых технологий. Это подтверждает факт небольшой вовлеченности отечественных организаций в цифровую эпоху. Однако многие исследователи утверждают, что в настоящее время в нашей стране созданы практически все условия для успешного внедрения технологий искусственного интеллекта в социальной сфере.

Приоритеты развития цифровизации социальных услуг изложены в Концепции цифровой и функциональной трансформации социальной сферы [5], предполагающей полный переход к принципам «социального казначейства», то есть к модели предоставления мер социальной поддержки, оказания госуслуг в сфере социальной защиты населения.

Единая цифровая платформа обеспечивает реализацию принципов клиентоориентированности, адресности и эффективности мер социальной поддержки. Концепция предусматривает постепенный перевод к 2025 году всех мер социальной поддержки в электронный формат.

В функционал искусственного интеллекта начинает входить решение творческих задач из конкретной социокультурной области, решение которых ранее считалось человеческой прерогативой.

Целому ряду трансформаций подвержена и культурная сфера социума. В процессе динамичного развития ИИ произошли инновационные изменения в сфере художественных жанров, широкое распространение получили разные направления цифровых искусств. Интерактивные возможности технологичных решений ИИ способствовали появлению трехмерной анимации, совершенствованию пространственно-временным отношениям.

Благодаря ИИ появился новый способ презентации социальных, культурных, творческих интенций представителей социума посредством широкого потенциала виртуальной реальности, «стимулирующей эффект чувственной достоверности» [11].

В рамках нашего исследования рассмотрим те изменения, которым за последние годы была подвержена социокультурная сфера, благодаря проникновению в ее среду технологичных решений искусственного интеллекта (Табл. 2)

Таблица 2

Трансформация социокультурной среды под воздействием ИИ[2]

сфера	технологии ИИ	плюсы	минусы
образование	дистанционные технологии, онлайн обучение, учебные тренажеры	емкость виртуальных обучающих юнитов возможность получения консультации в образовательных чатах	замена преподавателя программой-роботом минимизация общения с преподавателем, аудиторией обучающихся, снижение этических норм, традиционных коммуникативных навыков
Социальная сфера	Развитие технологий для дистанционной работы	Обновление рынка труда новыми IT профессиями, появление	Сокращение рабочих мест

[2] Составлено автором

		фрилансеров, самозанятых	
услуги	дистанционная возможность получения любой услуги через специализированные порталы	быстрота, эффективность, результативность	обязательное наличие компьютерных средств, гаджетов, отсутствие знаний комп. технологий
Культура, искусство	Виртуальная среда способствует просмотру выставок, чтению художественных произведений онлайн	Безграничные возможности, благодаря сети Интернет	невозможность «осязать» произведения искусства, перевернуть книжную страницу, лично посетить интересующий объект
коммуникации	социальные сети, информационные порталы, чаты	оперативность, стирание границ (географических, национальных) и т.п. свобода мнений	возможность получения недостоверной, фейковой, агрессивной информации изменение интенсивности и частоты контактов людей друг с другом

Занимая лидирующие позиции в формировании алгоритмов анализа и обработки любой информации, интерпретации большого объема данных, управления сложными системами, производственными процессами, ИИ способствует структурной и качественной трансформации социокультурной среды.

Именно социокультурная среда, актором которой выступает человеческое сообщество, отмечена большой уязвимостью: стремительность совершенствования технологий ИИ порождает широкий спектр как позитивных, так и негативных последствий.

Некоторые представители научного сообщества полагают, что технологии ИИ оказывают непосредственное влияние на «жизнеспособность трудовых ресурсов» и представляют реальную угрозу, поскольку обладают способностью контролировать большую часть аспектов, жизнеобеспечивающих общественную и социокультурную и сферы [10].

В отличие от технической составляющей ИИ, проблема его социокультурной сущности должна быть, как нам представляется, решена с позиций гуманитарного подхода через призму когнитивных, культурных, социальных и моральных факторов.

Заключение

По итогу проведенного исследования можно сформулировать следующие выводы:

1. Область применения искусственного интеллекта и связанных с ним сквозных технологий стремительно развивается и охватывает практически все сферы жизни в развитых странах мира. При этом развитие общественного сознания не всегда успевает за технологическими переменами, что приводит к целому ряду негативных последствий. В силу этого исследования, посвященные морально-этическим аспектам применения технологии искусственного интеллекта, равно как и связанных с ним

сквозных технологий, приобретают особую актуальность. Проведенный обзор современной научной литературы показал, что основным негативным последствием для социума становится доминирование так называемой «смешанной реальности», когда ИИ фактически встроен в повседневную жизнь социума на всех этапах хозяйственной и бытовой деятельности. Среди негативных последствий развития ИИ также отмечается деформация рынка труда, на котором исчезают целые кластеры аналоговых профессий, замещенные технологиями, основанными на искусственном интеллекте. Применение ИИ также порождает такой феномен, как атрофия когнитивной деятельности, что особенно сказывается на новых поколениях людей, не способных к самостоятельной познавательной активности без помощи различных цифровых устройств.

2. Еще одно негативное последствие стремительного развития технологий ИИ заключается в том, что не все страны могут себе позволить массовую цифровизацию экономики, медицины и государственных услуг, что приводит к углублению «цифрового разрыва» между отдельными регионами мира. Такая ситуация порождает, в свою очередь, иерархию стран по уровню внедрения технологий, приводит к формированию новых разломов в геополитическом, экономическом и историческом измерениях.

В целом можно сделать вывод о том, что на современном этапе развитие ИИ необходимо ограничивать четко разработанными морально-этическими правилами и нормами, исполнение которых должно находиться под жестким контролем международных организаций и национальных правительств. В противном случае, сам экспонентный рост и кумулятивный эффект от развития технологии ИИ дает разработчикам таких инноваций практически неограниченную монополию во всех сферах жизни общества, в которых используется искусственный интеллект.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агравал А. Искусственный интеллект на службе бизнеса: как машинное прогнозирование помогает принимать решения / А. Агравал, Дж. Ганс, А. Голдфарб; пер. с англ. Е. Петровой. М.: Сбербанк, 2019. 290 с.
2. Беляев В.А. Социокультурный смысл техники / В.А. Беляев // Мир психологии. 2018. №4 (96). С. 34-47.
3. Дзялошинский И.М. Когнитивные процессы человека и искусственный интеллект в контексте цифровой цивилизации: монография / И. М. Дзялошинский. М.: Ай Пи Ар Медиа, 2022. 583 с.
4. Искусственный интеллект: благо или угроза? // ВЦИОМ: офиц. сайт. URL: https://wciom.ru/analytical-reviews/analitichesk ii-obzor / iskusst vennyi-intellekt-blago-ili-ugroz (дата обращения: 24.01.2023).
5. Концепция цифровой и функциональной трансформации социальной сферы, относящейся к сфере деятельности Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации, на период до 2025 года. URL: http://static.government.ru/media/files/i2keGFnJGgf832zbAW9tQ7yDDLuEe3Ru.pdf (дата обращения: 12.03.2023).
6. Попов П. Дистанционное управление и беспилотники. URL: https://habr.com/ru/users/Skypavel/posts/(дата обращения: 14.03.2023).
7. Пустовалова И.В. Методологические основы исследования влияния высоких технологий на миропонимание человека / И.В. Пустовалова // Гуманитарные и социальные науки. 2007. №6. С. 12-17.
8. Резаев А.В., Трегубова Н.Д. Искусственный интеллект и искусственная социальность: новые явления, проблемы и задачи для социальных наук //

Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2021. № 1. С. 4-19.
9. Цвык В.А., Цвык И.В. Социальные проблемы развития и применения искусственного интеллекта // Вестник РУДН. Серия: Социология. 2022. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-problemy-razvitiya-i-primeneniya-iskusstvennogo-intellekta (дата обращения: 24.01.2023).
10. Чубукова И.В. Искусственный интеллект в социальной сфере // E-Scio. 2019. №10 (37). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvennyy-intellekt-v-sotsialnoy-sfere (дата обращения: 24.01.2023).
11. Сиау К., Ван В. Управление, политика и правила // Труды Тринадцатой конференции Ассоциации информационных систем Среднего Запада. - Сент-Луис, Миссури, 2018. С. 1-5.

REFERENSES

1. Agraval A. Iskusstvennyj intellekt na sluzhbe biznesa: kak mashinnoe prognozirovanie pomogaet prinimat' reshenija / A. Agraval, Dzh. Gans, A. Goldfarb; per. s angl. E. Petrovoj. M.: Sberbank, 2019. 290 p.
2. Beljaev V.A. Sociokul'turnyj smysl tehniki / V.A. Beljaev // Mir psihologii. 2018. №4 (96). Pp. 34-47.
3. Dzjaloshinskij I.M. Kognitivnye processy cheloveka i iskusstvennyj intellekt v kontekste cifrovoj civilizacii: monografija / I. M. Dzjaloshinskij. M.: Aj Pi Ar Media, 2022. 583 p.
4. Iskusstvennyj intellekt: blago ili ugroza? // VCIOM: ofic. sajt. URL: https://wciom.ru/analytical-reviews/analitichesk ii-obzor / iskusst vennyi-intellekt-blago-ili-ugroz (data obrashhenija: 24.01.2023).
5. Koncepcija cifrovoj i funkcional'noj transformacii social'noj sfery, otnosjashhejsja k sfere dejatel'nosti Ministerstva truda i social'noj zashhity Rossijskoj Federacii, na period do 2025 goda. URL: http://static.government.ru/media/files/i2keGFnJGgf832zbAW9tQ7yDDLuEe3Ru.pdf (data obrashhenija: 12.03.2023).
6. Popov P. Distancionnoe upravlenie i bespilotniki. URL: https://habr.com/ru/users/Skypavel/posts/(data obrashhenija: 14.03.2023).
7. Pustovalova I.V. Metodologicheskie osnovy issledovanija vlijanija vysokih tehnologij na miroponimanie cheloveka / I.V. Pustovalova // Gumanitarnye i social'nye nauki. 2007. №6. Pp. 12-17.
8. Rezaev A.V., Tregubova N.D. Iskusstvennyj intellekt i iskusstvennaja social'nost': novye javlenija, problemy i zadachi dlja social'nyh nauk // Monitoring obshhestvennogo mnenija: jekonomicheskie i social'nye peremeny. 2021. № 1. Pp. 4-19.
9. Cvyk V.A., Cvyk I.V. Social'nye problemy razvitija i primenenija iskusstvennogo intellekta // Vestnik RUDN. Serija: Sociologija. 2022. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-problemy-razvitiya-i-primeneniya-iskusstvennogo-intellekta (data obrashhenija: 24.01.2023).
10. Chubukova I.V. Iskusstvennyj intellekt v social'noj sfere // E-Scio. 2019. №10 (37). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvennyy-intellekt-v-sotsialnoy-sfere (data obrashhenija: 24.01.2023).
11. Siau K., Van V. Upravlenie, politika i pravila // Trudy Trinadcatoj konferencii Associacii informacionnyh sistem Srednego Zapada. - Sent-Luis, Missuri, 2018. Pp. 1-5.

Журавлева Евгения Александровна
кандидат педагогических наук, доцент,
кафедра социологии, психологии и права,
ФБОУ ВО «Российский химико-технологический университет
им. Д. И. Менделеева»,
доцент кафедры общей и практической психологии,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: evgalex_zh@mail.ru

Zhuravleva Evgenia A.
Candidate of Pedagogical Sciences, Assistant Professor,
Department of Sociology, Psychology and Law,
D. I. Mendeleev University of Chemical Technology;
Department of General and Practical Psychology,
Moscow City University

ГОТОВНОСТЬ СТУДЕНТОВ К САМОРЕГУЛЯЦИИ В ПРЕОДОЛЕНИИ ВНУТРИЛИЧНОСТНЫХ КОНФЛИКТОВ

Аннотация. Проблеме саморегуляции личности посвящён на данный момент довольно большой объем работ, также представлены результаты изучения личностной саморегуляции в подростковом и юношеском возрастах, вместе с тем, авторы указывают, что велика значимость исследовании саморегуляции в современных кризисах во многих сферах жизни для построения программ профилактики дистресса и развития готовности студентов к самостоятельному адаптивному копингу. Готовность использовать осознанную саморегуляцию предполагает достаточную сформированность всех ее базовых компонентов, которая в свою очередь обусловливает академическую успешность, профессиональное самоопределение, психологическое благополучие обучающихся вуза. В исследовании с 80 студентами были определены статистически значимые корреляции между показателями внутриличностной конфликтности и сформированными компонентами саморегуляции, готовности к ее реализации в разрешении внутриличностных конфликтов. Респонденты с высокой внутриличностной конфликтностью были склонны преувеличивать или недооценивать свои возможности и способности. Адекватность в оценивании себя и собственного результата деятельности оказалось связанной с внутренними противоречиями в отношении «хочу-могу-надо», низкая гибкость – с внутриличностной конфликтностью, связанной с непринятием должного и норм, собственных возможностей в достижении целей, желанием им следовать. Студенты с высокой внутриличностной конфликтностью в сложных жизненных ситуациях скорее будут готовы зафиксировать цели, обозначить этапы действий, критерии оценки результатов, однако будут сталкиваться с трудностями быстрого реагирования, изменения стиля жизни в связи с трансформацией обстоятельств, переживать ситуации тотальной неопределенности и новизны как повышающих внутренние противоречия. Готовность к саморегуляции студентов с разным уровнем внутриличностной конфликтности оказалась опосредована показателями моделирования и гибкости. Технологии развития когнитивной, эмоциональной и поведенческой гибкости, практики самопознания, определения главных условий и реальных средств решения профессиональных и личностных задач, включенные в содержание процесса обучения студентов, могут способствовать не только формированию компонентов саморегуляции, но и профилактике роста их внутриличностной конфликтности, ее снижению.

Ключевые слова: внутриличностная конфликтность, готовность к саморегуляции, личностная саморегуляция, тип внутриличностного конфликта, студент, развитие саморегуляции, гибкость, моделирование.

STUDENTS` READINESS FOR SELF-REGULATION IN OVERCOMING INTRA-PERSONAL CONFLICTS

Abstract. To the problem of personality self-regulation is currently devoted to a rather large amount of research, the results of the study of personal self-regulation in adolescence and youth are also presented, at the same time, the authors indicate that the study of self-regulation in modern crises in many areas of life is of great importance for developing programs for the prevention of distress and the development of student readiness for independent adaptive copying. Readiness to use conscious self-regulation implies a sufficient formation of all its basic components, which in turn determines academic success, professional self-determination, and the psychological well-being of university students. In a study with 80 students, statistically correlations were identified between indicators of intra-personal conflict and the formed components of self-regulation, readiness for its implementation in resolving intra-personal conflicts. Respondents with high intrapersonal conflict tend to overestimate or underestimate their capabilities and abilities. Adequacy in evaluating oneself and one's own result of activity turned out to be associated with internal contradictions in relation to conflicts “want-can-should”, low flexibility – with intrapersonal conflict associated with the failure to accept due and norms, one's own capabilities in achieving goals, the desire to follow them. Students with high intrapersonal conflict in hard-life situations are more likely to be ready to fix goals, identify stages of action, criteria for evaluating results, however, they will face difficulties in responding quickly, changing their lifestyle due to the transformation of circumstances, experiencing situations of total uncertainty and novelty as increasing internal contradictions. Readiness for self-regulation of students with different levels of intrapersonal conflict appeared to be mediated by indicators of modeling and flexibility. Technologies for the development of cognitive, emotional and behavioral flexibility, the practice of self-knowledge, the determination of the main conditions and real means of solving professional and personal problems, included in the content of the student learning process, can contribute not only to the formation of self-regulation components, but also to the prevention of the growth of intrapersonal conflict, its reduction.

Keywords: intra-personal conflict, readiness for self-regulation, personal self-regulation, type of intra-personal conflict, student, development of self-regulation, flexibility, modeling.

Введение

Проблеме саморегуляции личности посвящён на данный момент довольно большой объем исследований, методологическими для которых являются модели и концепции осознанной саморегуляции известнейших отечественных ученых – А. О. Конопкина, В. И. Моросановой, А. К. Осницкого. В научной литературе представлены результаты изучения личностной саморегуляции в подростковом и юношеском возрастах (П. Р. Галузо, Ю. П. Шевелинская, Е. С. Еремина, И. Б. Карабаева и др.), вместе с тем, очевидно, что «исследования психической саморегуляции имеют первостепенное значение для выживания в современных условиях» [7]. Именно сформированная готовность к осознанному планированию, несмотря на «суженность» (по разным причинам) его горизонта», к анализу и оценке (в том числе самооценки) всего спектра имеющихся средств и возможностей, и принимать решения в условиях фрустрации из-за неопределенности, переживаниях новизны ситуаций, менять стиль и характер жизненного стиля, к проявлению гибкости и самостоятельности – по данным исследований [7] – могут

способствовать преодолению состояний тревоги и страхов, укреплению жизнестойкости. Различные авторы пишут, что «самым восприимчивым и наиболее уязвимым сегментом общества является студенческая молодежь» [3], указывая значимость социально-средового влияния на развитие личности студентов глобальных вызовов – геополитической ситуации, пандемии, кризисах во многих сферах жизни, в том числе медианасилия в молодежной среде [18]. Вместе с тем, практики описывают сложность адаптации к информационным, эмоциональным и др. перегрузкам, которая «происходит … за счет резервов организма человека» [16]. Тогда как, чем лучше у студента адаптация, интернальность, уровень принятия себя, тем ниже риск острого переживания угрозы и «выше переживания «подконтрольности мира», обусловливающих психологическое благополучие» [10] и оптимизм, проактивность в принятии решений.

Наш интерес к проблеме определения готовности к осознанной саморегуляции в преодолении внутриличностной конфликтности обусловлен весомым числом студентов, которые признают трудности, хотели бы что-то поменять, но терпят неудачу, считают себя неуспешными. Кажется, и результаты могут быть ими достижимы, однако при изменении условий и собственного состояния, весь их замечательно спланированный план может рухнуть, они останавливаются в попытках действовать, возможно, слишком рассчитывая на разъяснение, помощь или снижение требований преподавателем. У обучающихся вуза проявляется большое желание свободы, творчества, интересной работы, но, несмотря на возрастную норму сформированности компонентов саморегуляции, они остро переживают какое-то ограничение в реальности получения желаемого. Много лет мы используем в работе и предлагаем студентам методику «Уровень соотношения “ценности” и “доступности” в различных жизненных сферах» из серии методик Диагностики внутриличностного конфликта Е.Б. Фанталовой, и основными ценностями, в отношении которой наиболее часто возникают существенные противоречия (практически неосознаваемые) – это интересная работа, материально-обеспеченная жизнь, свобода, творчество и здоровье. Внутриличностный конфликт рассматривается как состояние разрыва в системе «сознание-бытие», между потребностью в достижении внутренне значимых ценностных объектов и возможностью такого достижения в реальности. Психологическая неудовлетворенность вызвана противоречиями между ценностью и ее доступностью для респондента. Таким образом, эмоциональное напряжение и переживания представлены, средства самопомощи – неочевидны, вроде есть большое желание иметь, но какое-то ограничение в реальности получения желаемого. Учусь выбранной профессии в хорошем вузе, но не верю, что образование даст интересную работу, благосостояние, способность самостоятельно творить, не хватит физических возможностей.

По данным исследований клинических психологов, у обучающиеся вузов, которые обвиняют себя в неудачах, переживают амбивалентность взаимоисключающих мотивов и целей, ставят себе нереалистичные на данный момент цели и выбрать приоритеты, чаще наблюдается соматизация, повышенный риск тревожно-депрессивных-расстройств. По данным А.Б. Холмогоровой, Н.Г. Гаранян: современная молодежь становится все более требовательна к себе, студенты уверены в том, что социум ждет от них достижений, постоянно их беспокойство из-за несовершенства, тотален в последние годы рост всех показателей перфекционизма и депрессивной симптоматики [17].

Опорные для наших предположений стали исследования показателей внутриличностной конфликтности и ее показателей (А. И. Шипилов А. Я. Анцупов, Е. Б. Фанталова и др.), изучения внутриличностных конфликтов в ценностно-мотивационной сфере (Н. А. Подымова, Э. Э. Сульчинской, И. В. Султанова), которые позволили уточнить как разное содержание, роль, так и различный вклад внутриличной

конфликтности в развитие личности и ее деятельности. Она может быть условием, источником развития, но также и стержнем острых стрессовых, невротических реакций, личностных расстройств. Внутриличностный конфликт как острое противоречие различных структур личности, психических образований, потребностей и ценностей, мотивов – может быть осознанным и неосознаваемым, сопровождаться неприятными переживаниями, особенно, когда разрешение в связи с чем-то затруднено. Вместе с тем, есть ли значимые различия саморегуляции и показателей готовности к ее проявлению у студентов с высоким и низким уровнем внутриличностной конфликтности?

Исследования психологической готовности [например, по 13] условно делятся на те, в которых определяется перечень показателей особого психического состояния, предустановок, определяющих возможность действий в какой-либо ситуации с каким-либо заданным стилем и результатом, и на те, в которых готовность – устойчивое и системное качество личности, включающее (как правило) – мотивационно-ценностный, когнитивный и операционально-деятельностные компоненты. Готовность использовать осознанную саморегуляцию предполагает сформированность ее базовых компонентов.

По А.В. Осницкому [8], состояние внутриличностной конфликтности неизбежно вызывает защитную реакцию человека, выраженную в стремлении уйти от ответственности за выбор решения или способа действия (который неизбежен), что не только снижает, а, наоборот, обусловливает рост тревожности, неадаптивных прокрастинации и лени, снижении показателей когнитивных процессов, недостаточности информированности, а также в перекладывании собственной ответственности на обстоятельства, социальные институции и других людей.

Осознанная саморегуляции, по данным исследований В.И. Моросановой и Т.Г. Фоминой, обусловливает индивидуальные возможности, в том числе потенциал личностного роста, способствует академической успешности, профессиональному самоопределению и психологическому благополучию обучающихся [15].

Цель исследования: изучение показателей готовности к саморегуляции и внутриличностной конфликтности студентов, выявление их взаимосвязи. Предположение о том, что существуют различия между сформированностью компонентов саморегуляции у студентов с различным уровнем внутриличностной конфликтности и доминирующим типом внутриличностного конфликта – стало гипотезой исследования.

Методы и методики. В работе с 80 респондентами (студенты очной формы обучения, 1-2 курс) были реализованы: опросник «Стиль саморегуляции поведения» (ССПМ) (В.И. Моросановой), тест «Уровень внутриличностной конфликтности» (А. И. Шипилова). Для анализа значимости различий и связи между компонентами саморегуляции и внутриличностной конфликтности были применены критерий Манна-Уитни и коэффициент Tay-b Кендалла.

Результаты. Большинство респондентов, по результатам диагностики, имеют средний и высокий уровень индивидуальной саморегуляции, средний и низкий уровень внутриличностной конфликтности (рис. 1-2).

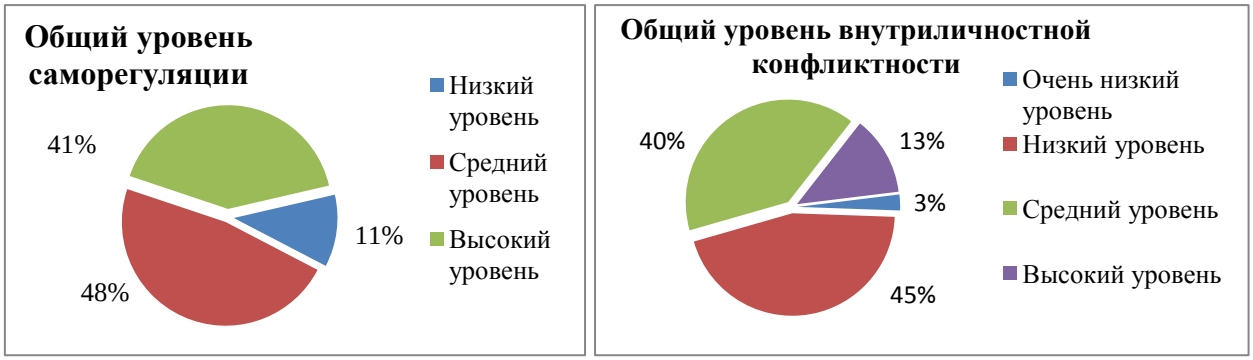


Рисунок 1-2 – Секторные диаграммы распределения общего уровня саморегуляции и внутриличностной конфликтности во всей выборке

Применение непараметрического критерия Тау-b Кендалла к массиву эмпирических данных позволила выделить наличие статистически значимых двусторонних корреляций между показателями внутриличностной конфликтности и сформированными компонентами саморегуляции, готовности к ее реализации в разрешении внутриличностных конфликтов. Высокий уровень внутриличностной конфликтности (проявляет нерешительность, имеет действительно сложную иерархию мотивов, противоречивый образ-Я, часто занимаются самоанализом, отслеживанием собственных и чужих реакций на деятельность и ее результат, он обязателен, но тревожен, неуравновешан, обидчив) оказался связан:

– с *возрастом* респондента (-0,262*, p=0,011) – чем старше были респонденты, тем ниже был уровень конфликтности;

– с недостаточностью *моделирования* как способностью выделять значимые условия достижения целей, как в текущей ситуации, так и в перспективном будущем, несоответствии получаемых результатов принятым целям (–0,358**, p=0,000)

– с неготовностью к *гибкости* как неспособности перестраивать, вносить коррекции в систему саморегуляции при изменении внешних и внутренних условий; – 0,401**, p=0,000).

Респонденты с высокой внутриличностной конфликтностью склонны преувеличивать или недооценивать свои возможности и способности. Указанное может сопровождаться резкими перепадами отношения к развитию ситуации, последствиям своих действий, они не всегда замечают изменение ситуации, что также часто приводит к неудачам. И, наоборот, при низком общем уровне внутриличностной конфликтности – гибкость и моделирование как компоненты саморегуляции были выявлены на высоком уровне у респондентов.

Общий уровень саморегуляции имеет значимую связь с проявлением и уровнем ролевого конфликта (между «надо» и «надо»; –0,198*, p=0,050): чем ниже потребность в осознанном моделировании и программировании своего поведения, компенсации собственных личностных особенностей, тем выше зависимость от ситуации и мнения окружающих людей – тем выше внутреннее напряжение респондента от необходимости и при этом невозможности быть одновременно в нескольких ролях, или соответствия разным, подчас противоположным требованиям общества и различных стратегий жизни. Отметим актуальность информационных психологических травм, переживаний, индуцированных социальными сетями с примерами нереалистичных или даже специально воссозданных примеров поведения, которым модно следовать. Одновременно, очень социально поддерживается популярность «успешности» студента – отдыхающего и расслабленного – и, что может стать противоречием, материального достатка

обучающегося уже на этапе вузовского обучения, добивающегося собственным трудом серьезных результатов.

С указанной связью, на наш взгляд, может быть косвенно определена и следующая выявленная корреляция. Чем выше оказывалась адекватность в оценивании себя и собственного результата деятельности, тем выше у респондентов внутренние противоречия, связанные с «хочу-могу-надо» (0,216*, p=0,044): у таких студентов, возможно, много желаний и амбиций, осознание реализации потребностей как высоко желаемого и самостоятельно достигнутого, при этом – сильная тревога о необходимых действиях, страх недостаточности собственных возможностей, переживания о трудности в соотнесении собственных потребностей и императивах общества.

Чем ниже оказывался уровень регуляторно-личностного показателя – гибкости – тем выше уровень внутриличностной конфликтности, связанной с непринятием должного и норм, собственных возможностей в достижении целей, тем, возможно, ниже желание следовать этим нормам и требованиям (–0,263*, p=0,012). И, наоборот, даже в ситуации высокого риска, изменений условий реализации плана, люди с высокой гибкостью – не перестают действовать в направлении решений, делая, что должно, принимая рамки и условия. По нашим данным, именно фактор гибкости является главным компонентом готовности к реализации саморегуляции в решении внутриличностных конфликтов.

Общая выборка была разделена по основанию общего уровня внутриличностной конфликтности: респонденты с высоким и средним уровнем были распределены в экспериментальную группу (ЭГ, 42 чел.), а с низким и очень низким (КГ, 38 чел.) – в контрольную. Распределение данных по общему уровню саморегуляции по результатам применения U-критерия Манна-Уитни – значимо не различаются в дифференцированных группах, хотя показатели КГ выше. Далее посмотрим распределение уровней показателей саморегуляции в соответствии с выявленным уровнем внутриличностной конфликтности.

В группе с высокой внутриличностной конфликтности – выше показатели планирования, однако все остальные показатели осознанной саморегуляции студентов получили либо примерно такие балльные значения и распределения уровней (программирование), либо ниже, чем в группе КГ – студентов с низким уровнем внутриличностной конфликтности. По результатам применения U-критерия Манна-Уитни – распределение балльных значений по показателю моделирование и гибкость в ЭГ и КГ значимо различаются (таб. 1).

Таблица 1

Распределение уровней сформированности показателей саморегуляции у респондентов ЭГ и КГ

		Низкий уровень	Средний уровень	Высокий уровень	$U_{эмп}$
Планирование	**ЭГ**	9,5%	45,2%	45,2%	691
	КГ	15,8%	50,0%	34,2%	
Моделирование	**ЭГ**	23,8%	50,0%	26,2%	**465****
	КГ	0,0%	42,1%	57,9%	
Программирование	**ЭГ**	0,0%	50,0%	50,0%	766,5
	КГ	2,6%	50,0%	47,4%	
Оценивание результата	**ЭГ**	4,8%	45,2%	50,0%	746,5
	КГ	2,6%	55,3%	42,1%	
Гибкость	**ЭГ**	19,0%	61,9%	19,0%	**458****
	КГ	5,3%	36,8%	57,9%	
Самостоятельность	**ЭГ**	16,7%	52,4%	31,0%	740
	КГ	18,4%	57,9%	23,7%	

Все типы внутриличностной конфликтности значимо различаются в ЭГ и КГ: мотивационного ($U_{эмп}(576)$**, $p \leq 0,01$), морального ($U_{эмп}(416)$**, $p \leq 0,01$), ролевого ($U_{эмп}(244)$**, $p \leq 0,01$) и адаптационного ($U_{эмп}(326)$**, $p \leq 0,01$) конфликтов, конфликтов нереализованного желания ($U_{эмп}(318)$**, $p \leq 0,01$) и неадекватной самооценки ($U_{эмп}(348,5)$**, $p \leq 0,01$). Самые большие расхождения оказались в показателях ролевого (между «надо» и «надо») конфликта в группах студентов, тогда как основной структурой противоречий внутреннего мира личности ЭГ выявлен конфликт самооценки (между «могу» и «хочу», «могу», «надо»). А, значит, при планировании программ психологической подготовки студентов к реализации гибкости и моделировании условий деятельности, в принятии решений, необходимо предусмотреть включение психологических практик осознавания как общественного дискурса и собственного его принятия или, наоборот, сопротивления, так и упражнений на самопознание, в том числе анализа собственных личностных дефицитов с целью их признания или компенсации.

Наконец, обратимся к обобщённым в исследованиях В. И. Моросановой типичным профилям саморегуляции у обучающихся [12, с. 157-171], который в нашем исследовании может быть весьма приблизительно, но определен средним баллом по каждому показателю в группах студентов ЭГ и КГ (рис. 4).

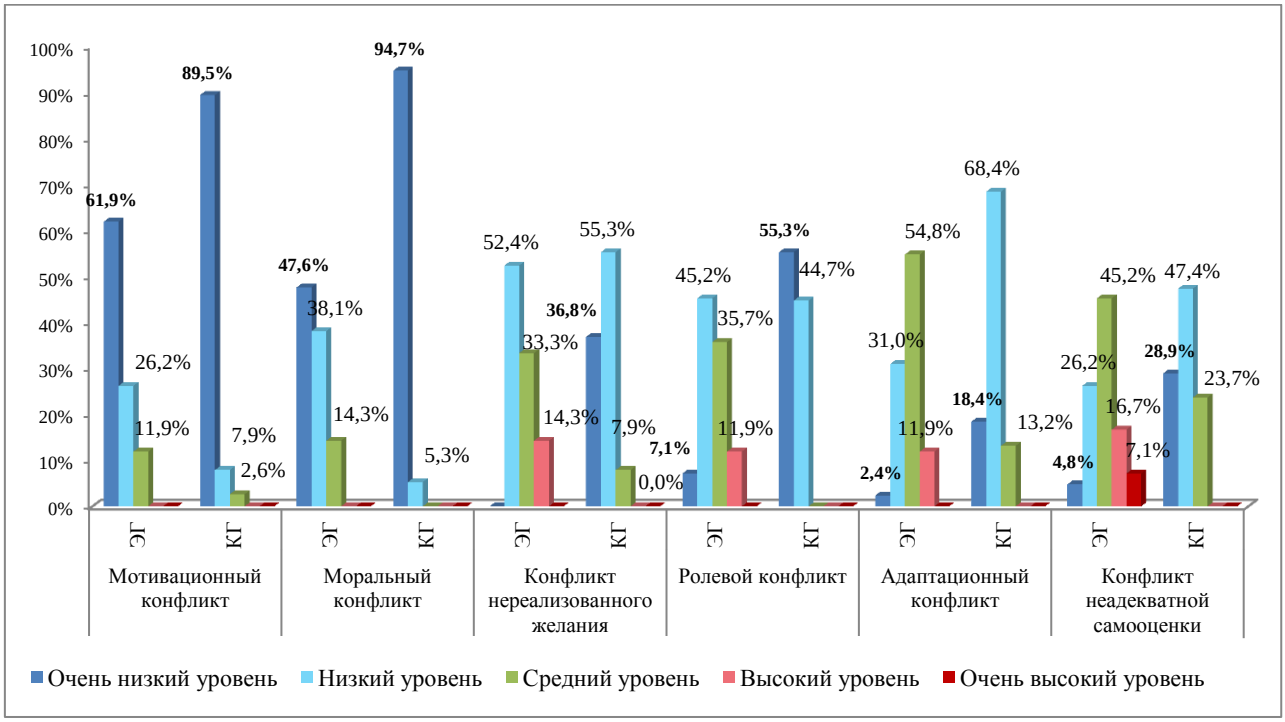


Рисунок 3 – Гистограмма распределения типов внутриличностных конфликтов в ЭГ и КГ

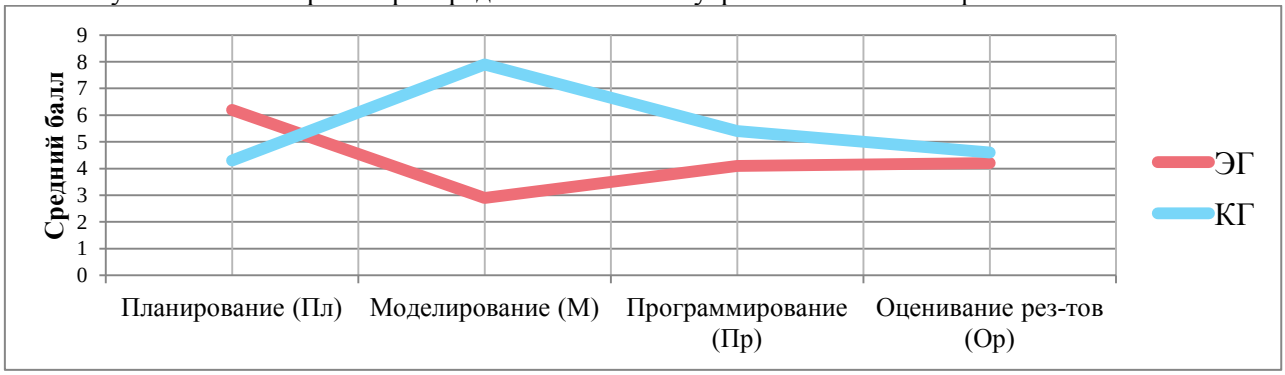


Рисунок 4. Типичные стилевые профили саморегуляции в ЭГ и КГ

Типичный для студента ЭГ профиль саморегуляции, обусловленный готовностью к планированию, программированию действий и низком уровне сформированности моделирования условий достижения цели, имеет следующую характеристику: «Не всегда адекватно отражают значимые для успешности деятельности условия, не учитывают условия выполнения деятельности, низкий уровень развития регуляторно-личностного свойства гибкости. Требуется больше времени для включения в работу в привычных ситуациях и тем более – в быстро меняющихся условиях» [12, С. 160-162]. Таким образом, студенты ЭГ – с высокой внутриличностной конфликтностью – в сложных жизненных ситуациях скорее будут готовы зафиксировать цели, обозначить этапы действий, критерии оценки результатов, однако будут сталкиваться с трудностями быстрого реагирования, изменения стиля жизни в связи с трансформацией обстоятельств, страдательно переживать ситуации тотальной неопределенности и новизны. «Вызовы современности» будут влиять на снижение их активности, повышение внутренних противоречий, в особенности, связанных с ростом социальных требований и обязательствами перед другими.

Типичный профиль стиля саморегуляции для студента КГ, с очень высоким показателем моделирования и гибкости: «назначение конкретных сроков выполнения намеченного, энергичность, быстрая переключаемость с одного вида деятельности на другой, оперативная ориентировка в окружающем, социальная адаптивность, дружелюбие, стремление к лидерству, желание достигнуть сразу множества целей и осознание необходимости самосовершенствования» [12, С. 157-159]. Таким респондентам будет также сложно в ситуации неопределенности, однако гибкость реакций и готовность решать конкретные задачи без оценки причин и поиска виноватых, но с осознанностью и принятием реальности условий, и необходимости выработки оптимальных решений без избегания, – позволяют повышать самоценность, не расширяя внутриличностные противоречия.

Выводы. Таким образом, готовность к саморегуляции студентов с разным уровнем внутриличностной конфликтности оказалась опосредована показателями моделирования и гибкости. Студенты с неадекватной оценкой значимых внутренних условий и внешних обстоятельств, плохо замечающие изменение ситуации, не готовые к быстрой и своевременной реакции и планированию деятельности (что почти закономерно может привести к неудачам) – имеют высокий общий уровень внутриличностной конфликтности. Низкая готовность к адекватному реагированию на изменение условий, неумение учитывать и признавать реальные условия и собственные возможности – приводят к самокритике, остановке попыток решать конкретные задачи, уменьшать внутренние противоречия, особенно, в связи с требованиями общества и деятельности. Технологии развития когнитивной, эмоциональной и поведенческой гибкости, практики самопознания, определения главных условий и реальных средств решения профессиональных и личностных задач, включенные в содержание процесса обучения студентов, могут способствовать не только формированию компонентов саморегуляции, но и профилактике роста внутриличностной конфликтности, ее снижению. Вместе с тем, указанные выводы о связи готовности к саморегуляции студентов с параметрами и разрешением внутриличностной конфликтности, также как и методы развития требуют дальнейшей апробации на большей выборке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галузо П. Р. Проблема осознанной саморегуляции учебной деятельности студентов вуза в отечественной психологии: обзор исследований / П. Р. Галузо, Ю. П.

Шевелинская // Вучоныя запіскі Брэсцкага ДУ імя А. С. Пушкіна, Зборнік навуковых прац. В. 10. 2015. С. 90-103.
2. Инкина С. Г. Педагогические аспекты формирования готовности младших школьников к саморегуляции деятельности [Электронный ресурс] // Сибирский педагогический журнал. 2009. №13. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-aspekty-formirovaniya-gotovnosti-mladshih-shkolnikov-k-samo-regulyatsii-deyatelnosti (дата обращения: 28.06.2023).
3. Калимуллина О. А. Влияние социально-коммуникативных качеств на будущую профессиональную деятельность студентов в условиях современных вызовов / О. А. Калимуллина, Р. А. Гильманшин // Вестник самарского юридического института. 2022. №1 (47). С. 97-104.
4. Конопкин О. А. Психологические механизмы регуляции деятельности. М.: Ленанд, 2011. 320 с.
5. Майковская Л. С. Модель формирования профессиональной готовности учителя музыки к конструктивно-проектировочной деятельности / Л. С. Майковская, Ю. Н. Мавродина // Искусство и образование. 2018. № 3 (113). С. 9 5-104.
6. Моросанова В. И. Осознанная саморегуляция и личностно-мотивационные особенности младших подростков с различной динамикой психологического благополучия / В. И. Моросанова, И. Н. Бондаренко, Т. Г. Фомина // Психологическая наука и образование. 2019. Т. 24. № 4. С. 5-21.
7. Моросанова В. Об исследованиях осознанной саморегуляции достижения целей в эпоху перемен [Электронный ресурс] // Психологическая газета. 24 августа 2022. URL: https://psy.su/feed/10280/ (дата обращения: 23.06.2023).э
8. Осницкий А. В. Проблемы психического здоровья и адаптации личности. СПб.: Серебряный век, 2004. С. 154-159.
9. Осницкий А. К. Саморегуляции в разных видах активности человека [Электронный ресурс]// Психология саморегуляции в контексте актуальных задач образования (к 90-летию со дня рождения О.А. Конопкина). 2021. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/samoregulyatsii-v-raznyh-vidah-aktivnosti-cheloveka (дата обращения: 06.05.2023).
10. Павленко Т. А. Индивидуально-психологические различия в переживании террористической угрозы студенческой молодежью / Т. А. Павленко, В. Г. Кирсанова // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 4: Педагогика. Психология. – 2020. – № 59. – С. 136-148.
11. Подымов Н. А. Проблема диагностики внутриличностных конфликтов в ценностно-мотивационной сфере [Электронный ресурс]/ Н.А. Подымов, Э.Э. Сульчинская // Научный результат. Педагогика и психология образования. 2018. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-diagnostiki-vnutrilichnostnyh-konfliktov-v-tsennostno-motivatsionnoy-sfere (дата обращения: 23.06.2023).
12. Психология саморегуляции: эволюция подходов и вызовы времени / Под ред. Ю.П. Зинченко, В.. Моросановой. М.; СПб.: Нестор-История, 2020. 472 с.
13. Санжаева Р. Д. Готовность и ее психологические механизмы [Электронный ресурс] // Вестник БГУ. Образование. Личность. Общество. 2016. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/gotovnost-i-ee-psihologicheskie-mehanizmy (дата обращения: 28.06.2023).
14. Фанталова Е. Б. Диагностика и психотерапия внутреннего конфликта. М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. 72 с.
15. Фомина Т. Г. Взаимосвязь школьной вовлеченности и саморегуляции учебной деятельности: состояние проблемы и перспективы исследований в россии и за рубежом / Т. Г. Фомина, А. М. Потанина, В. И. Моросанова // Вестник РУДН. 2020. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-shkolnoy-vovlechennosti-i-

samoregulyatsii-uchebnoy-deyatelnosti-sostoyanie-problemy-i-perspektivy-issledovaniy-v-rossii (дата обращения: 06.05.2023).
16. Хайруллин Р. Р. Формирование адаптации студентов к жизни вуза средствами физической культуры / Р. Р. Хайруллин, О. В. Сироткина, О. А. Калимуллина // Сборник материалов международного саммита по культуре и образованию, посвященного 50-летию казанского государственного института культуры. Материалы научно-практических конференций. Казань: КГУКИ, 2019. С. 79-82.
17. Холмогорова А. Б. Динамика показателей перфекционизма и симптомов эмоционального неблагополучия в российской студенческой популяции за последние десять лет: когортное исследование / А. Б. Холмогорова, Н. Г. Гаранян, Т. О. Цацулин // Культурно-историческая психология. 2019. Том 15. № 3. С. 41-50.
18. Челышева И. В. Профилактика и преодоление последствий медианасилия в профессиональной подготовке будущих педагогов-психологов // Предупреждение и преодоление дезадаптации несовершеннолетних - центральная проблема социальной педагогики. Сборник материалов 3-й Всероссийской научно-практической конференции. Ростов-на-Дону: РИНХ, 2022. С. 108-111.

REFERENSES

1. Galuzo P. R. Problema osoznannoj samoreguljacii uchebnoj dejatel'nosti studentov vuza v otechestvennoj psihologii: obzor issledovanij / P. R. Galuzo, Ju. P. Shevelinskaja // Vuchonyja zapiski Brjesckaga DU imja A. S. Pushkina, Zbornik navukovyh prac. V. 10. 2015. S. 90-103.
2. Inkina S. G. Pedagogicheskie aspekty formirovanija gotovnosti mladshih shkol'nikov k samoreguljacii dejatel'nosti [Jelektronnyj resurs] // Sibirskij pedagogicheskij zhurnal. 2009. №13. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-aspekty-formirovaniya-gotovnosti-mladshih-shkolnikov-k-samo-regulyatsii-deyatelnosti (data obrashhenija: 28.06.2023).
3. Kalimullina O. A. Vlijanie social'no-kommunikativnyh kachestv na budushhuju professional'nuju dejatel'nost' studentov v uslovijah sovremennyh vyzovov / O. A. Kalimullina, R. A. Gil'manshin // Vestnik samarskogo juridicheskogo instituta. 2022. №1 (47). S. 97-104.
4. Konopkin O. A. Psihologicheskie mehanizmy reguljacii dejatel'nosti. M.: Lenand, 2011. 320 s.
5. Majkovskaja L. S. Model' formirovanija professional'noj gotovnosti uchitelja muzyki k konstruktivno-proektirovochnoj dejatel'nosti / L. S. Majkovskaja, Ju. N. Mavrodina // Iskusstvo i obrazovanie. 2018. № 3 (113). S. 9 5-104.
6. Morosanova V. I. Osoznannaja samoreguljacija i lichnostno-motivacionnye osobennosti mladshih podrostkov s razlichnoj dinamikoj psihologicheskogo blagopoluchija / V. I. Morosanova, I. N. Bondarenko, T. G. Fomina // Psihologicheskaja nauka i obrazovanie. 2019. T. 24. № 4. C. 5-21.
7. Morosanova V. Ob issledovanijah osoznannoj samoreguljacii dostizhenija celej v jepohu peremen [Jelektronnyj resurs] // Psihologicheskaja gazeta. 24 avgusta 2022. URL: https://psy.su/feed/10280/ (data obrashhenija: 23.06.2023).je
8. Osnickij A. V. Problemy psihicheskogo zdorov'ja i adaptacii lichnosti. SPb.: Serebrjanyj vek, 2004. S. 154-159.
9. Osnickij A. K. Samoreguljacii v raznyh vidah aktivnosti cheloveka [Jelektronnyj resurs]// Psihologija samoreguljacii v kontekste aktual'nyh zadach obrazovanija (k 90-letiju so dnja rozhdenija O.A. Konopkina). 2021. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/samoregulyatsii-v-raznyh-vidah-aktivnosti-cheloveka (data obrashhenija: 06.05.2023).

10. Pavlenko T. A. Individual'no-psihologicheskie razlichija v perezhivanii terroristicheskoj ugrozy studencheskoj molodezh'ju / T. A. Pavlenko, V. G. Kirsanova // Vestnik Pravoslavnogo Svjato-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta. Serija 4: Pedagogika. Psihologija. – 2020. – № 59. – S. 136-148.
11. Podymov N. A. Problema diagnostiki vnutrilichnostnyh konfliktov v cennostno-motivacionnoj sfere [Jelektronnyj resurs]/ N.A. Podymov, Je.Je. Sul'chinskaja // Nauchnyj rezul'tat. Pedagogika i psihologija obrazovanija. 2018. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-diagnostiki-vnutrilichnostnyh-konfliktov-v-tsennostno-motivatsionnoy-sfere (data obrashhenija: 23.06.2023).
12. Psihologija samoreguljacii: jevoljucija podhodov i vyzovy vremeni / Pod red. Ju.P. Zinchenko, V.. Morosanovoj. M.; SPb.: Nestor-Istorija, 2020. 472 s.
13. Sanzhaeva R. D. Gotovnost' i ee psihologicheskie mehanizmy [Jelektronnyj resurs] // Vestnik BGU. Obrazovanie. Lichnost'. Obshhestvo. 2016. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/gotovnost-i-ee-psihologicheskie-mehanizmy (data obrashhenija: 28.06.2023).
14. Fantalova E. B. Diagnostika i psihoterapija vnutrennego konflikta. M.-Berlin: Direkt-Media, 2015. 72 s.
15. Fomina T. G. Vzaimosvjaz' shkol'noj vovlechennosti i samoreguljacii uchebnoj dejatel'nosti: sostojanie problemy i perspektivy issledovanij v rossii i za rubezhom / T. G. Fomina, A. M. Potanina, V. I. Morosanova // Vestnik RUDN. 2020. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-shkolnoy-vovlechennosti-i-samoregulyatsii-uchebnoy-deyatelnosti-sostoyanie-problemy-i-perspektivy-issledovaniy-v-rossii (data obrashhenija: 06.05.2023).
16. Hajrullin R. R. Formirovanie adaptacii studentov k zhizni vuza sredstvami fizicheskoj kul'tury / R. R. Hajrullin, O. V. Sirotkina, O. A. Kalimullina // Sbornik materialov mezhdunarodnogo sammita po kul'ture i obrazovaniju, posvjashhennogo 50-letiju kazanskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. Materialy nauchno-prakticheskih konferencij. Kazan': KGUKI, 2019. S. 79-82.
17. Holmogorova A. B. Dinamika pokazatelej perfekcionizma i simptomov jemocional'nogo neblagopoluchija v rossijskoj studencheskoj populjacii za poslednie desjat' let: kogortnoe issledovanie / A. B. Holmogorova, N. G. Garanjan, T. O. Caculin // Kul'turno-istoricheskaja psihologija. 2019. Tom 15. № 3. S. 41-50.
18. Chelysheva I. V. Profilaktika i preodolenie posledstvij medianasilija v professional'noj podgotovke budushhih pedagogov-psihologov // Preduprezhdenie i preodolenie dezadaptacii nesovershennoletnih - central'naja problema social'noj pedagogiki. Sbornik materialov 3-j Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Rostov-na-Donu: RINH, 2022. S. 108-111.