

Социокультурная антропология





Жарков Анатолий Дмитриевич,
доктор педагогических наук,
профессор, заслуженный работник
культуры Российской Федерации,
академик РАЕН, профессор кафедры
социально-культурной деятельности
ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт
культуры», Главный редактор
Zharkov Anatoly Dmitrievich,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Honored Worker of Culture
of the Russian Federation,
Academician of the Russian Academy
of Sciences, Professor of the
Department of Socio-Cultural Activities
of the Moscow State Institute of
Culture, Editor-in-Chief



Бочкарева Екатерина Дмитриевна,
кандидат педагогических наук,
заместитель ответственного

секретаря постоянно действующей
приемной комиссии ФГБОУ ВО
«Московский государственный
институт культуры», заместитель
главного редактора

Bochkareva Ekaterina Dmitrievna,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Deputy Executive Secretary of the
Permanent Admissions Committee of
the Moscow State Institute of Culture,
Deputy Editor-in-Chief



Калимуллина Ольга Анатольевна,
доктор педагогических наук,
профессор, член-корреспондент
Российской академии образования,
заведующая кафедрой педагогики и
психологии ФГБОУ ВО «Казанская
государственная консерватория
имени Н.Г. Жиганова»

Kalimullina Olga Anatolyevna,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Corresponding Member of
the Russian Academy of Education,
Head of the Department of Pedagogy
and Psychology of the Kazan State
Conservatory named after N.G.
Zhiganov



Жаркова Алена Анатольевна,
доктор педагогических наук,
профессор, профессор Российской
академии образования, профессор
кафедры социально-культурной
деятельности ФГБОУ ВО
«Московский государственный
институт культуры»

Zharkova Alyona Anatolyevna,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Professor of the Russian
Academy of Education, Professor of the
Department of Socio-Cultural Activities
of the Moscow State Institute of Culture



Коломийцева Елена Юрьевна,
доктор филологических наук,
профессор, заведующая кафедрой
журналистики ФГБОУ ВО
«Московский государственный
институт культуры»

Elena Yurievna Kolomiytseva,
Doctor of Philology, Professor, Head of
the Journalism Department of the
Moscow State Institute of Culture



Стукалова Ольга Вадимовна,
доктор педагогических наук, ведущий
научный сотрудник ФГБНУ «Институт
педагогики, психологии и социальных
проблем»

Stukalova Olga Vadimovna,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Leading Researcher at the Institute of
Pedagogy, Psychology and Social
Problems



**Шапвалова Ирина
Александровна,**

доктор педагогических наук,
профессор, профессор кафедры
социально-гуманитарных и

естественнонаучных дисциплин
ФГБОУ ВО «Высшая школа
народных искусств (академия)»

Shapovalova Irina Aleksandrovna,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Professor of the Department
of Social, Humanitarian and Natural
Sciences of the Higher School of Folk
Arts (Academy)



Есаков Валерий Анатольевич

доктор культурологии, профессор,
профессор кафедры музыкального
образования ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт культуры»

Esakov Valery Anatolyevich,
Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Music
Education at the Moscow State Institute
of Culture



Илларионова Людмила Петровна,
доктор педагогических наук,

профессор, академик МАНПО,
профессор кафедры современной
педагогики, непрерывного
образования и профессиональных
треков ФГБОУ ВО «Российский
государственный социальный
университет»

Illarionova Lyudmila Petrovna,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Professor, Academician of
MANPO, Professor of the Department
of Modern Pedagogy, Continuing
Education and Professional Tracks of
the Russian State Social University



Кабкова Елена Павловна,

доктор педагогических наук,
профессор, профессор
департамента музыкального
искусства Института культуры и
искусств ГАОУ ВО города Москвы
«Московский городской
педагогический университет»

Kabkova Elena Pavlovna,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Professor of the Department
of Musical Art, Institute of Culture and
Arts, Moscow State Pedagogical
University

Учредитель: Дмитрий А. ПОТАПОВ
Издатель: Дмитрий А. ПОТАПОВ
ИП ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
Телефон: +7(906) 063-52-26
Веб-сайт: <https://soc-antropolog.ru>
Электронная почта: soc-antropologiya@mail.ru

Founder: Dmitry A. POTAPOV
Publisher: Dmitry A. POTAPOV
IP POTAPOV DMITRY ALEXANDROVICH
Telephones: +7(906) 063-52-26
Web-site: <https://soc-antropolog.ru>
E-mail: soc-antropologiya@mail.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

АНТРОПОЛОГИЯ ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕДАГОГИКИ

1. ЖАРКОВ А.Д. СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ: ПОНЯТИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ, ТЕХНОЛОГИИ.....	5
2. ГО ЧУАНЬХАО. ЦИФРОВАЯ КОМПЕТЕНЦИЯ КАК ОПТИМИЗАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ В СРЕДЕ ВУЗОВ У СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ ИЗ КНР: ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ.....	13
3. ЯН МЭЙ. ВЗАИМОСВЯЗЬ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ И ПРИОБРЕТЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ	17

АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА

4. ЧЖУ ШИЦИ. ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ПЕРВОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ.....	22
5. ВЭЙ ШАОХАН. СИНТЕЗ НАРОДНОЙ МЕЛОДИКИ И ВИРТУОЗНОЙ ТЕХНИКИ. АНАЛИЗ «РУССКОЙ РАПСОДИИ» С.В. РАХМАНИНОВА ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО.....	27
6. СУНЬ СЫЧЭНЬ. РОМАНСЫ А. АРЕНСКОГО НА СТИХИ А. ПУШКИНА	31
7. ЦЗИ МИНЬ. ДРАМАТИЧЕСКИЕ ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ОПЕРЕ: РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ ВЗГЛЯД В ИСТОРИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	36
8. ЛИ СИНЬСЮЙ. ИЗУЧЕНИЕ ПУТЕЙ СОВМЕСТНОГО ПРОИЗВОДСТВА РОССИЙСКО-КИТАЙСКИХ ТЕЛЕПРОЕКТОВ	39
9. ЯН И. ЗВУКОИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ И РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЙ ФАКТОР НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ КИТАЙСКОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ).....	43

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

10. КУЗНЕЦОВ Е.А., КУЗНЕЦОВА М.С. ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РЕЧЬ – ИНСТРУМЕНТАРИЙ МОТИВАЦИОННО-ЦЕННОСТНОГО КОМПЛЕКСА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА	49
11. ЮЙ ЯН. ОБ АКТУАЛЬНОСТИ ПРОБЛЕМЫ ОСВОЕНИЯ РОССИЙСКОГО ДЕТСКОГО ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ	54
12. БЕЛЬФОР Е.Г. ПРОФИЛАКТИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЗАБОЛЕВАНИЙ В ОБУЧЕНИИ ПИАНИСТА ПО МЕТОДУ О.В. МУРАТОВОЙ-ТУЗОВОЙ	59
13. ТАН ЦЗЯЛАНЬ. ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ СТИЛЕВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛИСТА	64

АНТРОПОЛОГИЯ ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕДАГОГИКИ

Жарков А.Д.,

доктор педагогических наук, профессор,
Заслуженный работник культуры Российской Федерации,
академик Международной академии информатизации,
академик Российской академии естественных наук,
академик Академии социальных и педагогических наук,
академик Международной академии духовного единства
народов мира, академик Международной славянской академии
наук, образования, искусств и культуры, профессор кафедры
социально-культурной деятельности
e-mail: kdd007@bk.ru

Zharkov A.D.,

Doctor of Sciences (Pedagogy), Professor,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation,
Academician of the International Academy of Informatization,
Academician of the Russian Academy of Natural Sciences,
Academician of the Academy of Social and Pedagogical Sciences,
Academician of the International Academy of the Spiritual
Unity of the Peoples of the World, Academician of the International
Slavic Academy of Sciences, Education, Arts and Culture,
Professor of the Department of Socio-Cultural Activities
of the Moscow State Institute of Culture

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ: ПОНЯТИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ, ТЕХНОЛОГИИ

Аннотация. В статье рассматриваются методология, теория, технологии социокультурной антропологии. Создание новой системы воспитания предполагает необходимое включение в нее социокультурной антропологии как науки занимающейся мыслительными накоплениями знаний о человеке и человечестве на основе тесной связи с теми науками, которые способствовали ее становлению.

Ключевые слова: социокультурная антропология, методология, теория, технологии.

SOCIOCULTURAL ANTHROPOLOGY: CONCEPTS, METHODOLOGY, THEORY, TECHNOLOGY

Annotation. The article discusses the methodology, theory, and technologies of sociocultural anthropology. The creation of a new educational system presupposes the necessary inclusion of socio-cultural anthropology as a science dealing with the intellectual accumulation of knowledge about man and humanity on the basis of close connection with those sciences that contributed to its formation.

Key words: sociocultural anthropology, methodology, theory, technology

Понятия в социокультурной антропологии, как и в других науках – конкретная форма мышления и смыслов. С методологической точки зрения понятие – это начало – ход мысли или суждения, построение мысли в процессе размышления. Как отмечал классик, понятия возникают, развиваются и формируются на основе опыта человека. Мысль – основа создания, а процесс мышления развивается и закрепляется речевой практикой.

«Усваивая родной язык легко и без труда, каждое новое поколение усваивает в то же время плоды мысли и чувства тысячи предшествовавших ему поколений...»¹.

Мышление человека напрямую связано с овладением языка и речью человека.

Одна из важнейших целей социокультурной антропологии – приобретение знаний. Для чего необходимо иметь определенный в процессе жизнедеятельности объем мыслей, реализованных в процессе предметной деятельности.

Только воплощенная в слове мысль становится действенной, а слово в свою очередь является основным элементом общения, т.е. средством передачи информации понятий, суждений, умозаключений, смысловых знаков, отношение к обсуждаемому вопросу.

Обычно понятия формируются в сознании человека продолжительное время, где сознание предметов и явлений материального мира выделения, на взгляд мыслителя основных, фундаментальных и второстепенных признаков понятия. Не менее важное значение здесь приобретает логическая структура этого процесса.

Начальные размышления об информации как физическом предмете, анализируя характерные черты позволяют выверить направление мысли и составить суждение о предмете, понятии. К.Д. Ушинский считал, что: «Суждение есть не более, как понятие, но еще в процессе своего образования. Окончательное суждение превращается в понятие. Из понятия и особенно представления, или двух и более понятий может опять выйти суждение; но, оконченное, оно опять превратиться в понятие и выразится одним словом...»².

На этот вопрос М.В. Ильин отвечал так: «в состав знаково оформленного и только таким образом действительной существующего понятия входят интенционал как правильное определение понятия, связанное с категорией «сущности»... предмета или явления и компрегенсия как «класс всех непротиворечиво мыслимых предметов, к которым данное слово может быть правильно приложимо (независимо от того, существуют эти предметы в действительности или нет)», между которыми и эмпирически осваиваемой реальностью находятся сигнификат как «совокупность тех (очевидных и общеизвестных общающимся) признаков предмета или явления, которые существенны для его правильного именования» и денотат как охватываемый понятием «класс всех реальных (эмпирически освоенных или доступных общающимся) предметов»³.

Прав был и В.С. Библер, рассматривая понятие не как «кирпичик мысли, а ее «здание», ее тотальность. Чтобы уловить творческое движение мысли (речь, обращенную к самому себе) в тексте, к примеру, теоретических работ, необходимо представить

¹ Ушинский К.Д. Статьи в «Журнале народного просвещения». Родное слово. – Собр.соч. в 6 т. – М.: Педагогика. - Т. - 6.1990. – С. 57.

² Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. – Собр.соч., в 8-ми т. Т. 8. – М.: Педагогика. – 1978. – С. 477.

³³ Ильин М.В. Слова и мысли. Опыт описания ключевых политических понятий. – М.: РОССПЭН, 1997.

(идеализовать) теорию как «понятие», книгу как «понятие», философскую систему как «понятие»⁴.

Понятийный аппарат социокультурной антропологии во многом обеспечен понятийно-категориальным аппаратом бывшей научной специальности в педагогических науках: «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности».

Теперь задача отечественного научного сообщества состоит в том, чтобы на основе достижений педагогических наук и практики научно обосновать более высокий уровень социокультурной антропологии, как научной дисциплины.

Сейчас ясно одно, что понятие «социокультурная антропология» базируется на фундаменте понятия «социальная культура», которое порождает многообразие научных подходов их рассмотрения в современных условиях. Закономерно, что более объемное явление требует включения большого числа наук для изучения. Основными понятиями в социокультурной антропологии стали ключевые слова: «Социальный» – «Общественный»; «Культура» как способ создания, развития и обеспечения жизнедеятельности людей; «Деятельность» как совокупность действий, направленных на достижение цели.

Обычно в научном словарном запасе в ходе беседы используется достаточно большое количество понятий из других наук.

В принципе социально-культурная деятельность рассматривается как феномен интеграции социального в культурное. В единстве этих понятий рассматривались культурные интересы и потребности человека, формы, средства и методы удовлетворения потребностей, духовных запросов, досуговых предпочтений.

А социокультурная антропология более широкое понятие. Это прежде всего, на наш взгляд, человек во всей совокупности отношений: к себе, семье, социуму, региону, государству и т.д. Человек как образ, человек как образ жизни, «человек как система», интегрированная в мегасистему.

Л.С. Выготский, С.Л. Рубинштейн, А.Н. Леонтьев, Д.Н. Узнадзе и др. увидели образ «человека-деятеля», человека, воспитанного новым образом жизни.

Х. Хекхаузен разработал три критерия в теории развития человека на основе внешних «ситуационных» и «средовых», факторов. «Это степень соответствия действия человека действиям других людей.

Другой фактор - степень соответствия действия человека его же действиям в других, происходящих в близкое время ситуациях.

И наконец, соответствие индивидуального действия действиям, которые имели место в прошлом в схожих ситуациях (стабильность во времени). Если при повторяющейся сходной ситуации человек ведет себя по-иному, то есть основания, чтобы объяснить подобную перемену его поведения «внутренними», а не «средовыми», «социальными» факторами»⁵.

Анализ исторического образа жизни человека позволяет увидеть механизмы влияния реальности на его жизнь на различные позиции поведения как творца общества, государства. Человек преобразуя жизнь на основе «продуктивных (творчество, воображение, целеобразование и т.п.) и инструментально-целевых (способности, интеллект, характер) проявлений индивидуальностей личности, т.е. личности,

⁴ Библер В.С. Мышление как творчество. – М., 1975. – С. 160.

⁵ Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность: В 2 т. Т.1. – М., 1986. – С. 15.

преобразующей мир, изменяющей свою собственную природу и подчиняющей ее своей власти»⁶.

В историческом контексте становление социокультурной антропологии опиралось на философскую, социальную, педагогическую антропологии, изучающих человека как существо, вышедшее из природы, как продукт природы.

Религиозная антропология изучала человека на основе теологических теорий, традиций как существо, созданное Богом.

Историческая антропология появилась в XX веке на основе французской школы «Анналов», где трудились крупные историки Марк Блок, Жак Ле Гофф, Люсьен Февр.

Поэтому становление социокультурной антропологии происходило терминологически на основе интеграции исторических, философских, социологических, культурных, педагогических наук и их интеграционном опыте предшествующих поколений в тесной связи с окружающим миром в конкретной социокультурной ситуации.

Важным событием стало появление понятия «культурная антропология», где акцент был сделан на изучение творческого человека. Американский ученый Л. Уайт создал новую науку – культурологию.

Затем появилось в английской науке понятие культурная антропология, которая была скорее похожа на понятие «социальная антропология». Б. Малиновский как автор социальной антропологии доказывал, что «изучать можно сообщества, социальную структуру. Два направления мысли спорили друг с другом, в итоге образовался компромисс, который выразился в названии «социокультурная антропология» (Socio-Cultural Anthropology). В настоящее время правильнее употреблять термин «современная антропология», потому что с момента возникновения полемики, проходившей в 30-е годы – середине XX века, антропологическая теория и исследования активно развивались»⁷.

Сам О.М. Седых рассматривает социокультурную антропологию, как «науку о человеке как творце и носителе культуры. Ее начало положило изучение культуры и мышления человека традиционных обществ. Исходя из общего определения, можно сделать вывод, что у дисциплины максимально широкий предмет, ведь культура – все, что было создано человеком на протяжении всего развития цивилизации. Культурная антропология стремится к пониманию человека. Как можно выработать единую теорию относительно того, что есть человек как творец и носитель культуры? Однако такие попытки предпринимались. Здесь очень важна методологическая стратегия»⁸.

На наш взгляд, сегодня предметом социокультурной антропологии становится изучение различных содержательных механизмов общепланетарного сознания, как целостного отражения жизни на Земле, ибо социокультурная антропология позволяет раскрыть сущностные силы конкретного человека и оптимизировать социально-культурную среду, отражающую общечеловеческую, общегосударственную, региональную и социума, которые только вместе позволяют вывести новые понятия данного предмета.

Как видим, результатом «двойного вхождения базисных компонентов в систему» (В.С. Леднев) стало «Состояние объекта, которое определяет его потребность в способах

⁶ Жарков А.Д. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности. – М.: МГУКИ, 2012. – С. 82.

⁷ Малиновский Б. Цит. по Седых О.М. Культурология антропологии. Конспект. – М., 2020, МГУ, Философский факультет. – С. 14.

⁸ Седых О.М. Культурология антропологии. Конспект. – М., 2020, МГУ, Философский факультет. – С. 7.

деятельности с учетом влияния совокупности факторов (объективного, субъективного, личностного, деятельностного и др.). Решение проблемы требует взгляд в будущее. Пространство-время в социокультурной антропологии диктует выбор технологии. Это значит «осуществление новых, нетрадиционных схем деятельности становится уделом все большего количества людей»⁹.

Методология социокультурной антропологии в логике понятийно-категориального аппарата позволяет наполнить функционально в каждом конкретно используемом научном подходе: системном, аксиологическом, интегральном, кибернетическом, синергетическом и т.д. В социокультурной антропологии – это приводной механизм всех действий.

Методология включает в себя все побочные процессы помимо основных теорий, технологий, управленческих алгоритмов, операциональные понятия (метод, прием, организационная форма, педагогическое средство и т.п.). Такая структура компонентов социокультурной антропологии изучает целостный процесс целенаправленного развития социализации, культурологизации специально организованной воспитательной системы в конкретных жизненных обстоятельствах.

В то же время в каждом компоненте есть своя цель – средство – результат; субъекты со всей совокупностью отношений.

Многие теории в социокультурной антропологии еще находятся в стадии разработки. Актуальной проблемой для теорий социокультурной антропологии стало определение ее границ. Сила теоретического мышления состоит в строгом анализе научных поисков в конкретном поисковом поле, ибо понятийный язык должен соответствовать сложившейся социокультурной ситуации в стране и мире.

В отличие от теории гуманитарных наук социокультурная антропология ориентируется на выбор единственной точки зрения, в зависимости от избранного научного подхода – методологии и ее интеграции в новые технологии: искусственный интеллект, цифровые технологии, компьютерные игры, которые обрушивают на человека новые скорости мышления, хотя мы привыкли к ритмам и частоте от 8 до 14 герц.

Значит, объективность этой науки может воспроизводиться только в конкретном типе социальности культуры, который обозначен В.А. Беляевым «научной социальностью»¹⁰.

Это свидетельствует об острой необходимости ориентации социокультурной антропологии на практику, которая актуализируется как ее внутренними потребностями, так и внешними социокультурными ситуациями в стране и мире.

Поэтому методология и теория в социокультурной антропологии имеют широкую интеграцию с другими науками. В общем теория социокультурной антропологии, как учение имеет возможности для опоры на терминологическую базу.

Самое слабое звено в развитии теории социокультурной антропологии возникло в связи с «угрозами национальной безопасности в области культуры».

Отсюда, социокультурная антропология во всемирном масштабе сталкивается с настолько разнообразными архетипами народов Земли, что можно только говорить не о теориях или технологиях, о тенденциях мирового развития в целом включая безопасность.

Современный этап развития мира ученые определяют как «техантропосферный». Этот этап надо понимать, как превосходство техники над человеком. Более того человек просто становится ее придатком.

⁹ Новейший философский словарь / Под ред. А.А. Грицапова. – 2-е изд. – Минск: Книжный дом, 2001. – с. 629.

¹⁰ Беляев В.А. Социальная сущность науки: [Электронный ресурс]: <http://www.circleplus.ru/archive/n/36/12>.

Вспомним историю промышленных революций.

Первая состоялась в XVIII веке - двигателями которой были паровые машины и мануфактуры. Во второй двигателем стало электричество, радио, телеграф, а третья – это автоматизация конвейерного труда, которая позволила рабочим переквалифицироваться в инженерно-технических специалистов. Правда, многие не смогли «перезарядить» свое «ламповое» мышление на «транзисторное». И, наконец, четвертая нынешняя промышленная революция опирается на развитие искусственного интеллекта и нейросети.

Постепенно человек в условиях четвертой промышленной революции привык к клиповому мышлению, которое позволяет вскрывать новые возможности человеческого восприятия, динамику времени и пространства.

Этот тип мышления и новые возможности восприятия действительности запускают такие скорости освоения информации, которые позволяют человеку прочитать только заголовки.

А поскольку смыслом жизни у большинства людей, проживающих на Земле, пользующихся достижениями четвертой промышленной революции, является простая формула «товар – деньги – товар». Миллионы людей оказались вне трудовой деятельности, имея престижные профессии, смыслом жизни для них становится «выживание». Эта промышленная революция еще сильнее других бьет по карману бедного человека. Создание виртуального мира, которым стал пользоваться человек привело к тому, что он перестал понимать смысл реальной жизни. Виртуальный мир, или мир цифровых технологий дает возможность человеку забыться, отвлекает от проблем, а главное создает иллюзию возможности прожить жизнь ни за что не отвечая!

Следовательно, инновационные технологии «выносят» сознание человека в иной мир, в космос выбрасывая из нас интеллектуальное, а затем и духовное, человеческое.

«Появились несколько лет назад и окологендерные безумства. Японцы тут впереди планеты всей – набирает популярность заключение браков с роботами. Как видите, тренды очень тревожные. И главное – массовые. Но мы будем неправы, если не упомянем, что возникают компенсаторные движения. Например, детям во Франции, Великобритании, Германии запрещено пользоваться смартфонами в школах. Несомненные антропологические деформации оказались явлены нам стремительно: чуть более десяти лет – и поколения уходят куда-то в иной свой мир»¹¹.

То же самое творят европейцы, англосаксы, которые просто сошли с ума. Они ищут возможность как сделать больно остальным людям на Земле. Власть в этих странах делает все, чтобы разрушить все создания Мира, Планету Земля.

Словом, идет атака на социальные и культурные основы человеческого бытия.

«А если у Вас своя память окажется искусственно сгенерированной *tabula rasa*, а долговременная память обречена лежать на серверах, тогда за что и за кого вы готовы в этой жизни бороться, с кем вы поделитесь последним, имеет ли для вас смысл само понятие «Родина»? Ради чего жить? Вот вам и антропологический переход на иные рельсы – диссоциация личности современного человека. То есть разделение, растворение в этой сверхмощной Сети. И когда нас уверяют, что надо собрать всю историческую память для рывка человечества в будущее и идти дальше куда-то прочь, то мы сразу теряем в этой схеме (довольно поверхностной) и человека. Человека в ней нет!

¹¹ Буданов В. Антропологический переход. – М.: Завтра, март 2021, № 10. – С. 8.

Вспоминается еще один расхожий тезис: «Наша цивилизация переходит с белка на песок». Мы ведь белковые существа, а электронные машины состоят из кремния, редкоземельных металлов и так далее. И на эту же основу некоторые наиболее радикальные трансгуманисты желают переместить и личность, перезагрузить ее для якобы вечного существования. Это абсолютно неприемлемо, потому что человек не есть функция или перечень компетенций. У человека тем самым изымается свобода, воля, срезается метафизическая подоснова бытия – понимание того, зачем он пришел в мир»¹².

Опять встает вопрос о смысле жизни для того, чтобы человек не уничтожал то, что создано им в ходе исторического процесса, то есть всеми людьми Планеты Земля.

Значит, наша стратегическая цель – создание системы воспитания в России, должна включить необходимость полноценного раздела по безопасности страны.

«Вся воспитательная система должна быть направлена к тому, чтобы каждый воспитанник осознал свою роль на земле, нашел свое место в жизни, выбрал деятельность по душе. Если человек нашел любимое дело, он будет отдавать ему все свои творческие силы, приобретать необходимые познания для его наиболее совершенного выполнения, обретет твердую жизненную позицию и душевное равновесие»¹³.

Поэтому создание новой системы воспитания предполагает необходимое включение в нее социокультурной антропологии как науки занимающейся мыслительными накоплениями знаний о человеке и человечестве на основе тесной связи с теми науками, которые способствовали ее становлению.

Развиваясь на основе объективных законов исторического развития система воспитания в каждом конкретном государстве органично опирается на законы общественного развития человеческих отношений, информационную культуру и инновационные технологии.

Поэтому реальный научный интерес к социокультурной антропологии состоит в том, чтобы разработать свою структуру, методологии, теории, технологии, практике и на каждом уровне возникает повышенный интерес у всех прогрессивных ученых и простых людей во всем мире. Этому способствуют материалы, наработанные в нашей стране на достижениях общей теории управления и деятельностью теорией А.Н. Леонтьева и практики социально-культурной деятельности, логики и данные семиотики.

Литература:

1. Беляев В.А. Социальная сущность науки: [Электронный ресурс]: <http://www.circleplus.ru/archive/n/36/12>.
2. Библер В.С. Мышление как творчество. – М., 1975.
3. Буданов В. Антропологический переход. – М.: Завтра, март 2021, № 10.
4. Ильин М.В. Слова и мысли. Опыт описания ключевых политических понятий. – М.: РОССПЭН, 1997.
5. Жарков А.Д. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности. – М.: МГУКИ, 2012.
6. Жарков, А. Д. Социально-культурная политика государства - важнейшее условие функционирования социально-культурной деятельности / А. Д. Жарков // Культура и образование. – 2013. – № 1(10). – С. 65-72.

¹² Буданов В. Антропологический переход. – М.: Завтра, март 2021, № 10. – С. 8.

¹³ Ушинский К.Д. Педагогические сочинения В 6-ти т. – М.: Педагогика, 1990. - Т. 6. – С. 509.

7. Жаркова, А. А. Творчество в социально-культурной деятельности - источник выстраивания системы жизненных отношений личности / А. А. Жаркова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 6(62). – С. 115-119.

8. Жаркова, А.А. Парадигмальный подход к развитию личности в условиях социально-культурной деятельности: специальность 13.00.05 "Теория, методика и организация социально-культурной деятельности": диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Жаркова Алена Анатольевна. – Москва, 2011. – 450 с.

9. Жаркова, А. А. Педагогика социально-культурной деятельности / А. А. Жаркова; Московский государственный институт культуры; Международная академия образования. – Москва: Московский государственный институт культуры, 2021. – 148 с. – ISBN 978-5-6045886-4-2. – DOI 10.5281/zenodo.6476971.

10. Культурно-досуговая деятельность / Т. Г. Васильева, Ю. Г. Волков, В. А. Волобуев [и др.]. – Москва: МГУКИ, 1998. – 461 с.

11. Малиновский Б. Цит. по Седых О.М. Культурология антропологии. Конспект. – М., 2020, МГУ, Философский факультет.

12. Новейший философский словарь / Под ред. А.А. Грицапова. – 2-е изд. – Минск: Книжный дом, 2001.

13. Седых О.М. Культурология антропологии. Конспект. – М., 2020, МГУ, Философский факультет.

14. Ушинский К.Д. Статьи в «Журнале народного просвещения». Родное слово. – Собр.соч. в 6 т. – М.: Педагогика. - Т. - 6.1990.

15. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. – Собр.соч., в 8-ми т. Т. 8. – М.: Педагогика. – 1978.

16. Ушинский К.Д. Педагогические сочинения В 6-ти т. – М.: Педагогика, 1990. - Т. 6.

17. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность: В 2 т. Т.1. – М., 1986. – С. 15.

Го Чуаньхао,

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Российского государственного педагогического
университета им. А.И. Герцена»
e-mail: 285578087@qq.com

Guo Chuanhao,

Postgraduate student of the Department of Musical Education
and Training Herzen State Pedagogical University

ЦИФРОВАЯ КОМПЕТЕНЦИЯ КАК ОПТИМИЗАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ В СРЕДЕ ВУЗОВ У СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ ИЗ КНР: ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ

Аннотация. В статье затрагивается актуальная тема в современных реалиях – цифровые технологии в образовании. Внимание сосредоточено на вопросах цифрового инструментария, его интеграции и роли в сфере музыкального образования у студентов-вокалистов из КНР в вузовской среде. Представлена попытка выделить наиболее перспективные с дидактической точки зрения продукты современных технологий, формирующие цифровую компетенцию у студентов-вокалистов музыкальных вузов из Китая.

Ключевые слова: Китай, вокал, студент, музыкальный вуз, цифровые технологии.

DIGITAL COMPETENCE AND TECHNOLOGICAL TOOLS AT PEDAGOGICAL PROCESS IN THE HIGH MUSIC SCHOOL AS OPTIMIZATION OF CONDITIONS FOR VOCAL STUDENTS FROM CHINA

Abstract. The article deals with the current topical issue in modern realities – digital technologies in education. Attention is focused on the issues of digital instruments, their integration and role in the field of music education among vocal students from China in the university environment. An attempt is made to identify the most promising products of modern technologies from a didactic point of view, which form digital competence among vocal Chinese students of high music school.

Keywords: China, vocal, student, high music school, digital technologies.

«Будущее создается сегодня...»

Бернар Вербер

На сегодняшний день цифровизация охватывает все аспекты повседневной жизни социума. Она является парадигмой многих современных развитых государств, одной из политических стратегий которых выступает курс на активное внедрение цифровых технологий в экономические и социальные системы, медицину, сферы бизнеса, досуга, образования и др. Роботизация в промышленном производстве, интернет-платформы, блог

и видеохостинг в Youtube, видеочаты, онлайн-консультации, компьютерное 3-d моделирование, возможности нейросети, искусственного интеллекта, геймификация (видеоигры) образовательного процесса – только лишь часть глобальной программы, которая осуществляется в недрах IT-технологий в XXI веке. Цифровизация общества и экономики, безусловно «приводит к модифицированию приоритетов в предпочтении вузовских специальностей, а также к изменению подходов к самому обучению» [4, с. 201]. И действительно, в этом контексте на реальных примерах определенно доказана эффективность использования цифровых технологий и в музыкальных учебных заведениях, которые существенно оптимизируют процесс преподавания, создают новые педагогические условия, открывают новые горизонты творческих возможностей как для обучающихся, так и для педагогов.

Ранние цифровые технологии в сфере музыкального образования во многом были направлены на создание композиций, различных аранжировок, создание авторского контента. Цифровой инструментарий трансформировал традиционные подходы в создании музыкальной композиции, обеспечил доступ к этому процессу любому пользователю: как любителю, так и профессионалу. Сегодня цифровое пространство представлено в виде разного рода программного обеспечения, приложений, которые активно интегрируются в образовательный процесс, демонстрируя инновационные подходы к обучению. Цифровая компетенция – «залог конкурентоспособности специалиста любой отрасли, неотъемлемый атрибут профессионального кадра, осуществляющего трудовую деятельность в динамических условиях глобальной цифровой среды» [1, с. 19].

Соответственно, в недрах любого музыкального учреждения высшего звена от уровня сформированности цифровой компетенции зависит успешность развития творческих знаний, умений и навыков обучающихся вокалистов. Синтез музыки и слова требует, в первую очередь, понимания смысла стихотворного текста, заложенного в нем образно-эмоционального содержания. Обращение к инструментам и платформам на основе искусственного интеллекта, обеспечат быстрое получение необходимой информации о стихотворении, авторе и др. Нейросеть сможет генерировать концептуальные исполнительские задачи, способствовать теоретической информативности в работе над произведением, что актуально для самостоятельной работы вокалиста.

Помимо этого, искусственный интеллект способен персонализировать образование, выступить в роли органайзера творческого пространства, анализируя объемы данных об учебных привычках, индивидуальных предпочтениях студента-вокалиста, рекомендовать практические упражнения, предлагать новые произведения для изучения в зависимости от уровня мастерства и интереса или даже адаптировать сложность уроков в режиме реального времени, контролировать время занятий студента, дозировать его репетиционную деятельность, исходя из энергетических затрат на каждый день.

Платформы на основе искусственного интеллекта могут отслеживать прогресс, распознавая закономерности, которые могут указывать на конкретные проблемы. На основе этого анализа платформа может предложить целевые упражнения для преодоления этих препятствий.

Другим цифровым обеспечением учебного процесса студента-вокалиста могут стать онлайн-платформы. Эти информационно-коммуникативные технологии предлагают обширный каталог курсов, начиная от уроков вокала для новичков, до занятий с профессиональными оперными певцами мирового уровня. Таким образом, с легкостью преодолевая «географические» барьеры, эти платформы обеспечивают доступ к

высококачественному музыкальному образованию, ведь видеоуроки служат основой этих платформ, предлагая пошаговые инструкции. Эти видео не только демонстрируют методы и концепции в визуальной форме, но и позволяют обучающимся учиться в своем собственном темпе, делая паузы, перематывая назад и возвращаясь к урокам по мере необходимости. Сюда входят и интерактивные занятия в режиме реального времени¹⁴, обеспечивая практическую практику, а также общественные форумы, дискуссионные панели, сессии и семинары и т.д. Эти форумы предоставляют студентам пространство, где они могут делиться своим опытом, задавать вопросы и получать поддержку от преподавателей.

Применение новых технологий в освоении иммерсивного опыта с помощью виртуальной и дополненной реальности позволит решать актуальную проблему «сценического стресса», поскольку цифровой функционал виртуальной реальности способен моделировать концертные условия в домашней обстановке – зрительный зал, публику, звуки инструментов, аплодисментов и др. Достоинства дополненной реальности состоят в проецировании интерактивных музыкальных партитур, учебных пособий в физическое пространство студента-вокалиста, образуя различные формы занятий – от увлекательно-познавательных, до серьезных творческих заданий. В целом, «компьютерное программное обеспечение и интерактивные приложения позволяют учащимся мгновенно получать доступ к огромному количеству учебных материалов, включая ноты, аранжировки, инструкции и звуковые примеры. Использование компьютерных технологий позволяет создавать интерактивные учебные сценарии, в которых учащиеся могут взаимодействовать с материалом» [6, с. 280].

Кроме того, устойчивую тенденцию имеет интеграция в учебный процесс студентов-вокалистов приложений, которые каждый может установить на смартфон или любой другой гаджет. Являясь продуктом искусственного интеллекта, они обладают производительностью и доступностью. В качестве яркого примера приведем приложения: «**Tonara**» (помощник по музыкальным занятиям – мотивирует учащихся, отслеживает время занятий, ставя цели и вознаграждает за прогресс); «**Soundtrap on Spotify**» (веб-DAW – позволяет взаимодействовать в режиме реального времени на разных устройствах).

Таким образом, цифровизация открывает инновационные возможности как для учащихся, так и для преподавателей. Выходя за рамки стандартизированных педагогических схем обучения, она призвана интенсифицировать процесс обучения. По мере того, как происходит интеграция в образовательную систему цифрового инструментария, педагоги сталкиваются со спецификой данного процесса, а именно, с проблемой переосмысления устоявшихся норм собственной практики преподавания. Будущее музыкального образования заключается в нашей способности сочетать лучшее из традиционного преподавания с безграничными возможностями цифровых инноваций, создавая опыт, который является богатым, увлекательным и преобразующим. Если заглянуть в будущее, становится ясно, что конвергенция музыки и технологий будет

¹⁴ «Взаимодействие в режиме реального времени: такие инструменты, как Zoom и Google Meet, облегчают онлайн-уроки, а такие платформы, как Soundtrap, позволяют студентам совместно работать над композициями и записями. Это открывает возможности для гостевых уроков, мастер-классов и совместных проектов, которые ранее были ограничены географией. Создание сообщества: онлайн-форумы и платформы для совместной работы укрепляют чувство общности среди студентов, позволяя им делиться своей работой, давать и получать отзывы и сотрудничать в проектах, тем самым улучшая свой опыт обучения» [5].

продолжать развиваться, предлагая новые захватывающие способы обучения, преподавания и прослушивания музыки.

В условиях глобальной конкуренции современного рынка внедрение цифровых технологий и уровень владения ими на сегодняшний день является гарантом успешного развития любой компании, во многом определяющие «темпы развития бизнеса, роста производительности труда, а также уровни конкурентоспособности и инновационного развития. Создание новых рабочих мест, требующих высокого уровня развития цифровых компетенций, предъявляет новые требования к рынку труда» [5, с. 935]. В этом контексте необходимо создать все необходимые условия и для студентов музыкальных вузов из КНР для большей эффективности обучения.

Литература:

1. Винокурова М. И. Цифровая образовательная среда как условие развития цифровой компетенции будущего специалиста / М. И. Винокурова, В. П. Игнатьев, Р. Е. Герасимова, И. С. Алексеева // Педагогика. Психология. Философия. – 2020. – № 4 (20). – С. 18–21.
2. Зайцева М. Л. Цифровые технологии в искусстве XXI века / М. Л. Зайцева, Р. Р. Будагян // Обсерватория культуры. – 2022. – Т. 19, № 1. – С. 26-33. – DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-1-26-33. – EDN PSRPTZ.
3. Калимуллина О. А. Смысловые акценты в формировании готовности преподавателей сферы музыкального исполнительства к профессиональному совершенствованию / О. А. Калимуллина, М. К. Брагина // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 6. – С. 121-131. – EDN AQVHIE.
4. Козлов А. В. Цифровизация обучения студентов технических специальностей // Современное педагогическое образование. – 2022. – С. 201-205.
5. Симарова И. С., Алексеевичева Ю. В., Жигин Д. В. Цифровые компетенции: понятие, виды, оценка и развитие // Вопросы инновационной экономики. – Т. 12. – № 2. – 2022. – С. 935-947.
6. Rexhepi, F. G., Breznica, R. K., & Rexhepi, B. R. (2024). Evaluating the effectiveness of using digital technologies in music education. *Journal of Educational Technology Development and Exchange* – 17(1). – P. 273-289. – <https://doi.org/10.18785/jetde.1701.16> (Дата обращения: 10.10.2024).
7. Syeda Zahirunisa. Using Technology in Music Education - Incorporating Digital Tools. – 2024. – <https://www.classcardapp.com/blog/using-technology-in-music-education> (Дата обращения: 15.10.2024).

Ян Мэй,

студент магистратуры департамента музыкального
искусства института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской
педагогический университет»

Yang Mei,

student Department of Music Institute
of Culture and Arts State Autonomous
educational institution higher education in
Moscow City Pedagogical University

ВЗАИМОСВЯЗЬ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ И ПРИОБРЕТЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ

Аннотация. Данная статья посвящена вопросу развития сценических навыков на уроках сольного академического пения в учреждении дополнительного образования. На сегодняшний день особой популярностью в плане образования и развития ребенка пользуется музыка, которая в свою очередь влечет за собой опыт сценического выступления.

Ключевые слова: обучение, воспитание, сольное академическое пение, публичное выступление, сценические навыки, сценическое волнение, концертное выступление.

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE DEVELOPMENT OF VOCAL TECHNIQUE AND THE ACQUISITION OF STAGE SKILLS

Abstract. This article is devoted to the development of stage skills in the lessons of solo academic singing in an institution of additional education. To date, music is particularly popular in terms of education and child development, which in turn entails the experience of stage performance.

Key words: training, education, academic solo singing, public performance, stage skills, stage excitement, concert performance.

Освоение вокальной техники невозможно без методологически выстроенной системы обучения, направленной на систематическую работу по выработке определённых качеств певца-исполнителя. Процесс обучения, как художественно-педагогическая система, обеспечивает студента набором определенных навыков, соответствующих профессиональному содержанию конкурентоспособного вокалиста. Естественно, что любой педагог в своей работе опирается на определенные способы преподавания предмета, основанного на известных методиках, которые в свою очередь содержат теоретическое обоснование проблем и их решения, а также практический – эмпирический способ преподнесения нужной информации в процессе обучения.

Таким образом, теория методов – это важнейший аспект профессионального навыка, который содержит в себе обобщенные знания о значимых способах преподавания сольного пения, основанного, как на научных исследованиях, созданных врачами-фониаторами, физиологами, так и на практическом опыте исполнителей.

Однако же педагогический процесс не может представлять собой сухое освоение теоретически прописанных навыков, предложенных методической разработкой, которой придерживается педагог. Педагогические основы преподавания вокала представляют собой работу непосредственно над голосом, которым владеет ученик, имеющий особенности, как психологические, так и физиологические. Здесь стоит заострить внимание, что любой процесс, подразумевающий выработку технических навыков, также основывается и на индивидуальных качествах обучающегося. Таким образом, обучение представляет собой не только теоретическую направленность, но и художественно-творческий поиск, интерпретацию, подходящую под индивидуальность каждого ученика.

Частой темой обсуждения, встречающейся в кругах профессионалов-практиков, является непоколебимость теоретических аспектов, которые не должны подвергаться художественной интерпретации педагога. Однако же цель, которую ставят перед собой педагоги, выражается непосредственно в красивом звучании голоса и правильной вокализации. Корректное развитие данных навыков зависит непосредственно от педагогических компетенций обучающего, что представляет собой эстетически развитое понимание эталонного звучания голоса, вокально-слуховая координация, а также критическое и практическое осмысление методических разработок. Последний навык невероятно важен в профессиональной деятельности любого преподавателя. Простое осмысление выученной методики на уровне формально-логических понятий почти не имеет практической пользы. Методика, являющаяся ориентировочной в практике педагога, должна быть не просто понятной, но и в какой-то степени освоенной как практически, так и в формате слуховой оценки исполнения.

Также стоит заметить, что обучение исполнительству развивает не только техническое мастерство вокалиста, но и артистические способности, внимательность, волю, мышление, воображение, речь. Пение содействует развитию личности в целом.

Таким образом, можно выделить несколько важных принципов, соблюдение которых, как было сказано выше, делает преподавание сольного пения наиболее продуктивным:

1. Принцип воспитывающего обучения, что несет в себе общее развитие личности, его всестороннее обучение;
2. Принцип научности, являющийся важным профессиональным критерием любой педагогической деятельности и фундаментом процесса обучения;
3. Принцип постепенности и последовательности, который реализуется способом от «простого к сложному», а также включает в себя систематически выстроенную программу работы, направленную на передачу необходимой для достижения поставленной цели информацию;
4. Принцип посильной трудности, который реализуется также при условии соблюдения вышеуказанного принципа, а также являет собой один из важнейших пунктов педагогической компетенции, указывающей на адекватное понимание педагогом текущих возможностей обучающегося;

5. Принцип единства художественной и технической стороны, который подразумевает под собой, как раз, умение педагога подобрать под определённые нужды студента подходящую ему методику освоения навыка до профессионального уровня.

Педагогическая работа по воспитанию певцов-исполнителей представляет собой сложный процесс, объединяющий как теоретические навыки педагога, его знания по данному направлению, так и практические навыки, которые строятся на художественно-идейных возможностях преподавателя. Гибкое сочетание известных ему методов в решении различных голосовых проблем ученика делает его работу невероятно сложной, а его самого эрудированной личностью.

Владение нужными знаниями по работе с голосовым аппаратом в купе с гибкостью использования разных представленных методических разработок, а также творческий подход дают наиболее качественные результаты в достижении поставленных целей.

Творческий процесс, в свою очередь, представляет собой, по словам В.Н. Нилова, исследователя в области искусства хореографии: «умение создавать новое, оригинальное» [1]. Можно сказать, что свобода действий и воображения в предлагаемых обстоятельствах, а именно импровизация – верный показатель сценических способностей учащегося. По данному принципу работают многие упражнения из знаменитой системы Станиславского, которая активно применяется для работы с актерами в театральных ВУЗах.

Виды и формы проявления сценического волнения:

Любое ответственное событие в жизни сопровождается особым состоянием, которое по аналогии с другими подобными ситуациями в жизни принято называть – «стресс». В данном контексте стоит различать два похожих понятия: «стресс» и «тревога».

Стресс – реакция нервной системы на внешние раздражители, в то время как тревога – это реакция на субъективную интерпретацию угрозы.

К рассматриваемой проблеме обращались многие научные деятели и психологи, например, Л.Л. Бочкарев, Г. Вильсон, А.Л. Готсдинер, В.И Петрушин, Г.М. Цыпин и др.

Сценическое волнение – фактор знакомый каждому человеку, который имел в жизни опыт выступления перед аудиторией. Выступление докторов с докладом на научной конференции зачастую сопровождается сильным тревожным состоянием, которое не дает специалисту оторваться от написанных им же бумаг. Также подобное волнение присуще лекторам, вещающим на большую аудиторию или учителям, находящимся в начале своего пути.

Несомненно, что такие великие музыканты, как Ф. Шаляпин,

Ф. Шопен, Г. Нейгауз, А. Рубинштейн, Л. Ауэр испытывали сильнейшее волнение на протяжении всего своего творческого пути. Также о проблеме сценического волнения высказывались Е. Образцова, А. Тосканини, Д. Хворостовский.

Конечно же, не всем удастся справиться с волнением перед сценическим выступлением, зачастую это бывает настолько сильная тревога, бьющая по всецелому состоянию человека, что для многих эта становится причиной остановки исполнительской карьеры. Стоит также заметить, что опыт подобных выступлений, несомненно, играет не последнюю роль в борьбе с данной проблемой, однако с ростом ответственности, с расширением залов, в которых предстоит выступать, тревога может расти и достигать невыносимых для психики человека пределов. Многие артисты к завершению своей карьеры жаловались на состояние памяти и уже предпочитали играть сценическую программу по нотам.

Сценическое волнение – это форма психологического состояния личности до и во время публичного выступления.

Данная проблема, к сожалению, недостаточно раскрыта в отношении вокалистов-исполнителей. Многие психологи и педагоги, естественно, обращались к данной теме в своих исследованиях, описывали ее, давали советы, однако знаменитые артисты, столкнувшиеся на собственном опыте со сценическим волнением, не описывают практические способы борьбы с ним, что вынуждает многих начинающих артистов работать над решением данного вопроса эмпирическим путем.

Возможно, в самостоятельной работе, опираясь на личные психологические особенности, и кроется работа по успешному преодолению негативного влияния сценического волнения на процесс исполнительства.

Здесь стоит рассмотреть данное эмоциональное переживание с научной точки зрения. Волнение, которое испытывает человек перед публичным выступлением или любым другим мероприятием, представляющим из себя ответственное событие, не рассматривается психологией эмоций, как самостоятельная категория. Волнение – защитная реакция организма на внешний раздражитель, который вызывает различные состояния, например, тревогу, беспокойство, страх.

Уровень вовлеченности личности в процесс переживания напрямую зависит от ее психологических особенностей.

Лучано Паваротти также в своей книге отмечал, что на взлете своей карьеры ужасное волнение не покидало его: «Вдруг я внезапно очутился на высшей ступени славы, и никаких тебе препятствий, осталась только одна возможность – сорваться в пропасть» [4, с. 273].

Такая причина связана с ответственностью перед публикой и требовательностью к себе, но продиктована она скорее эгоистичностью молодой творческой натуры, которая, как сказал один уважаемый педагог Валентина Танаева, любит не музыку в себе, а себя в музыке.

Конструктивное волнение, которое сродни понятию А.Ц. Пуни о боевом возбуждении, наоборот придает исполнителю сил, как бы вдохновляя его донести что-то новое и сакральное для публики. Часто такое волнение идет только на пользу и придает выступлению яркие, недостижимые при работе в классе, краски. Человек в этот момент чувствует подъем жизненных сил, прилив позитивной энергии и желание работать.

Известный русский пианист С.Т. Рихтер относил себя к "сильно волнующимся" артистам, но волнение вдохновляло его: «какая-то новая энергия и колоссальное желание сыграть как можно лучше, преодолеть все трудности и победить самого себя» [6, с. 126]. Возможно, именно эта особенность позволила Рихтеру добиться таких карьерных высот и творческой зрелости.

Литература:

1. Бодина, Е. А. Воспитательная функция музыки. Эволюция и современные тенденции реализации: дис. ... доктора педагогических наук. – М., 1992. – 361 с.
2. Бочкарев, Л. Л. Психология музыкальной деятельности. - М.: Классика-XXI, 1997. – С. 345.
3. Будагян, Р. Р. Цифровые технологии в современном музыкальном пространстве / Р. Р. Будагян, М. Л. Зайцева // Обсерватория культуры. – 2020. – Т. 17, № 4. – С. 368-378.

4. Грибкова, О. В. Музыкальное образование как фактор всестороннего развития личности / О. В. Грибкова, Е. А. Квартальнова // Искусство и образование. – 2021. – № 2(130). – С. 99-105.
5. Грибкова, О. В. Опыт реализации дистантных технологий обучения в системе дирижёрско-хоровой подготовки / О. В. Грибкова, О. Б. Ушакова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 5. – С. 233-243.
6. Грибкова, О. В. Развитие музыкальной культуры личности в современном образовании / О. В. Грибкова, С. Ма // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования: Материалы научно-практической конференции рамках Фестиваля науки. – М.: Издательство "Перо", 2017. – С. 88-95.
7. Калимуллина, О. А. Самоактуализация педагога-музыканта: понятие и сущность, содержание и условия реализации / О. А. Калимуллина, И. Д. Левина, С. М. Низамутдинова // Искусство и образование. – 2023. – № 5(145). – С. 193-201.
8. Корсакова, И. А. Об актуальности эстетического воспитания средствами музыки / И. А. Корсакова // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 3(15). – С. 25-29.
9. Кудринская, И. В. Психолого-педагогические особенности обучающихся подросткового возраста / И. В. Кудринская // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 5. – С. 139-149. – EDN GPGXUF.
10. Паваротти, Л. Я. Лучано Паваротти, или восхождение к славе. - М: Алгоритм, 2014. – С. 288.
11. Рихтер, С. Т. Музыкальное исполнительство и современность. - М., 1997. – С. 154.
12. Станиславский, К. С. Работа актера над собой. Собр. соч. в 8 т. - М.: Искусство, 1955. – С. 286.
13. Уколова, Л. И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды / Л. И. Уколова // Искусствоведение. – 2022. – № 3. – С. 17-25.
14. Уколова, Л. И. Дирижирование: для студентов учреждений среднего и высшего профессионального образования, обучающихся по специальности «Музыкальное образование» «Педагогическое образование». – М.: ВЛАДОС, 2003. – 208 с.
15. Уколова, Л. И. Методические и практические советы опытных педагогов по развитию вокальных навыков у молодёжи / Л. И. Уколова, И. В. Кудринская // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5, № 3. – С. 115-127.
16. Уколова, Л. И. Педагогическое воздействие музыкальной среды как фактор творчества, духовного совершенствования, нравственных поисков, созданных представителями русской культуры / Л. И. Уколова // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 3. – С. 20-28.
17. Цыпин, Г. М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. - М.: Сов.композитор, 1988. – С. 52.
18. Шейко, Р. Елена Образцова: Записки в пути. Диалоги. - М.: Искусство, 1984. – С. 352.

АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА**Чжу Шици,**

аспирантка кафедры музыкального воспитания
и образования Российского государственного
педагогического университета им. А.И. Герцена
e-mail: nadia_mozart@yahoo.com

Zhu Shiqi,

Postgraduate student of the Department of Musical Education
and Training Herzen State Pedagogical University

**ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ПЕРВОЙ ФОРТЕПИАННОЙ
СОНАТЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ**

Аннотация. В статье рассматривается драматургия Первой фортепианной сонаты А. Шнитке. Анализируются аспекты формообразования, тематизма, темпоральности, фактуры, артикуляции. Подробно изучается проблематика темповых структурных контрастов. Первая фортепианная соната А. Шнитке поставлена в контекст музыки второй половины XX века.

Ключевые слова: А. Шнитке, Первая фортепианная соната, монолог, монограмма, полифония, темповые структурные контрасты, линейность, поливекторность тематического развертывания, симфонизация жанра.

**PECULIARITIES OF DRAMATURGY IN ALFRED SCHNITTKE'S
FIRST PIANO SONATA**

Annotation. The article examines the dramaturgy in A. Schnittke's First Piano Sonata. Aspects of formation, thematicity, temporality, texture, and articulation are analyzed. The problems of tempo structural contrasts are studied in detail. A. Schnittke's First Piano Sonata is placed in the context of music of the second half of the 20th century.

Keywords: A. Schnittke, First Piano Sonata, monologue, monogram, polyphony, tempo structural contrasts, linearity, multi-vector thematic development, symphonization of the genre.

В поздних трех фортепианных сонатах Альфреда Шнитке концептуально противопоставлены личное и вне персональное начала, что воплощается в действенных темповых противопоставлениях частей как смен интровертных и экстравертных состояний. Звучание подчеркнуто жесткое, рельефное. Тем не менее, сонаты контрастируют между собой по драматургии чередования звуковых событий и, соответственно, по продолжительности: первая из них длится около 28 минут (четыре части), вторая – около 19 минут (три части), третья – около 10 минут (четыре части).

Первая часть Первой фортепианной сонаты (1987) состоит из трех разделов, коды и начинается как личный монолог, в котором каждый звук – весомый, значимый, словно «повисает в воздухе». Однако в этой одноголосной линии в высоком регистре нарастает

напряжение, происходит постепенный переход от крупных длительностей к мелким, звучность становится иступленной, чему способствуют варьированные повторы мотивов и «звукоточек». Широкий динамический диапазон: от начального *pianissimo* до трех *forte*. На акцентированном «вдалбливании» звуков заканчивается первый раздел.

Второе построение заявляет о себе колокольным низким звучанием с кластерными «отзвуками» в среднем регистре, усилившими сосредоточенную образность, которая возникла уже в самом начале части, однако, была деформирована. После хроматических кластеров следует новый монолог на основе авторской монограммы А. Шнитке, тогда, как в теме начального раздела экспонирована монограмма первого исполнителя сочинения В. Фельцмана, а в процессе развертывания этого монолога точно звучит DSCN и в транспозициях – BACH, что вносит символику креста в семантику Первой сонаты. Во втором разделе в транспозиции и с перестановкой тонов экспонируется BACH в верхнем голосе впервые появляющихся кластеров. Завершается этот раздел тремя долгими кластерами, а колокольный звук в низком регистре продолжает экспонироваться (во время второго монолога он не исчез).

Третий раздел воспринимается как сосредоточенная молитва: действуют моноритмическая фактура, мелодика хорального типа на основе монограмм Д. Шостаковича (в реальном виде), И. С. Баха (в транспозиции). После этой статичной череды аккордов наступает краткая кода со звучанием начального предложения первой темы. Следует отметить, что весь тематический материал этой части – основа всего произведения, поэтому в Первой сонате действует сквозной тематизм.

Наличие монограмм, обращение к монологу, ассоциации с хоралом определяют богатство семантического поля в музыкальном произведении. В этом отношении также существенна имитация колокольного звучания в среднем разделе первой части.

Вторая часть содержит сквозную форму, ее основная начальная тема – вариант интонаций начального раздела первой части. Наличие динамической репризы совпадает с генеральной кульминацией. Изредка эта тема фрагментарно внедряется в звуковое пространство, однако, она часто видоизменено разрабатывается; есть и контрастный материал. Таким образом, возникает форма рондо с варьированным рефреном. Контраст начальной темы-рефрена и последующего эпизода с дальнейшим звуковым развертыванием точно характеризует В. Фельцман: «Вторую часть не следует играть слишком быстро. Она начинается в пасторальном духе, как видение детства и невинности. Но довольно скоро (такт 30) настроение начинает меняться. Вторгающаяся в тактах 32–33 фраза должна быть сыграна жестко и сухо. По мере развития вторая часть становится более контрапунктичной, тематический материал подвергается все большим изменениям; фактура становится более насыщенной, а манера письма – более жесткой. Конец части (начиная с такта 195) построен на стреттных проведениях темы в обращении» [цит. по: 4, с. 7].

Таким образом, контрастом к статуарности первой части следует подвижная вторая с обилием драматических музыкальных событий, оформленных изобретательно с частым использованием полифонии. Особенно запоминаются каноны, служащие основой для экспонирования тематизма, построенного на варьировании интонаций начальной темы Сонаты с монограммой В. Фельцмана. Необходимо подчеркнуть, что сильные темповые структурные контрасты продолжают применять композиторы второй половины XX – начала XXI века. К примеру, к такому драматургическому приему часто обращается М. Жаррель. Примечателен в этом отношении также симфонический

триптих «Орион» (2002) К. Саариахо. Однако в этот период встречаются и другие тенденции: темпоральное контрастирование в рамках одной части как чередование (симфонии Г. Канчели, ансамблевая композиция «Талья» Ж. Гризе, 1986) и как последовательность разных тематических элементов (Пятая фортепианная соната Б. Арапова, 1992), отсутствие контрастов (многие продолжительные опусы М. Фелдмана, А. Кнайфеля), наличие структурного темпового контрастирования, воспринимающегося в качестве единой драматургической линии с постоянными некоторыми модификациями временного параметра (Камерный концерт для тринадцати инструменталистов в четырех частях Д. Лигети, 1970).

Вторая часть Первой фортепианной сонаты А. Шнитке – звуковой «вихрь» с жестким звучанием, что воспринимается как «наплыв» катастрофических событий. Специфична здесь ритмика: она несколько «выпрямлена», то есть содержит элементы разных непрерывных пульсаций, определяющих поступательное звуковое движение. Поэтому регулярность становится средством достижения непрерывного напряжения. Острота интонаций, четкость ритмических фигур – значимые свойства этой части. В музыке XX века одни композиторы стремились к четкости и рельефности тематизма – Д. Шостакович, А. Шнитке, другие – к его расплывчатости – К. Дебюсси, П. Булез, Э. Денисов. Существует множество подходов к организации материала, включая алеаторические секции, оперирование которыми тоже может быть направлено как на четкость («Фрески капеллы Скровеньи» для двух фортепиано И. Друха, 1992), так и на расплывчатость («Книга для оркестра» В. Лютославского, 1968). Возможна четкость звучания в полностью нерегулярной по ритму музыке (многие произведения М. Бэббита). Последняя часть оркестрового триптиха «Орион» К. Саариахо, несмотря на *perpetuum mobile*, звучит по-импрессионистски расплывчато, что составляет специфику ее стиля.

Основной тематизм контрастен эпизодическому в второй части Первой сонаты А. Шнитке. При экспонировании главной темы размер 3/4 преодолевается сменой метра в начале, а затем – с помощью ритмических группировок. Эпизодический материал демонстрирует отсутствие этого преодоления и включает многочисленные варианты жестко звучащих движений, подчеркивающих, в основном, трехдольность и содержащих варианты монограммы И. С. Баха. Акцентуация здесь на гемитонике и квартовых оборотах контрастна интонациям основного тематизма.

Артикуляция во второй части составляет самостоятельную драматургию, основанную на контрасте *legato* и акцентов. Примечательно общее волнообразное движение от начального *legato* к тотальной акцентировке в динамической репризе, где проставленная редко сменяемая педализация направлена на особую объемность звучания.

Третья часть Первой фортепианной сонаты А. Шнитке – второе *Lento* в произведении, однако, здесь функционирует новый драматургический прием, импульсом к которому служит первое *Lento*. Постепенное и поэтапное ускорение пульсаций происходит одновременно с усложнением фактуры: совмещения голосов и полиритмия служат богатству звучания. Само это усложнение направлено на драматизацию звучания, что характерно для стиля А. Шнитке и часто проявляется в его произведениях, в том числе оркестровых. Третья часть написана в сквозной форме без репризы; первые два раздела содержат отмеченное выше усложнение фактуры. Они сменяются моноритмическим медитативным построением. Четвертый заключительный

раздел – статуарные аккорды целыми длительностями, которые внезапно прерываются восходящим пассажем из созвучий, что направлено на образование драматического эффекта (это прием из музыки Дьёрдя Лигети, где, наоборот, возникает комическая или гротескная образность в духе театра абсурда).

Примечательно разделение третьей части на линейность первых двух разделов и следующую затем аккордовую моноритмию. Как отмечено в Большом энциклопедическом словаре, «линейность проявляется как непрерывность развертывания мелодических линий, интонационная сопряженность звуков по горизонтали» [2, с. 305]. Именно эти качества способствуют звуковому напряжению двенадцатитоновых линий фактуры. Их мелодическая конфигурация производна от регистровых перемещений. Достижение полиритмии направлено на создание текучести звукового пространства.

Как и в первой части, появление аккордовой фактуры в третьей части в контексте применения крупных длительностей свидетельствует о внедрении образа молитвы, наподобие гармонизации хорала. Таким образом, религиозные коннотации становятся одним из имманентных свойств Первой сонаты. Примечательны здесь сопоставления тональностей, что контрастирует общей двенадцатитоновой организации произведения.

Новый темповый контраст создает четвертая часть Первой сонаты А. Шнитке – это драматически импульсивное *Allegro* с ритмически разными разделами, что отличает его от второй части. Однако есть общие свойства этих частей – сквозная форма, отдаленные ассоциации с рондо с варьированным рефреном. Контрасты фактуры по построениям в четвертой части служат к постепенному появлению полиритмии. Часты характерные ритмические «сбои», причудливы акценты. Начинается эта часть канонем на начальную тему Сонаты, как и вторая часть, что определяет образные и тематические арки. Однако в дальнейшем появляются даже токкатные разделы, которым противопоставлены фрагменты с ритмической нерегулярностью. Генеральная кульминация (*Pesante*) экстраполирует мощное жесткое звучание, однако, четвертая часть завершается кодой, где возвращается фактура и образность начала Первой сонаты (тематизм тоже образует арку). Внезапным кластером на *forte* завершается произведение.

В целом, драматургия Первой сонаты содержит много уровней. Среди них: объединение частей в пары (первая со второй частью; третья с четвертой как вторая ступень развития драматургической коллизии), проведение монограмм в качестве поливекторности тематического развертывания. В каждой из отмеченных пар происходит постепенное сгущение диссонансов и движение к генеральной кульминации. Примечателен авторский комментарий к произведению: «В каждой из четырех частей, следующих без перерыва, слышна монограмма; все остальное – это контрастный звуковой мир, где есть место медитации, драме, лирике и механизму финального развития. Все это, однако, разваливается и приходит к заключительному кризису. Самый конец вновь возвращает нас к материалу начала» [цит. по: 4, с. 7].

Первая генеральная кульминация (во второй части) подчеркнуто выделяет каждую ритмическую единицу в своей мономерности. Здесь действует сначала пульсация восьмыми, затем – четвертями. Вторая генеральная кульминация (в четвертой части) содержит меняющуюся фактурную полисложность с ритмически одновременными контрастами. Часто происходит сгущение ритмических единиц на определенные доли. Каждая из кульминационных зон – обширный звуковой «массив» со

своей логикой развертывания. Однако последняя кульминация в своем заключительном фрагменте имеет тенденцию к динамическому угасанию, несколько преодолеваемую встречающимися нарастаниями. Здесь явственна немного более прозрачная фактура. Поэтому органично появляется кода, служащая репризой по отношению к первой части.

В Первой фортепианной сонате А. Шнитке налицо симфонизация жанра. Многоуровневая драматургия направлена на создание масштабного цикла с единой линией развития, тематическими арками, яркими контрастами. Это – одна из трактовок данного жанра, характерная для многих композиторов. Так, Г. Баншиков, автор многих сонат, отмечает в интервью: «Соната – это жанр максимально симфонизированный. Например, бетховенские сонаты для меня воспринимаются как не оркестрованные симфонии. Этим свойством и обусловлена моя заинтересованность» [1, с. 28]. Несомненно, Первая фортепианная соната А. Шнитке, как и его другие сонаты, – одно из самобытных проявлений данной тенденции в музыке второй половины XX века.

Литература:

1. Аккордеон и баян в XXI века: проблемы и перспективы. Интервью с композиторами и деятелями аккордеонно-баянного искусства / Ред.-сост. И.Л. Григорьева. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2021. – 172 с.
2. Большой энциклопедический словарь МУЗЫКА / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1998. – 2-е (репринтное) издание «Музыкального энциклопедического словаря» 1990 года. – 672 с.
3. Грибкова, О. В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта / О. В. Грибкова // Искусствоведение. – 2022. – № 1. – С. 6-15. – EDN ММСТОМ.
4. Ивашкин, А. В. Предисловие / А. В. Ивашкин // Шнитке, А. Г. Соната № 1. – Санкт-Петербург: Изд-во «Композитор Санкт-Петербург», 2009. – С. 7–8.
5. Корноухов, М. Д. Интерпретация музыкальных произведений в исполнительской подготовке учителя музыки: учебное пособие / М. Д. Корноухов. – Великий Новгород: Кириллица, 2011. – 191 с. – EDN LMWOWW.
6. Низамутдинова, С. М. Демонизм или лучезарность - о трактовке Пятой сонаты А.Н.Скрябина С.Рихтером и В.Мержановым / С. М. Низамутдинова // Искусство и образование. – 2010. – № 2(64). – С. 35-39. – EDN MUBKYH.

Вэй Шаохан,

магистрант кафедры специального фортепиано
Уральской государственной консерватории
имени М. П. Мусоргского
e-mail: 17860633935@163.com

Wei Shaohang,

Master's student of the Department of Special Piano
M. P. Mussorgsky Ural State Conservatoire

СИНТЕЗ НАРОДНОЙ МЕЛОДИКИ И ВИРТУОЗНОЙ ТЕХНИКИ. АНАЛИЗ «РУССКОЙ РАПСОДИИ» С. В. РАХМАНИНОВА ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

Аннотация. Данная статья посвящена раннему творчеству Сергея Рахманинова, с акцентом на его «Русскую рапсодию» для двух фортепиано. Этот период характеризуется поисками индивидуального стиля и использованием русских народных мелодий. Анализируется, как произведение сочетает вариационную форму с фольклорными мотивами и как оно раскрывает виртуозность композитора. Автор отмечает влияние «Русской рапсодии» на дальнейшие работы Рахманинова, подчеркивая её значимость для изучения его фортепианной техники и исполнительских интерпретаций.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов; анализ музыкального произведения; русские композиторы; фортепианное творчество.

SYNTHESIS OF FOLK MELODY AND VIRTUOSO TECHNIQUE. ANALYSIS OF S. V. RACHMANINOFF'S "RUSSIAN RHAPSODY" FOR TWO PIANOS

Abstract. This article focuses on the early work of Sergei Rachmaninoff, with an emphasis on his "Russian Rhapsody" for two pianos. This period is characterized by the search for an individual style and the use of Russian folk melodies. It is analyzed how the work combines variation form with folkloric motifs and how it reveals the composer's virtuosity. The author notes the influence of "Russian Rhapsody" on Rachmaninoff's later works, emphasizing its significance for the study of his piano technique and performance interpretations.

Keywords: S.V. Rachmaninov, analysis of a musical work, Russian composers, piano works.

Раннее творчество Сергея Васильевича Рахманинова представляет большой интерес для исследователей музыкального искусства. Этот период можно охарактеризовать поисками авторского стиля композитора, вдохновленным

использованием фольклорных мелодий в совокупности со сложными техническими приемами. Для понимания отличительных особенностей сочинений раннего периода важно рассматривать различные произведения через призму композиторского стиля. В данной статье анализируется «Русская рапсодия» - произведение для двух фортепиано, в котором композитор воплотил идею синтеза народной мелодики и виртуозной исполнительской техники.

В начале своего профессионального пути композитор, в 1891 году, Рахманинов закончил три произведения: сюиту «Манфред», оперу «Эсмеральда» и «Русскую рапсодию», датированные 12-14 января. Сюита и опера считаются утраченными, а премьера «Русской рапсодии» была отложена на несколько месяцев. Премьера состоялась в Московской консерватории 17 октября 1891 года, первую партию исполнял сам Рахманинов, на втором фортепиано к композитору присоединился Йозеф Левинне.

Эта рапсодия – первое произведение Рахманинова, в основу которого положена русская тема. Александр Гольденвейзер, много переписывавшийся с Рахманиновым, вспоминал о первом исполнении: «Кто-то сказал ему, что на определенную русскую тему ничего нельзя написать. Он написал сочинение ми минор (в виде вариаций). Это была довольно хорошая музыка. Помню, что на каком-то благотворительном концерте для наших коллег Рахманинов и Лжевин исполняли эту пьесу на двух роялях; она заканчивалась вариациями в октавах, попеременно от одного пианиста к другому, и в этот момент каждый увеличивал темп, и все следили, кто кого переиграет. У каждого из них было феноменальное запястье, но победил Рахманинов» [4, с. 68]. Уже из этого воспоминания современника композитора можно сделать вывод, что Рахманинов-исполнитель отличался виртуозной техникой и переносил свои навыки в сочинения.

Несмотря на вариационную форму, Рахманинов разделил «Русскую рапсодию» на две части: *Moderato - Vivace - Meno mosso* (ми минор) и *Andante - Con moto* (соль мажор). Неравномерное распределение материала между двумя фортепиано омрачает произведение, однако хроматический материал в декоративных украшениях создает видимость текстуальной целостности. Между написанием двух частей, безусловно, существуют различия: первая часто статична в темповых изменениях, в то время как вторая гораздо более интегрирована текстуально. Для восемнадцатилетнего студента сочинить произведение такой пианистической сложности – нелегкий подвиг, это произведение выделяется из четырех его крупных сочинений для двух фортепиано.

Под влиянием своего наставника Аренского, создателя знаменитых четырех сюит для двух фортепиано, Рахманинов также впоследствии продолжал изучать данный жанр [1, с. 42]. Однако в «Русской рапсодии» он использует не форму сюиты, а свободные вариации на основании русской песенной традиции. Вдохновение он мог найти в некоторых симфонических работах Балакирева и Римского-Корсакова, которые опирались на народные мелодии.

Мелодия, которую Рахманинов разрабатывает в «Русской рапсодии», отсутствует в каких-либо фольклорных коллекциях – скорее всего, она была создана композитором, а не заимствована из народного творчества, хотя её сходство с русскими народными песнями не вызывает сомнений [2, с. 178]. Плавный и размеренный ритм темы напоминает хороводные песни, но наблюдаются и параллели с произведением Римского-Корсакова, которое, в свою очередь, не основывается на русском фольклоре – например, с одной из тем из «Шехеразады». Схожесть проявляется как в мелодической интонации, с которой начинается тема, так и в гармонической структуре – в одном из

текстурных элементов возникает хроматический переход между пятой и шестой степенями, придающий русской теме яркий восточный колорит.

В первой вариации мелодические контуры остаются прежними, и варьирование сводится к украшениям в виде пассажей и форшлагов. Вместе с темой эта вариация функционирует как своего рода экспозиция, отделенная от следующих вариаций эпизодом, напоминающим каденцию. Некоторые вариации выполняются в скерцозном духе, где темп возрастает до более оживленного, мелодия разбивается, а штрих стаккато придает ей яркость и подвижность. В одной из вариаций из-за мелодических и ритмических изменений тема приближается к мелодии русской народной песни «У ворот, ворот», но точного повторения не наблюдается. В следующем разделе – *Andante* – тема претерпевает значительные трансформации. В вариациях связь с оригиналом сохраняется только на уровне интонаций, а тематические элементы свободно развиваются в импровизационном ключе.

В завершающей вариации цикла мелодия принимает форму, схожую с ее образом в игривом разделе *Vivace*, но в этом случае она представлена с более насыщенной текстурой. Звучание становится более массивным, словно захватывающим пространство. Мелодия широко разливается, ее поддерживает мощный аккордовый аккомпанемент. «Русская рапсодия» стала первым масштабным виртуозным произведением Сергея Рахманинова в жанре вариаций. Она выделяется четкостью формы, а также оригинальностью варьирования. В дальнейшем композитор неоднократно будет обращаться к этому жанру [5, с. 120].

Сходство с «Шехерезадой» наблюдается и в приемах гармонизации. Таков, в частности, проходящий хроматический звук между V и VI степенями в одном из средних голосов, придающий особую мягкость звучанию темы. Это, конечно непреднамеренное, совпадение определенным образом окрашивает тему рапсодии, придавая ей некоторый ориентальный оттенок. Подобное же сочетание русского и восточного колорита можно услышать в первой теме Четвертой симфонии А. К. Глазунова, написанной двумя годами позднее «Рапсодии».

«Русская рапсодия» представляет собой интересный объект изучения как первое значительное произведение Рахманинова в вариационной форме, к которой он не раз обращался впоследствии. В более поздних периодах творчества композитор также создал такие выдающиеся сочинения, как «Вариации на тему Корелли» (1931) и «Рапсодия на тему Паганини» (1934). В «Русской рапсодии» молодой композитор демонстрирует довольно высокий уровень мастерства владения вариационной формой, а также виртуозно распределяет партии между двумя фортепиано. Он проявляет значительную изобретательность, варьируя как мелодическую линию, так и её выразительность, и техническую сложность исполнения. Объединяя вариации в законченные секции, Рахманинов создает гармоничное и единое целое. В произведении переплетаются принципы вариационной и циклической форм. Дальнейшее изучение данной композиции можно продолжить анализом различных исполнительских интерпретаций, рассмотрев эволюцию фортепианной техники и стиля на протяжении более ста лет [6, с. 108].

Литература:

1. Ван, И. Фортепианные произведения раннего периода творчества С.В. Рахманинова / И. Ван // Перспективные направления развития современного образования: Материалы VIII международной научно-практической конференции. в 3 -х частях, Москва, 05–26 апреля 2023 года. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Учебный центр «Перспектива», 2023. – С. 41-45.
2. Кординцева, Д.Ю. Изучение фортепианных миниатюр С.В. Рахманинова: причины формирования ложных исполнительских стереотипов / Д. Ю. Кординцева // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2024. – № 9. – С. 175-182.
3. Радынова, О. П. Развитие основ пианистической культуры у студентов разных специальностей средствами фортепианного ансамбля / О. П. Радынова, И. А. Корсакова // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – № 1(21). – С. 51-57. – EDN CSMPMT.
4. Сенков, С. Рахманинов. Гений признанный и непонятый. – М.: Дека- ВС, 2018. – 297 с.
5. Фаттахова, Л.Р. Современность музыки С. В. Рахманинова (к 150-летию со дня рождения) / Л. Р. Фаттахова, П. А. Окунев // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 66. – С. 116-121.
6. Шубина, И.Я. К вопросу об особенностях исполнительской интерпретации фортепианных сочинений Сергея Рахманинова / И. Я. Шубина, А. В. Коржавина // Творчество С.В. Рахманинова в исполнительской подготовке педагога-музыканта: Материалы Международной научно-практической конференции, Москва, 10 декабря 2018 года / Под общей редакцией Г.П. Стуловой, А.П. Юдина. – Москва: Московский педагогический государственный университет, 2018. – С. 104-109.

Сунь Сычэнь,

аспирант кафедры музыкального воспитания
и образования Российского государственного
педагогического университета им. А.И. Герцена
e-mail: 243928277@qq.com

Sun Sichen,

postgraduate student of the Department of Musical
Education and Education of The Herzen State
Pedagogical University of Russia

РОМАНСЫ А. АРЕНСКОГО НА СТИХИ А. ПУШКИНА

Аннотация. К его поэтическим текстам А.С. Пушкина обращались почти все русские композиторы. В его стихах отражены различные настроения – горечь смерти, волшебство сна, любовные страдания и умиротворение от картин природы. Аренский написал на стихи поэта четыре романса и каждый представляет собой яркую эмоционально насыщенную вокальную миниатюру. В статье рассмотрены два контрастные по характеру романса – «Я видел смерть», в котором передана глубокая скорбь и тоска, и «Сновидение» – светлое лирическое повествование, отличающееся тонкой нюансировкой и «игрой светотени».

Ключевые слова: романс, образы, монолог, элегия, траурный марш, тональный план, музыкальная ткань.

ROMANCES BY A. ARENSKY BASED ON POEMS BY A. PUSHKIN

Annotation. Almost all Russian composers turned to his poetic texts by A. S. Pushkin. His poems reflect various moods – the bitterness of death, the magic of sleep, love suffering and peace from the pictures of nature. Arensky wrote four romances based on the poet's poems and each one is a bright emotionally saturated vocal miniature. The article examines two contrasting romances – "I saw Death", which conveys deep sorrow and longing, and "Dream" – a light lyrical narrative characterized by subtle nuance and "play of chiaroscuro".

Keywords: romance, images, monologue, elegy, funeral march, tonal plan, musical fabric.

Творчество А.С. Пушкина наполнено личными переживаниями, чувственностью, отношением к природе, бурными эмоциями. Его лирическая поэзия страстная, искренняя, восторженная. Обращаясь к образам природы, автор передает ее величие и волшебство, и она помогает уйти ему от жизненных проблем и суеты. При жизни Пушкина его лирическая поэзия, ее сентиментально-романтические настроения привлекали внимание многих русских музыкантов – А. Алябьева, А. Верстовского, Н. Титова, А. Гурилева, А. Варламова, М. Глинку и многих других. Романсы композиторов в основном предназначались для домашнего музицирования, ввиду чего у них была совсем несложная фактура и удобный вокальный диапазон. Позже поэт занимал

внимание уже зрелых музыкантов – А. Даргомышского, М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Гречанинова, А. Дюбюка, Ц. Кюи, П. Чайковского, чьи вокальные опусы отмечены сложным тематическим, тонально-гармоническим и фактурным развитием.

В творчестве Пушкина достаточно часто встречаются мотивы смерти и сна. Отношение к смерти – важный компонент мировоззрения и художественного мира поэта. Мыслями о смерти наполнены стихотворения и лицейского, и более позднего периода жизни. Лирический герой его стихов размышляет о смерти, и приходит к печальной мысли, что идеальный мир лишь иллюзия. Находясь в атмосфере трагического пессимизма, поэт обращает свои мысли к возлюбленной, образ которой помогает ему забыть о горьких мыслях. Воплощая образы смерти, поэт непременно включает и мысли о возлюбленной, и, прощаясь, уходя, хочет быть согрет ее любовью и теплом.

Романс «Я видел смерть» в образном отношении приближается к поздним романсам Рахманинова, например, «Проходит все», «Диссонанс» и отсылает к романсу Бородина «Для берегов отчизны дальной». С Рахманиновым даже совпадают слова – «проходит все» и «минувло все» у Аренского. Относительно Бородина – схоже начало, диэзные тональности (*cis* и *fis*), в первом мотиве пунктирный ритм, одинаковая ритмическая формула сопровождения (Пример 14). Композитор использовал не все стихотворение Пушкина, также он заменил некоторые слова и строки. Например, вместо «мирного порога моего», Аренский вставляет свои строки – «тихого порога моего», вместо «где вера тихая меня не утешала», вставляет «где жизнь меня не утешала». В романсе преобладает речитативный оперный стиль и отмечается тесная связь с драматическим монологом. Музыкальные цезуры совпадают с цезурами стиха, ровная метрика способствует состоянию самоуглубления, сдержанности и суровости. Скованно-сдержанная мелодия передает затаенную глубокую скорбь, изменение фактурного плана выражает взрыв эмоций. Мелодические фразы ритмизованны по-разному, но во всех сохранен пунктирный ритм (Пример 15). Протяженность фраз по мере развертывания постепенно увеличивается, в прерывистое повествование внедряются напевные интонации, и слова, звучащие на одном звуке, очень выразительны, однако, произносятся с усилием. Строение мелодической линии связано с изменением настроения – вначале некоторое топтание в пунктирном ритме на одном звуке, далее постепенно появляются пониженные ступени лада, ходы на уменьшенные интервалы (септима, терция). В кульминационном разделе интонационный диапазон вокальной мелодии значительно расширяется. Высшая точка отмечена звучащим на фортиссимо самым высоким звуком, затем активным нисходящим ходом по звукам тонического трезвучия *D-dur*’а, скачкообразным движением и восходящим октавным «вскриком». В партии сопровождения также звучат уверенные аккорды тоники *D-dur*. Последняя фраза-эпilog – «прости в последний раз» – вновь возвращает к монологическому изложению начала романса в пунктирном ритме – «я видел смерть», но уже в ритмическом увеличении мотива, что придает особую весомость и смысл. Как уже было отмечено, оstinатное повторение звуков в пунктирном ритме постепенно сменяется терцовыми и квартовыми интонациями, опеваниями и расширением звукового диапазона.

Ритмические варианты мелодических фраз подчеркивают звучание отдельных слов. Мелодия в начале романса скорее говорится, чем поется, она определяет характер

движения, все выразительные средства подчеркивают скорбное состояние души. Музыкальное оформление этого состояния намного ярче, чем в поэтическом тексте, развертывающемся более длительное время – композитор сокращает размер стиха, заменяет слова и добавляет свои поэтические строки. Жанровые истоки романса переплетены – это элегия, траурный марш, монолог.

Музыкальная ткань, вначале прозрачная и выдержанная в одном плане и низком регистре, в процессе развития меняется, следуя за поэтическим текстом. Движение ускоряется, отмечается ритмическое диминуирование, появляются мелкие длительности, происходит захват крайних регистров фортепиано. Композитор использует и мощные аккорды, и репетитивное изложение, и фактурные разливы по всем регистрам тридцать вторыми длительностями. В теме-эпilogе возвращается сдержанно-строгая аккордовая поддержка вокальной партии. В гармонии часто слышны $\Pi 7+8$, $D9$, а также аккорды с вторгающимися побочными тонами. Модуляционное движение в романсе охватывает много далеких сфер от основной тональности *fis-moll* – *C-dur*, *e-moll*, *G-dur*, *c-moll*. Переход происходит на основе мелодико-гармонических связей аккордов, насыщенных диссонирующими внедряющимися побочными тонами; средний пласт фактуры вуалирует функциональную принадлежность аккордов – все это вновь отсылает к стилю Рахманинова. Кульминация романса ярко выражена: в вокальной партии звучит патетический возглас на *ff* с последующим спуском по тоническим звукам тональности *D-dur*, и вновь вскриком, в основе которого интонация восходящей септимы (Пример 16). Композитор использовал «встречный ритм» (термин Е.А. Ручьевской), проявляющийся «в темпе (ускорение или замедление), акцентности (внесение дополнительных ударений), увеличении длительностей....»¹⁵. В фортепианной партии, которая органически вписывается в художественный образ, фактура насыщается аккордами в триольном ритме, охватывая все регистры, происходит активное тонально-гармоническое развитие и модулирование в далекие тональности.

Как отмечалось, важная линия в творчестве А. С. Пушкина отводится также и теме сна, «особому состоянию души», сладостной дремоте, воспоминаниям. Мир сна, находящийся между ночью и днем, контрастирует реальному миру, уводит в мир грез, фантазии, смерти. Мотив «сна» широко распространен в русской поэзии, у каждого поэта он отражен по-своему и варьируется, включаясь в произведения. У Пушкина сон представлен без скорбно-трагического настроения. Его стихи в этом жанре наполнены реальным ощущением жизни. В поэзии Пушкина мотив сна – символ, сигнализирующий о смене стиля жизни, ведь «истинный поэт способен творить только в состоянии покоя, сна, лени»¹⁶. Семантика мотива сна выражает в его текстах мир грез и фантазий, жизнь и смерть¹⁷.

Романс «Сновидение» (*F-dur*) представляет собой лаконичную вокальную миниатюру, написанную в контрастной двухчастной форме с коротким завершением. Первая часть – спокойное лирическое повествование, отличающееся выдержанностью

¹⁵ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. С. 29.

¹⁶ Ершенко Ю. О. Поэтика сна в творчестве А. С. Пушкина: автореферат диссертации...кандидата филологических наук. Москва, 2006. С. 10.

¹⁷ Сунь С., Абдуллина Г. В. Вокальная лирика России конца XIX – начала XX столетий: исторический экскурс /Сунь Сычэнь, Г. В. Абдуллина // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2022. № 67. С. 13-21.

основного эмоционального тона, тонкой нюансировкой, «игрой светотени». Мелодия развивается на фоне стабильного аккордового движения, имеет волнообразный характер с преобладанием поступенного движения; она напевна и все фразы закруглены. Начало романса с D2 создает импульс к развитию, тональные переходы и ладовые колебания – *F-dur – d-moll – A- dur* – подчеркивают двойственность выражаемого чувства (Пример 17).

Вторая часть романса (*Piu mosso*) более активная, порывисто-возбужденная и страстная, немаловажная роль в ней принадлежит виртуозной партии фортепиано, насыщенной и смелой, в нее постепенно внедряются интонации вокальной линии. Мелодическое движение по сравнению с первой частью значительно меняется – преобладает восходящее направление; вокальная партия наполняется речитативными элементами – острым пунктирным ритмом, квартовыми восходящими и нисходящими интонациями, высказывание прерывается цезурами, благодаря чему речь становится прерывистой. Композитор, в отличие от поэта, дважды повторяет значимую для него строку «Мечты! ах! отчего вы счастья не продлили?», второй раз мелодия звучит уже выше на тон, что усиливает напряжение. Фактура в этом более напряженном разделе также меняется, в партию фортепиано включается триольный ритм, движение ускоряется. Начинаясь в тональности *B-dur*, далее захватываются тональности *g-moll*, *d-moll*, *a-moll*, *C-dur*, композитор включает цепи неразрешенных аккордов (Пример 18). Последняя, завершающая фраза служит кратким эпилогом – возвращается тональность *F-dur* и начальный мелодический материал.

К поэзии А. Пушкина обращался и А. Глазунов в ранних своих работах, однако, лучшие сочинения на слова поэта – «Вакхическая песня» и «Восточный романс», где ярко отразились основные черты стиля композитора – спокойное настроение и созерцательность. В вокальных сочинениях Глазунова на тексты Пушкина следует отметить тонкую нюансировку, чуткое реагирование музыкального текста на детали поэтического текста. По сравнению с Аренским, Глазунов в своем романсе «Сновидение» выстраивает мелодическую линию иначе, акцентируя иные слова поэтического текста. Его романс написан в одночастной форме, вокальная и фортепианная партии развиваются на одном динамическом уровне, сохраняющимся на протяжении всего сочинения. Господствует одно настроение, одна тональность – *Es-dur*, основной аккорд которой, тоническое трезвучие, звучит почти постоянно, фактура также выдержана в одном стиле.

В поэзии Пушкина особая роль принадлежит теме любви, у него «любовь как сон». Каждый композитор воплощал Пушкина по-своему, видел своего Пушкина. Аренский лишь четыре раза обращался к стихам поэта, и очень тонко отразил переживания и эмоции в романсах на его тексты. «Специфика преломления пушкинского наследия отражает характер становления и развития русского романса»¹⁸.

Литература:

1. Ершенко Ю.О. Поэтика сна в творчестве А.С. Пушкина: автореферат диссертации...кандидата филологических наук. – М., 2006. – 24 с

¹⁸ Сунь Ц. А.С. Пушкин и русский романс 30-х годов XX века: автореферат диссертации... кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. С. 19.

2. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. – 160 с.
3. Сунь Ц. А. С. Пушкин и русский романс 30-х годов XX века: автореферат диссертации... кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. – С. 189.
4. Сунь С., Абдуллина Г. В. Вокальная лирика России конца XIX– начала XX столетий: исторический экскурс /Сунь Сычэнь, Г. В. Абдуллина // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2022. – № 67. – С. 13-21.
5. Уколова Л. И. Формирование духовно-нравственных и гражданских качеств современной молодежи средствами художественного и музыкального воспитания / Л. И. Уколова, В. В. Афанасьев, С. М. Низамутдинова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – С. 230-235. – EDN AAXBPZ.

Цзи Минь,

аспирант кафедры музыкального воспитания
и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: 285578087@qq.com

Ji Min

Postgraduate student of the Department of Music Education
and Training Federal State Budgetary Educational
Institution of Higher Education A.I. Herzen
e-mail: 285578087@qq.com

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ОПЕРЕ: РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ ВЗГЛЯД В ИСТОРИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению синтеза двух феноменов в музыкальном оперном искусстве – образа женщины и драмы. В процессе исторического обзора проводится параллель с литературой и поэзией, акцентируются наиболее показательные в отношении драматического жанра оперы, производится попытка дифференцировать и осмыслить сущностную специфику драматических женских оперных ролей.

Ключевые слова: женщина, драма, опера, история культуры, история музыки.

DRAMATIC FEMALE IMAGES IN OPERA AND ITS RETROSPECTIVE LOOK INTO THE HISTORY OF MUSICAL ART

Abstract. The article deals with consideration of the synthesis of woman and drama in the musical opera art. In the process of historical review, a parallel with literature and poetry is drawn, the most indicative operas in relation to the dramatic genre are emphasized, an attempt is made to differentiate and comprehend the essential specificity of dramatic female opera roles.

Keywords: woman, drama, opera, history of culture, history of music.

Женский образ в искусстве – особая культурологическая категория, которая на протяжении развития истории культуры претерпела характерные изменения и трансформации. Однако во все времена он служил источником вдохновения для множества поэтов, художников, писателей, музыкантов, скульпторов и др. Различные философы пытались осмыслить феномен «воздействия женщины-музы на великих композиторов; рассмотрение значения женщины в музыкальном образовании, культурной и религиозной жизни страны» [4, с. 3].

Женщина в искусстве олицетворяет символ как эстетики, так и философской мысли, которые обусловлены социокультурным контекстом, актуальным для конкретного времени. Типология женских образов в искусстве всегда была многоликой. В поэзии и литературе, например, образ женщины, давно ставший символом любви,

эмоции, страсти, пережил значимую трансформацию от образов античных богинь, средневековых мадонн до исторических персонажей. При этом вектор изменений был направлен на постепенный отход от идеализированного и зачастую зависимого от мужской точки зрения образа к сложным, порой эмансипированным, самостоятельным женским ролям. «С началом XX века искусство приняло еще больше различных, не похожих друг на друга форм: не только мужчины художники, но и сами женщины стали заявлять о себе, рассуждая о женской доле и своих личных внутренних проблемах, перетекая в современную открытую борьбу в искусстве с навязанными обществом стереотипами, мнимыми идеалами и открытости» [2].

Совершенно естественно, что в музыкальном искусстве образ женщины также нашел свое отражение и играет особую роль в сфере художественного содержания музыки различных эпох и стилей. Наиболее ярко этот образ представлен именно в жанрах вокальной музыки (за редким исключением в инструментальной), и главным образом, в опере. Именно в ней композиторам лучше всего удалось выразить всю полноту переживаний главных героинь, претворить в жизнь искусство художественной драмы: «то необходимое и достаточное впечатление, которое должно давать произведение драматического искусства и которое определяется его специфической художественной структурой — словесным поединком двух характеров, столкнувшихся друг с другом в некоей событийной ситуации. Представить такую сшибку характеров могут в искусстве только актеры, т. е. живые люди, обладающие даром перевоплощения, растворяющие в себе писателя и как повествователя — эпика, и как самовыразителя — лирика, и берущие на себя всю полноту ответственности за развитие и выражение идеи драматурга» [1, с. 128].

Как известно, драма противопоставляется лирике, комедии, эпосу. Ее определяющим свойством «является, в конечном счете, стремление героя быть самим собой, т.е. независимым ни от необходимости, ни от случая и вместе с тем фактическая невозможность достижения этого. Отсюда конфликт в душе, т.е. конфликт между “верхом” (Духом) и “низом” (землей, телом). Отсюда вряд ли стоит сводить перипетию драмы, с одной стороны, к власти случая, с другой, к власти необходимости (события), как это делается в нашем литературоведении и эстетике» [3, с. 28].

Опера — жанр, который одновременно и освобождает, и ограничивает своих женских персонажей. Спектр драматических женских образов здесь весьма обширен: Кармен Ж. Бизе («Кармен»), Изольда Р. Вагнера («Тристан и Изольда»), Клеопатра Г. Генделя («Юлий Цезарь в Египте»), Маргарита Г. Берлиоза («Осуждение Фауста»), Норма и Тереза В. Беллини (оперы «Норма» и «Сомнамбула»), Саломея Р. Штрауса («Саломея»), Донна Анна и Электра В. Моцарта (оперы «Дон Жуан» и «Идомея»), Дидона Г. Перселла («Дидона и Эней», Ифигения К. Глюка («Ифигения в Тавриде») и другие – вот только лишь малая «толика» примеров драматически-наполненных ролей.

При этом заметим, что диапазон представленных типажей по внешней своей фабуле во многом сходен друг с другом. Однако «вариации» женского драматического образа тут весьма разнообразны. Здесь и свободолюбивая Кармен Ж. Бизе; самоотверженная ради любви Тоска и преданная Чио-Чио-сан Дж. Пуччини; Норма Винченцо Беллини, разрывающаяся между долгом и личными чувствами; Лючия Г. Доницетти, оказавшаяся в точке пересечения семейных интриг и несчастной любви; Брунгильда Р. Вагнера, которая через свою жертву и искупление, воплощает идею чистой любви; Виолетта Валери и Дездемона Дж. Верди – также обречённые героини с

драматической судьбой. Хотя иногда причина смерти оперных героинь бывает расплывчата: Электра умирает от танца, Лючия – после приступа помешательства, Изольда – влекомая к смерти видением извне. Но все они не просто являются архетипами, они вскрывают глубину психологии общества, поэтому и сегодня обладают непроходящей актуальностью. Как замечает историк музыки Кэролин Эббейт, опера – один из немногих жанров, который «настолько смещает авторский музыкальный голос на женских персонажей и певиц, что в значительной степени переворачивает традиционное противопоставление мужского (говорящего) субъекта и женского (наблюдаемого) объекта» [5, с. 258].

В опере драматические женские образы часто представляются как жертвы обстоятельств. В этом смысле опера выступает в роли отражения своей эпохи. Мятежные женские персонажи, как правило, сталкиваются с возмездием к финальному акту. Образы таких героинь можно наблюдать на примерах Кармен, или Виолетты из «Травиаты». Несмотря на их красоту и трагичность, судьба этих женщин зачастую остаётся вне их контроля, что связано с доминированием патриархальных структур уклада в обществе. Подобные драматические героини репрезентируют, что опера, как отражение исторических концептов, способна подвергать критическому анализу устоявшиеся модели и гендерные стереотипы.

Драматический женский образ в музыке до сих пор остаётся сильным инструментом воздействия на слушательскую аудиторию. Он способствует отражению не только изменений в восприятии роли женщины в социуме, но маркирует сдвиги в общественном самосознании. Динамичность и открытость для изменений делают женский образ в искусстве живым и актуальным, продолжая вдохновлять современных зрителей.

Литература:

1. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. – Части I, II, III. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
2. Камилла Сабирова. Женский образ в искусстве в разные эпохи. – <https://hsedesign.ru/project/5754a2186af24470b076e0cf96d7dba5> (Дата обращения: 25.09.2024).
3. Михайлов М.И. Эпос, драма, лирика как роды литературы (сущность, специфика, соотношение). – Автореф... дисс... на соиск. уч. степ. доктора филологических наук. – Москва, 2006. – 42 с.
4. Сюн Инвэнь. Образ женщины в музыкальном искусстве гуанси второй половины XX – начала XXI века. – Дисс... канд. искусствоведения. – СПб, 2023. – 276 с.
5. C. Abbate, R. Parker. A History of Opera. The Last Four Hundred Years. – Penguin, 2015. – 634 p.

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

Li Xinxu,
Trainee assistant, Russian State Institute
of Cinematography named after S. A. Gerasimov

ИЗУЧЕНИЕ ПУТЕЙ СОВМЕСТНОГО ПРОИЗВОДСТВА РОССИЙСКО-КИТАЙСКИХ ТЕЛЕПРОЕКТОВ

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

Ключевые слова: КНР, РФ, телепроект, «Катюша, «Время говорить», «Россия – Китай: главное».

STUDYING WAYS OF JOINT PRODUCTION OF RUSSIAN-CHINESE TV PROJECTS

Annotation. The purpose of the work is to study the issues. Concerning the joint production of television projects of China and the Russian Federation. The main aspects of the development of joint production of TV projects of the Russian Federation and China are considered. The main achievements in the production of joint Russian-Chinese television projects are listed. The main ways to further improve the joint production of Russian-Chinese television projects are proposed. The conclusion of the work notes the high current state of development of the joint production of Russian-Chinese television projects and notes the need for further work by both countries in this direction in order to strengthen their positions in the world.

Keywords: China, Russia, TV project, Katyusha, Time to Talk, Russia – China: the main thing.

После заключения договора о мирном соседстве между КНР и РФ, начал наблюдаться сильный скачок в развитии взаимоотношений между двумя государствами. Он затронул также и сферу медиа технологий, началом взаимодействия в рамках которой было положено 8 декабря 1992 года после подписания на уровне правительств КНР и РФ соглашения о культурном сотрудничестве [3]. Несомненным подтверждением

успешности заключенного соглашения является его успешное функционирование на протяжении 32 лет, в течение которого КНР и РФ смогли добиться больших успехов в сфере киноискусства, которое выступает в качестве некоего окна для последующего взаимодействия в сфере культуры. КНР и РФ достаточно сильно углубили взаимное сотрудничество в сфере телепроектов, радиовещания, СМИ, киноиндустрии и подготовке актеров, что позволило создать эффективный мост для поддержания прекрасных взаимоотношений в сфере культуры и оказывает положительное влияние на развитие политических и экономических отношений между государствами [1].

После пандемии COVID-19 и начала СВО, отношение мировых стран к РФ и КНР ухудшилось, что выразилось в ограничении распространения контента данных государств. Однако именно это послужило толчком к усилению взаимного сотрудничества КНР и РФ в части совместного производства различных медиа и телепроектов, в развитии которого можно выделить следующие аспекты:

- наличие прочных стратегических межгосударственных отношений;
- широкое двустороннее сотрудничество в области гуманитарного обмена;
- действующий механизм сотрудничества медиа двух государств [2, 5].

Среди основных успехов и достижений совместного сотрудничества РФ и КНР в сферах телепередач и телепроектов можно выделить:

1 Начиная с 2001 года в Москве был открыт первый интернет-сайт, посвященный сотрудничеству между РФ и КНР «ruschina.net», в рамках которого размещалась информация об обоих государствах как на русском, так и на китайском языках, а в 2006 году в КНР заработала первая русскоязычная платформа «Партнеры».

2 С 2017 года коллаборация «Международного радио Китая» и «России Сегодня» привела к запуску первой информационной платформы, которая получила название «Россия-Китай: главное».

3 «Первый канал» и «ООО телепередача Чжунши» благодаря тесному взаимодействию смогли запустить в показ телеканал с субтитрами на китайском языке, который получил название «Катюша» и был с восторгом принят большинством его зрителей.

4 В 2020 году в период пандемии «Центральное радио и телевидение Китая» и «Российская Газета» осуществили показ порядка 40 репортажей о борьбе с пандемией коронавирусной инфекции COVID-19 в КНР, благодаря которым была осуществлена передача накопившегося опыта КНР по борьбе с пандемией, что, несомненно, сыграло положительную роль в вопросе борьбы с данным заболеванием.

5 Начиная с 2021 года ведущее агентство видеонОВОСТЕЙ КНР «CCTV+» и международная ТВ-сеть «BRICS» развивают совместную партнерскую деятельность, которая пользуется большой популярностью до сих пор. В частности, с 2022 года в рамках данной коллаборации был выпущен совместный проект «Время говорить. Россия – Китай», в рамках которого обсуждаются перспективы дальнейшего мирового сотрудничества между РФ и КНР.

6 В 2024 году телеканалом «ТНТ» было запущено первое в РФ реалити-шоу «Вызов» в коллаборации с КНР, в котором приняло участие по 10 участников от каждой из стран. Без знания языка и представления о культуре друг друга, участники должны нащупать пути соприкосновения в спортивных и интеллектуальных состязаниях, попытаться наладить коммуникацию в парах, понять друг друга в быту и дойти до финала, чтобы побороться за внушительный денежный приз.

7 Телеканал «Пятница» совместно с китайскими коллегами в 2024 году запустил телешоу «Запретный Китай», в рамках которого авторы пытаются показать, что КНР превратилась в страну будущего, новейших технологий и инноваций. В выпусках показываются последние достижения данной страны, которые сочетаются с традиционной китайской культурой: беспилотное метро, в котором транспорт перемещается с невероятной скоростью, и многоэтажные парковки, оснащенные так называемыми «умными» датчиками для более удачного расположения автомобилей. На территории государства действуют гигантские «фабрики» блогеров и инфлюэнсеров, широко известных в местном закрытом интернете. И все эти новшества и достижения современности, небоскребы и автомобили соседствуют со старинными буддийскими храмами.

Таким образом можно видеть, что развитие совместных российско-китайских телепроектов идет весьма эффективно, несмотря на все имеющиеся проблемы каждого из государств. Этому в значительной степени поспособствовало заключенное в марте 2023 года соглашение между Правительством РФ и КНР «О сотрудничестве в области совместного производства телевизионных программ», регламентирующее сотрудничество обоих государств в сфере совместного создания и выпуска телевизионных программ. Оно заключено на основе традиционно дружественных отношений народов РФ и КНР и в целях поощрения культурных обменов и телевизионного сотрудничества [4].

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

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

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

Литература:

1. Ван Ф. Исследование взаимосвязи и динамики отношений между китайскими и российскими фильмами в эпоху новых медиа / Ф. Ван // Медиасреда. – 2020. – № 2. – С. 138-144.
2. Денисов А.И. Нынешние российско-китайские отношения – лучшие за всю их историю / А.И. Денисов // Международная жизнь. – 2019. – № 2. – С. 38-50.
3. Соглашение между правительством Российской Федерации и Китайской Народной Республикой о культурном сотрудничестве. – М.: Правовой департамент МИД, 1992. – 6 с.
4. Соглашение между правительством Российской Федерации и Китайской Народной Республикой о сотрудничестве в области совместного производства телевизионных программ. – М.: Правовой департамент МИД, 2023. – 9 с.
5. Ян Х. Современное состояние и перспективы российско-китайского сотрудничества в области медиа / Х. Ян // Теории и проблемы политических исследований. – 2022. – № 3 (11). – С. 128-135.

Ян И,

аспирант, Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена, Институт музыки,
театра и хореографии, кафедра музыкального
воспитания и образования
e-mail: tatsianaankuda@mail.ru

Yang Yi,

Postgraduate student, Herzen Russian State Pedagogical
University, Institute of Music, Theatre and Choreography,
the Department of Music Upbringing and Education

ЗВУКОИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ И РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЙ ФАКТОР НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ КИТАЙСКОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ)

Аннотация. В данной статье на примере некоторых камерно-инструментальных сочинений китайских композиторов для западноевропейской флейты автор предпринимает попытку анализа музыкального языка китайских авторов с точки зрения репрезентативности национальной культуры в сочинениях для музыкального инструмента западного образца.

В частности, посредством обращения к некоторым фактам из истории музыкальной культуры Древнего Китая, автору удалось выявить предпосылки использования конкретных художественных приемов (звукоизобразительности и звукоподражания) китайскими композиторами, выбор которых обусловлен особенностями национальной ментальности авторов музыки, их национальным самосознанием.

Ключевые слова: национальная традиция, Китай, флейта, камерно-инструментальная музыка, репрезентация, самосознание, композитор, звукоизобразительность, звукоподражание, культура.

SOUND IMAGES AS AN ARTISTIC DEVICE AND A REPRESENTATIVE FACTOR NATIONAL IDENTITY (USING THE EXAMPLE OF CHINESE CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC FOR FLUTE)

Annotation. In this article, using the example of some chamber instrumental compositions by Chinese composers for the Western European flute, the author attempts to analyze the musical language of Chinese composers from the point of view of the representativeness of national culture in compositions for a Western-style musical instrument. In particular, by referring to some facts from the history of the musical culture of Ancient China, the author was able to identify the prerequisites for the use of specific artistic

techniques by Chinese composers (sound imagery sound imitation), the choice of which is determined by the peculiarities of the national mentality of the music authors, their national identity.

Keywords: National tradition, China, flute, chamber instrumental music, representation, self-awareness, composer, sound imagery sound imitation, culture.

В Древнем Китае музыка была неотъемлемой и важной частью духовной культуры общества, она сопровождала не только досуг высокопоставленных чинов, но также и ритуальные храмовые действия. Естественно, богатая история музыкального искусства Китая, отношение к игре на музыкальном инструменте (и самому инструменту) как к сакральному действию, некоторые жанры и формы музыкального искусства, исполнительские средства выразительности находят отражение в музыке для флейты западного образца в современных сочинениях китайских композиторов [1,2,3].

Однако, некоторые приемы художественной выразительности в творчестве китайских авторов музыки для европейской флейты являются наиболее очевидными репрезентативными факторами национальной культуры Китая [4].

В данной статье мы хотели бы обратиться к одной из особенностей музыкального языка китайских композиторов – стремлению к *звукоизобразительности*. Подобные художественные приемы музыкальной выразительности используют, например, Ло Сяоминь в пьесе «Деревенская бамбуковая флейта», а также в, наверное, самой известной пьесе китайских авторов для западноевропейской флейты – «Медитация» Хе Лутина и др. Заметим, что в последней из названных пьес данный прием применяется композитором не с целью изображения определенного явления природы посредством звука, а как аллюзия к тембру традиционной бамбуковой флейты. Конечно, приведенные нами примеры – это лишь единичные показательные случаи применения этого художественного приема.

Так все же, чем же обусловлено стремление китайских композиторов к использованию звукоизобразительных приемов в своих музыкальных сочинениях, только лишь собственными эстетическими предпочтениями?

В рамках данной статьи мы подробнее остановимся на одном из ярких примеров использования приема звукоподражания явлениям природы в камерной музыке китайских авторов для европейской флейты – фрагментах из пьесы Чжана Динхэ «Маленькая рыба с розовыми щечками».

Звукоизобразительность, применяемая композитором в данной пьесе, проявляется как волнообразные фигуры в партии фортепиано (например, *Рисунок 1*) и в партии флейты (*Рисунок 2*).



Рисунок 1 Чжан Динхэ «Маленькая рыба с розовыми щечками»
(тт. 52 – 57)



Рисунок 2 Чжан Динхэ «Маленькая рыба с розовыми щечками»
(тт. 49 – 50)

В такте 5 (Рисунок 3) и в такте 58 (Рисунок 4) можно заметить зеркально-симметричное движение голосов. Перемещение и отражение тематического материала

то в партии флейты, то в аккомпанирующей партии фортепиано создает удивительную иллюзию отражения (искажения) на воде.



Рисунок 3 Чжан Динхэ «Маленькая рыба с розовыми щечками»
(тт. 4 – 6)



Рисунок 4 Чжан Динхэ «Маленькая рыба с розовыми щечками»
(тт. 58 – 61)

Потрясающим на наш взгляд является также то, как автор «играет» с создаваемым им художественным пространством посредством перемещения тематического материала в определенный регистр. Так, в тактах 25 – 30 тематические элементы помещены в нижний регистр фортепиано – словно погружение в глубины подводного мира...



Рисунок 5 Чжан Динхэ «Маленькая рыба с розовыми щечками»
(тт. 25 – 30)

Известно, что в Древнем Китае (как и во многих культурах других народов) считалось, будто посредством «правильной» музыки можно воздействовать на явления природы и даже на космические ритмы. Единство музыки и мироздания пронизывает не только музыкальную китайскую культуру, но также и религиозные учения. Во многом и поэтому, по нашему мнению, китайская музыка зачастую включает такие приемы как *звукоподражание природным явлениям*. Подобное представление о магическом свойстве музыки типично и для традиционных музыкантов всех народов земли. Заметим, что современные этномузыкологи классифицируют подобные музыкальные практики как магические и определяют также типы магического музыкального действия: магия по смежности, магия по сходству, магия по тождеству и по метонимии (связи частей и целого) [6, с. 65].

Стремление к звукоподражанию и звукоизобразительности в музыке китайских авторов, на наш взгляд является *отголоском специфического способа мышления традиционных музыкантов древности*.

Литература:

1. Цзо Чжэньгуань Музыкальная культура Китая. – Санкт-Петербург: Композитор, 2023. – 275 с.
2. Бахтизина Д.И. Музыка как фактор сохранения духовной культуры народа // Язык и культура (Новосибирск). – Режим доступа:

<https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-kak-faktor-sohraneniya-duhovnoy-kultury-naroda/viewer> (дата обращения: 10.01.2025).

3. Ван Пэй Синтез национальных традиций и современных техник в музыке китайских композиторов для флейты // культурная жизнь юга России. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sintez-natsionalnyh-traditsiy-i-sovremennyh-tehnik-v-muzyke-kitayskih-kompozitorov-dlya-fleyty> (дата обращения: 10.01.2025).

4. Дуин Программность как национальная специфика китайской музыки (на примере жанрово-стилевого и композиционно-драматургического анализа фортепианных миниатюр Чу Ван Хуа, Сун Итьена, Го Чжихуна, Ту Мен синя) // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2023. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/programmnost-kak-natsionalnaya-spetsifika-kitayskoy-muzyki-na-primere-zhanrovo-stilevogo-i-kompozitsionno-dramaturgicheskogo> (дата обращения: 12.01.2025).

5. Корноухов, М.Д. Российское и китайское музыкально-педагогическое образование в XXI веке: параллели и взаимодействие: Учебное пособие / М. Д. Корноухов. – Санкт-Петербург: Центр научно-производственных технологий "Астерион", 2024. – 80 с. – EDN JUDWKG.

6. Мациевский, И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И.В. Мациевский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Кузнецов Е.А.,

кандидат педагогических наук, доцент кафедры
народного танца хореографического факультета
Московского государственного института культуры,
кафедры Искусство хореографа Института славянской
культуры РГУ им. А.Н. Косыгина,
e-mail: hornarmgu@mail.ru

Кузнецова М.С.,

преподаватель кафедры Искусства хореографа
Института славянской культуры РГУ им. А.Н. Косыгина,
соискатель Московского государственного института культуры
e-mail: moon-rusya1995@mail.ru

Kuznetsov E.A.,

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Folk Dance Department
of the Choreographic Faculty of the Moscow State Institute
of Culture and the Art of Choreography Department of the Institute
of Slavic Culture of the Kosygin Russian State University

Kuznetsova M.S.,

Lecturer at the Department of Choreography at the Institute
of Slavic Culture of the A.N. Kosygin Russian State Pedagogical
University, candidate of the Moscow State Institute of Culture

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РЕЧЬ – ИНСТРУМЕНТАРИЙ МОТИВАЦИОННО-ЦЕННОСТНОГО КОМПЛЕКСА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

Аннотация. В статье рассматривается педагогическая речь как инструментальный мотивационно-ценностного комплекса педагогического мастерства. Педагогическая речь выступает как средство преподавания, так и средством учения. Педагогическая речь формирует речевую культуру обучающихся и служит для них образцом. Посредством речи преподаватель передает определенную информацию, развивает и обогащает интеллект обучающихся (учащихся, студентов), побуждает их к деятельности на основе полученных знаний, управляет вниманием обучающихся, образует мир их представлений и понятий. В частности, в хореографическом искусстве от умения и владения педагогической речью зависит уровень мотивации обучающихся, их стремления преодолеть трудности на пути совершенствования исполнительской техники и актерского мастерства.

Ключевые слова: педагогическая речь, педагогический инструментарий, мотивационно-ценностный комплекс, педагогическое мастерство, хореографическое искусство, хореографическое образование.

PEDAGOGICAL SPEECH IS A TOOLKIT OF THE MOTIVATIONAL AND VALUE COMPLEX OF PEDAGOGICAL SKILLS

Annotation. The article examines pedagogical speech as a tool of the motivational and value complex of pedagogical mastery. Pedagogical speech acts as both a means of teaching and a means of learning. Pedagogical speech forms the speech culture of students and serves as a model for them. By means of speech, the teacher conveys certain information, develops and enriches the intellect of students (pupils, students), encourages them to act on the basis of the knowledge gained, controls the attention of students, and forms the world of their ideas and concepts. In particular, in choreographic art, the level of motivation of students, their desire to overcome difficulties in improving their performing technique and acting skills depend on the ability and proficiency in pedagogical speech.

Keywords: pedagogical speech, pedagogical tools, motivational and value complex, pedagogical skills.

Ввиду того, что человек является социальным живым существом - общение выступает важным явлением его жизнедеятельности. Передача накопленных знаний и опыта происходит по средству обучения и воспитания: на первых этапах в лоне материнской педагогики, в последствии – в школьном и последующих уровнях образования. Речь является сложным и важным коммуникационным средством воздействия и взаимодействий между субъектами образования. Благодаря общению происходит сложный процесс становления личности, его воспитание и обучение. Воспитание личности мы рассматриваем как процесс формирования и развития человеческих качеств: внимание, честность, пунктуальность, дружелюбие, порядочность и т.д. Обучение – как процесс формирования комплекса знаний, умений и навыков необходимых в повседневной и профессиональной сфере деятельности человека. В связи с этим, образовательный процесс во многом зависит от коммуникативных навыков преподавателя и его профессионального владения педагогической речью. Владение педагогической речью означает наличие у преподавателя высокого уровня культуры речи, применение в преподавательской деятельности понятийно-терминологического аппарата, качественного словарного запаса, умение варьировать тембром голоса и темпом речи, манерой педагогического общения (чувством такта, субординацией), умение выстраивание доверительных отношений, применять на практике, применительно к конкретному случаю определенный педагогический стиль: авторитарный, демократический, либеральный, смешанный.

Педагогическая речь выступает предметом изучения риторики. Риторика дословно с древнегреческого – «ораторское искусство», т.е. искусство овладения языком, доступностью и убедительностью высказанного мнения, способного заинтересовать и замотивировать слушающего. Изучением педагогической речи в своих научных изысканиях занимались ведущие педагоги-новаторы: Л.Н. Горобец [3], М.В. Ломоносов [4], В.Э. Морозов [5], В.А. Сухомлинский [6], К.Д. Ушинский [7] и др.

Основополагающим компонентом педагогической речи является культура речи. Во многом культура речи является отражением мировоззрения, мировосприятия и культуры личности преподавателя. В.А. Сухомлинский называл речевую культуру преподавателя «зеркалом его духовной культуры» и требовал от учителя мастерского владения словом: «каждое слово, сказанное в стенах школы, должно быть продуманным, мудрым, целеустремленным, полновесным» [6, с. 217].

Важно заметить, что особое значение педагогическая речь наблюдается в активизации учебной и профессиональной мотивации обучающихся. Верно и убедительно поставленные задачи, объяснение технологии выполнения заданий, образовательно-знаниевого компонента изучаемой дисциплины, исправления и замечания, необходимые корректировки, оценка учебного процесса и доведение процесса оценки до обучающегося является лишь только первичном фундаментальным компонентом базовых функций педагогической речи.

Поэтично и тонко замечена роль «слова» в народной мудрости: «На великое дело — великое слово», «Слово толковое стоит целкового», «Слово вовремя и кстати сильнее письма и печати».

Речь является как средством преподавания, так и средством учения. Педагогическая речь формирует речевую культуру обучающихся и служит для них образцом. Посредством речи преподаватель передает определенную информацию, развивает и обогащает интеллект обучающихся, побуждает их к деятельности на основе полученных знаний, управляет вниманием обучающихся, образует мир их представлений и понятий.

Именно через речь преподаватель сообщает свое настроение, характер, интеллект, волю, свое отношение к обучающимся и к преподаваемому предмету, через речь — выражает свои мысли и чувства. Учащиеся запоминают прежде всего мысли и настроение преподавателя. Важно понимать, что гармонично сложенная речь, которая обладает логичностью и точностью, грамматической правильностью, оригинальностью, уместностью и экономичностью, оказывает положительное влияние на становление личности обучающегося. Качество усвоения знаний обучающимися зависит от точности формируемых преподавателем предложений, понятий. Данное высказывание коррелируется с доступностью и понятностью педагогической речи.

Как отмечает кандидат филологических наук О. В. Шкуран, «язык лежит в основе формирования и дальнейшего развития культуры каждого народа. Он представляет собой вместилище сакральных смыслов и ценностей и является основой бытия культуры» [8, с. 179].

Важно понимать, что педагогическая речь сопровождается средствами невербального общения, а именно мимика лица, жестикуляция рук, позы преподавателя, его эмоциональный фон/настроение. Особенно это важно учитывать при преподавании посредством электронно-коммуникационных систем, так называемом онлайн обучение.

В настоящее время человечество прошло определённый путь и наработало знания в данной области. В частности, исследованы такие позиции как применение презентации в режиме онлайн преподавании, роль и значение применение пауз в речи, доходчивость и средства доведение информации до обучающегося, направленность фокуса внимания преподавателя в процессе его преподавания.

С точки зрения мотивационно-ценностного комплекса воздействия педагогической речи на обучающегося, важно заметить, что процесс высказывания

замечаний, пожелания, корректировка действий обучающегося является актуальным вопросом, требующее особого внимания.

Педагогическая речь должна выстраиваться на позитивной ноте и нести положительный норматив. Особое внимание преподавателю важно обратить на процесс похвалы обучающихся. Возможно применять похвалу персонально или групповую. В зависимости от цели, преподаватель может таким образом мотивировать группу на сплочение или выделить наиболее одаренную работу, наиболее включённого в процесс обучающегося. При этом важно следить за аргументированностью ваших доводов и в случае необходимости более подробно акцентировать на этом внимание. Это формирует у обучающихся понимание объективности педагогической оценки и оказывают позитивное влияние на их мотивацию.

Если рассматривать применение и составляющие педагогической речи в процессе хореографического образования, то конечно важно обратить на применение понятийно-терминологического аппарата, выработанного в процессе становления хореографического искусства и педагогики в этой области, при этом не менее важным является применение образных суждений, художественных и эстетических образов и примеров, которые наиболее точно характеризует преподаваемые движение, пластический образ, технику исполнения. Например, образные названия движений: «пава», «гусачок», «штопор», дробь «лошадка», «ножницы», «гармошка», «ползунок» и многое другое.

Педагогическая речь в хореографическом искусстве чаще всего сопровождается показом изучаемого движения, в связи с этим важно следить за темпом речи, её краткостью и доходчивостью. Доступность педагогической речи является её важной характеристикой, и качественно влияет на эффективность образовательного процесса. Следует учитывать интеллектуальный, эмоциональный уровень развития группы обучающихся, чтобы наиболее эффективно выстроить коммуникационное воздействие посредством педагогической речи.

Для наиболее тонкого понимания танцевального образа или манеры исполнения движения можно применять художественно творческие примеры описания из произведений литературы. Например, высказывание Н.В. Гоголя: «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий – у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный – у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый – у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражается в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность» [2].

Грамотность преподнесения учебного материала напрямую зависит от педагогической манеры умения объяснять, рассуждать, делать замечания и включает в себя весь спектр речевых приёмов (от пауз, до определенных оборотов). Педагогическая речь занимает важное значение в педагогическом мастерстве. Важно понимать, что

манера педагогического общения, педагогическая речь выступает фундаментальным и цементирующим аспектом образования.

Из вышеизложенного, мы хотим обратить внимание, что, при подготовке педагога хореографических дисциплин, очень важно обратить внимание на формирование грамотности и умения педагогической риторики. Зачастую, данному вопросу на специализированных профилирующих дисциплинах уделено мало внимание, в виду большего образовательного акцента на преподнесения и изучения учебного танцевального материала, методов его исполнения и преподавания.

Литература:

1. Байханов, И.Б. Концепция формирования электоральной культуры учителя: структура, содержание, границы применимости / И. Б. Байханов // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 2. – С. 106-125. – EDN KFCCLN.
2. Гоголь, Н.В. Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 8. Статьи. – 1952. – С. 177–190.
3. Горобец, Л.Н. "Педагогическая риторика": теория и практика обучения студентов-нефилологов риторической компетенции: монография / Л.Н. Горобец; М-во образования и науки Российской Федерации, Армавирский гос. пед. ун-т. - Армавир: РИЦ АГПУ, 2007. – 183 с.
4. Ломоносов, М.В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений / АН СССР. – М.; Л., 1950–1983. Т. 7: Труды по филологии 1739–1758 гг. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 89–378.
5. Морозов, В.Э. Педагогическая риторика: учебное пособие / В.Э. Морозов; М-во сельского хоз-ва Российской Федерации, Российский гос. аграрный ун-т - МСХА им. К.А. Тимирязева. - Москва: ФГОУ ВПО РГАУ-МСХА им. К. А. Тимирязева, 2007. - 147 с.
6. Сухомлинский, В. А. Как воспитать настоящего человека: (этика коммунистического воспитания): пед. наследие / В.А. Сухомлинский; сост. О.В. Сухомлинская. – Москва, 1990. – 288 с.
7. Ушинский, К.Д. Собрание сочинений. – М., 1948. – Т. 2
8. Шкуран, О.В. Сакральность языка: междисциплинарный аспект / О.В. Шкуран // Фразеология в языковой картине мира: когнитивно-прагматические регистры: сб. науч. тр. по итогам 4-й Междунар. науч. конф. по когнитивной фразеологии, Белгород, 26–27 марта 2019 г. / [редкол.: Н. Ф. Алиференко и др.; сост.: Г. Ю. Мальцева и др.]. – Белгород, 2019. – С. 179–184.

Юй Ян,

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Российского государственного педагогического
университета им. А.И. Герцена.

Научный руководитель:

заведующая кафедрой музыкально-инструментальной
подготовки Российского государственного
педагогического университета им. А.И. Герцена,
кандидат педагогических наук, профессор

Кузнецова Е.О.

e-mail: 344644010@qq.com

Yu Yang,

graduate student of the Department of Musical Education
and Education of the Herzen State Pedagogical University.

The scientific supervisor:

the head of the Department of Musical and Instrumental
Training of the Herzen State Pedagogical University,
Candidate of Pedagogical Sciences, Professor

Kuznetsova E.O.

ОБ АКТУАЛЬНОСТИ ПРОБЛЕМЫ ОСВОЕНИЯ РОССИЙСКОГО ДЕТСКОГО ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Аннотация. Тенденция интернационализации высшего музыкального и музыкально-педагогического образования в современной России обусловлена рядом факторов. Среди них выделим, как желание российских педагогов-музыкантов создать и апробировать на практике новые методики, рожденные в процессе профессиональной подготовки студентов из Китайской Народной Республики, так и стремление китайского образовательного сообщества воспринять лучшие классические традиции российской и советской педагогики музыкального образования. В данной статье в числе актуальных проблем подготовки китайских студентов-музыкантов к профессиональной деятельности в педагогическом университете выделена проблема освоения российского детского вокального репертуара.

Ключевые слова: педагогика музыкального образования, китайские студенты-музыканты, развитие современного детского вокального исполнительства, российский детский вокальный репертуар.

ON THE RELEVANCE OF THE PROBLEM OF MASTERING THE RUSSIAN CHILDREN'S VOCAL REPERTOIRE BY CHINESE STUDENTS AT THE PEDAGOGICAL UNIVERSITY

Annotation. The trend of internationalization of higher musical and musical pedagogical education in modern Russia is due to a number of factors. Among them, we highlight both the desire of Russian music teachers to create and test in practice new techniques born in the process of professional training of students from the People's Republic of China, and the desire of the Chinese educational community to embrace the best classical traditions of Russian and Soviet pedagogy of music education. In this article, the problem of mastering the Russian children's vocal repertoire is highlighted among the urgent problems of preparing Chinese musical students for professional activity at the pedagogical University.

Keywords: pedagogy of music education, Chinese students-musicians, development of modern children's vocal performance, Russian children's vocal repertoire.

Вокальная педагогика, как в России, так и в Китае, приобретает за последние годы качества современной педагогической системы, содержание которой определяет культурный диалог народов, принадлежащих к самобытным древним цивилизациям. Об этом свидетельствует большое количество новой исследовательской и методической литературы, обобщающей тенденцию интернационализации высшего музыкального и музыкально-педагогического образования. Указанная тенденция во многом обусловлена: а) желанием российских педагогов-музыкантов создать и апробировать на практике новые методики, рожденные в процессе профессиональной подготовки студентов из Китайской Народной Республики; б) стремлением китайского образовательного сообщества воспринять не только новации, но и классические традиции российской педагогики музыкального образования.

Доминантой интегративных музыкально-педагогических процессов высшей школы России и Китая следует считать идеологически окрашенную направленность на сохранение традиционных эстетических устоев, которые составляют духовно-нравственную парадигму развития национальных музыкальных культур. Поэтому сегодня в китайском научно-образовательном сообществе ценят исследования, направленные на глубокое постижение духовно-нравственных основ высших достижений русской и советской классической музыки, к числу которых относится детский вокальный репертуар.

Изучение и сохранность традиций высокого искусства в современном мире постмодерна, где академическая, в том числе вокальная музыка находятся в постоянном противостоянии с низкопробной музыкальной эстрадой, является особенно важным в пространстве педагогического вуза, выпускники которого призваны передать подрастающим поколениям ценности и смыслы классического музыкального наследия в многообразии его стилей, жанров, форм. Это положение распространяется на все виды музыкальной деятельности. Однако, учитывая особую востребованность певческого искусства у будущих учителей музыки (об этом свидетельствует большое количество студентов из Китая, которые поступают в российские университеты на программы музыкально-педагогического образования с ориентацией на профессиональную вокальную подготовку), необходимо кратко охарактеризовать общую картину некоторых тенденций развития современного детского вокала в России.

В наши дни детское вокальное исполнительство, в отличие от предшествующей истории российской музыкальной культуры, стало во многом определять направленность приобщения подрастающего поколения к музыкальному искусству, прежде всего – к исполнительству. Известно, что на протяжении многих веков в музыкальной культуре России область сольного вокала принадлежала, в основном, взрослым музыкантам, а также подросткам, успешно преодолевшим стадию мутации голоса. Не вдаваясь в подробности вопроса, принадлежащего к сфере культурологии и истории музыки, укажем, что пение детей дошкольного и школьного возраста было обусловлено, в основном, хоровой исполнительской традицией. Например, с конца X века дети участвовали в клиросном пении в христианских храмах (позднее, в XX веке детские хоры были заменены женскими голосами).

В советскую эпоху в общеобразовательных школах существовал предмет «Пение», который означал, что дети и в классе, и за его пределами поют хором. В СССР существовали высокопрофессиональные детские хоровые коллективы, многие из которых сохранились до наших дней. Что касается исполнения сольных партий в хоровых композициях, то эта роль, при необходимости, отводилась детям с хорошими голосами и была, как правило, лишь эпизодом в их музыкальной биографии, поскольку в детских музыкальных школах не было классов индивидуального вокала. Кроме того, в советское время строго соблюдались правила охраны детского голоса, которые не позволяли произвольно эксплуатировать детский неокрепший вокальный аппарат.

В конце XXI века, в связи с коренными изменениями в установках развития культуры, в российских учебных заведениях, прежде всего в ДМШ и ДШИ, начинается бурный рост сольных вокальных классов, ориентиром для которых становится главная цель – подготовка «маленьких звезд» эстрадного пения для многочисленных новорожденных конкурсов, фестивалей и шоу. В погоне за конкурсными регалиями родители юного вокалиста не задумываются о том, что период мутации может внести свои коррективы в успешно складывающуюся «карьеру» и навсегда лишить ребенка радости исполнительского успеха и общения с музыкой.

Кратко очерченная новая для современного музыкального исполнительства и педагогики музыкального образования социокультурная ситуация осложняется тем, что исследований по проблеме детского вокального обучения, затрагивающих сферы музыкознания, психологии, вокальной методики и другие науки практически нет. Как результат, можно выделить следующие тенденции развития детского вокала, отмеченные в ряде публикаций российских педагогов-музыкантов:

1. Из репертуара вокальных классов детских музыкальных школ исчезли песни, смысл которых является «детским», то есть доступным для правильного восприятия и осознанного исполнения.

2. Если еще сравнительно недавно в репертуар поющего ребенка включали песни с красивыми мелодиями, ненавязчивым ритмом, стройной формой, то уже сегодня можно наблюдать наличие детского вокального исполнительства, интерпретирующего музыку «постмодернистской» эпохи с соответствующим достаточно уродливым в плане эстетики его сценическим воплощением.

3. В детских музыкальных школах и детских вокальных кружках (студиях, частных курсах и др.) все реже звучат народные песни, русская детская вокальная классика, детские песни советского времени.

4. Преподаватели далеко не всегда ориентируются в содержании и особенностях интерпретации англоязычной эстрады, тем не менее, дети поют песни с сомнительными по нравственному измерению текстами на чужом языке во имя успеха на очередном конкурсе.

5. Из лексикона преподавателей детских музыкальных школ, детских школ искусств и детских вокальных студий исчезло столь важное понятие, как охрана детского голоса, означающее ранее наличие определенных требований к работе педагога-вокалиста, к его знаниям и умениям в области анатомии, физиологии, методики. (В скобках заметим, что сегодня в рабочих программах музыкального образования российских педагогических вузов также отсутствует дисциплина «Охрана детского голоса» как отдельный предмет специальной профессиональной направленности.

Остается добавить, что перечисленные тенденции характерны также для музыкальной культуры и педагогики музыкального образования Китая.

Актуальность исследования проблемы освоения российского детского вокального репертуара китайскими студентами в педагогическом университете обусловлена:

- общими установками на изучение лучших произведений русского и советского музыкального искусства студентами из Китайской Народной, осваивающими в российских педагогических университетах профессию учителя музыки;

- необходимостью более глубокого освоения теории и методики преподавания русского и советского детского вокального наследия, к которому следует отнести как сочинения, созданные специально для детей, так и популярные песни российских авторов, в том числе связанные с историей Великой Отечественной Войны, которые в Китае поют и взрослые, и дети (например, песни «Катюша» М.И. Блантера, «День победы» Д.Ф. Тухманова и др.)

- способностью русского и советского детского песенного наследия, обладающего запоминающимися выразительными мелодиями, к преобразению в фактор педагогической трансляции непреходящих духовно-нравственных традиционных ценностей.

Подводя итог краткого анализа актуальности проблемы освоения российского детского вокального репертуара китайскими студентами в педагогическом университете, следует подчеркнуть:

- во-первых, изучение русской и советской песенной литературы, предназначенной для детей, будущими учителями музыки из Китайской Народной Республики стимулирует более интенсивное развитие российско-китайской культурной интеграции в педагогике музыкального образования высшей школы;

- во-вторых, изучение русских и советских детских песен способствует освоению музыкального материала, на базе которого основываются основные российские методики массового музыкального воспитания и обучения, распространенные в образовательной практике подготовки учителей музыки из Китайской Народной Республики.

Литература:

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004. – 336 с.

2. Багадуров В.А. Воспитание и охрана детского голоса. – М., 1953. – 120 с.
3. Пивницкая О.В. Вопросы постановки детского голоса на уроках эстрадного вокала и ответственность педагога при выборе песенного репертуара на иностранном языке // Музыкальное искусство и образование. – 2015. – № 2 (10). – С. 125 – 130.
4. Рапацкая Л.А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века. – СПб.: «Лань», «Планета музыки», 2015. – 480 с.
5. Стулова Г.П. Теория и методика обучения пению. – СПб.: Планета музыки, 2017. – 140 с.
6. Стулова Г.П. Дидактические основы обучения пению: Уч. пособие для студентов. – М.: МПГУ, 1992. – 120 с.

Бельфор Е.Г.,

доцент кафедры музыкального образования
Московского государственного института культуры
e-mail: bramsianka@yandex.ru

Belfor E.G.,

Associate Professor of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

ПРОФИЛАКТИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЗАБОЛЕВАНИЙ В ОБУЧЕНИИ ПИАНИСТА ПО МЕТОДУ О.В. МУРАТОВОЙ-ТУЗОВОЙ

Аннотация. В статье рассматривается система и рекомендации пианистки и врача О.В. Муратовой-Тузовой по организации игрового аппарата пианиста и профилактике профессиональных заболеваний.

Ключевые слова: физиология, свобода аппарата, звукоизвлечение, рациональные движения, психология.

PREVENTION OF OCCUPATIONAL DISEASES IN TEACHING A PIANIST ACCORDING TO THE O.V. MURATOVA-TUZOVA METHOD

Abstract. In this article, the author reviews the methodology and recommendations by pianist and doctor Olga Muratova-Tuzova in organization of piano hands movements and prevention of professional illnesses.

Keywords: physiology, disengagement of body and hands, sound production, rational movements, phsihology.

История вопроса восходит к эпохе становления клавирного и, позднее – фортепианного исполнительства. Крупнейшие музыканты, такие как Ф. Куперен и Ф.Э. Бах, уделяли внимание не только художественной стороне исполнения, но и рациональности движений при исполнении на инструменте. В конце XIX века эволюция композиторских стилей и самого инструмента потребовала от пианистов большего технического совершенства и владения разнообразными видами техники. Эпоха романтизма дала миру множество выдающихся виртуозов. Повышенные требования к пианисту-исполнителю вызвали новые педагогические методические направления. Одним из них стало физиологическое или анатомо-физиологическое направление, возникшее в Германии [1]. Основоположниками этого направления стали такие музыканты-педагоги, как Л. Дёппе (1828 – 1890), Р. Брейтхаупт (1873 – 1945), а также врач-физиолог Ф. Штейнхаузен (1859 – 1910).

Кратко суммируя основные принципы этого направления фортепианной педагогики, следует отметить:

– отрицание пальцевой техники без участия всей руки;

- требование свободы движений и участия плечевого пояса, предплечья и кисти;
- весовая игра;
- целесообразные пластичные дугообразные движения;
- отказ от механических пальцевых упражнений в пользу вдумчивого анализа текста: структуры, фразировки и интонационной выразительности музыкального рисунка, аппликатуры.

В советское время труды представителей физиологического направления были признаны односторонними и даже вредными из-за недостатка внимания к творческой, образной стороне исполнения [1]. Тем не менее, они содержали немало ценных советов, используемых в фортепианной педагогике и сегодня.

В нашей стране лучшие педагоги-пианисты сочетают интерес к художественным качествам исполнения с вниманием к рациональности движений при игре на инструменте. Это необходимый баланс, так как исполнительство связано не только со слуховыми, но и с двигательными задачами, эти две стороны не могут существовать изолированно друг от друга. Наиболее известны работы А. Шмидт-Шкловской «О воспитании пианистических навыков» [2] и В. Гутерман «Возвращение к творческой жизни» [1]. Эти авторы знамениты не только как музыканты-педагоги, но и как создатели систем лечения профессиональных заболеваний пианистов. Их методы и в наши дни практикуются учениками и последователями. Особенно ценно то, что лечение происходило преимущественно за инструментом, так как любая физиотерапия временно облегчает состояние, не устраняя первопричину – психологическую и мышечную скованность пианиста. Тем не менее, проблема не потеряла своей актуальности по сей день, и множество способных людей вынуждено отказаться от исполнительства, а то и вовсе сменить профессию.

Тем ценнее предлагаемая читателю система психофизиологической коррекции пианистического аппарата и профилактики профессиональных заболеваний О.В. Муратовой-Тузовой.

Ольга Валентиновна Муратова-Тузова окончила Горьковскую (ныне Нижегородскую) консерваторию в 1980 году, после чего у неё обострилось постепенно прогрессирувавшее неврологическое заболевание рук, лишившее её любимой профессии. Медицинская помощь не дала результатов, и Ольга Валентиновна начала сама искать пути к исцелению. Изучая и обобщая методики работы с опорно-двигательным аппаратом и психофизикой, она пришла к выводу о связи нефизиологичных способов игры с профессиональными заболеваниями и с обусловленным этим некачественным неуправляемым звучанием. Получив вторую специальность врача-остеопата, Ольга Валентиновна создала собственный метод работы, объединяющий психофизиологию и исполнительское искусство звукоизвлечения. Успешно практикуя лечение профессиональных заболеваний, О.В. Муратова-Тузова читает курс лекций в Академии им. М. Маймонида (ныне Университете им. А. Н. Косыгина) по основам физиологии и профилактике профессиональных заболеваний исполнителей-инструменталистов. Особое внимание автор метода уделяет психологическим проблемам как первопричине мышечных «зажимов», что делает её работы особенно ценными для широкого круга исполнителей, педагогов и учащихся.

Справедливой критике подвергается практика общепринятых требований к исполнению и программе без учёта индивидуальных психофизических особенностей

учащегося (на всех уровнях музыкального обучения), затрат времени и нервов, уходящих на освоение обязательной программы, муштры, приводящей к разбалансировке физической и психической сфер и болезненной скованности игрового аппарата, а также неврозам и депрессии. «В любом случае незнание или игнорирование законов психо-двигательной сферы оборачивается для многих музыкантов изломанными судьбами, утраченными целями, разочарованиями, депрессиями и даже трагедиями. Это неувидительно! Ведь столько сил и времени с раннего детства было отдано любимому делу...» [3, с.8]. «Игровой процесс – это взаимодействие двух инструментов: фортепиано, – на котором играем, и наше тело, – с помощью которого играем, поэтому оба эти инструмента должны быть одинаково хорошо настроены, и только такой союз может родить истинно прекрасное звучание исполняемой музыки» [3, с.13].

Основной принцип в системе О.В. Муратовой-Тузовой – принцип экономии как физиологической основы любой мышечной деятельности. Под экономией понимается использование только тех групп мышц, которые необходимы для данной задачи, рациональная минимизация движений, дающая максимальный результат при минимальном напряжении организма. При естественности движений исполнителя генерируется энергия, оказывающая положительное влияние на психику. Недаром считается, что настоящий пианист, кроме эмоциональных ощущений от музыки, должен испытывать телесную, физическую радость от игры на инструменте. Также принцип экономии позволяет выиграть во времени занятий и их эффективности.

Первый пункт в системе О.В. Муратовой-Тузовой – равновесие головы как общий принцип релаксации и мышечной координации. В человеческом организме существует тесная взаимосвязь между мышечной тканью и нервной системой: напряжение одной передаётся в другую. Поэтому управление мышцами позволяет ослабить стресс нервной системы. Мышцы воротниковой зоны напрягаются прежде всего и требуют особого внимания. Физиологическая настройка тела начинается с правильного положения головы. Для этого необходимо расслабление шейно-затылочной области с помощью идеомоторики (мысленного представления), т.к. она всегда предшествует любому осознанному движению и действию.

Следующий момент – устранение привычки фиксировать голову мышцами: она должна свободно балансировать на верхушке позвоночного столба, «голова как бы лежит на шее, что возможно только при распрямлённой и расправленной спине, т.е. при правильной осанке» [3, с.29]. Для приобретения правильной осанки основные задачи: установить голову в таком положении, в котором тело принимает физиологически правильные изгибы – равномерно волнообразные, что придаёт позвоночнику большую устойчивость; «раскрыть» грудную клетку для создания лучшего дыхания и кровообращения; свободно опустить и чуть откинуть назад плечи. Критерий правильной осанки – отсутствие напряжения во всём теле и двигательная лёгкость. Правильная осанка пианиста влияет не только на физическое состояние, но и на звукоизвлечение: исчезает желание поднимать плечи, благодаря чему руки мягко с весом опускаются на клавиатуру.

Следующий раздел в системе О.В. Муратовой-Тузовой посвящён необходимости круговых движений как наиболее естественных и рациональных при игре на фортепиано. Круговые движения предполагают плавное непрерывное течение, не напрягающее мышцы и способствующее экономии ресурсов, а также – необходимой для

игры гибкости рук. Этот принцип прямо связан с используемым в исполнении приёмом слуховой перегруппировки мотивов для осуществления плавных переходов и «поворотов» фактуры сочинения. Плавные, часто незаметные круговые движения дают ощущение «независимости кисти от предплечья, плеча от туловища, а туловища от бёдер, что и соответствует правильной организации двигательной синергии во время игры» [3, с.38].

Особое внимание О.В. Муратова-Тузова уделяет весовой игре на фортепиано. Первая задача при формировании навыков весовой игры – свободно опускать руки на клавиатуру, подчиняясь силе земного притяжения, причём вес руки должен ощущаться в локтевой впадине. Это ощущение способствует созданию покоя и отдыха рук в процессе игры. Следующая задача – распределение веса между пальцами. «Весовая игра на фортепиано – это такой же физиологический процесс, как ходьба по земле. Пальцы – это те же ноги, которые так же шагают, прыгают или бегают. Как при ходьбе идёт передача веса тела из ноги в ногу, так и при игре – веса руки из пальца в палец» [3, с.43]. Правильное ощущение веса в пальцах приводит к уменьшению амплитуды их движения, что позволяет экономить физические ресурсы, избегать зажатия рук и способствует развитию виртуозности. О.В. Муратова-Тузова предостерегает от подмены веса искусственным давлением пальцев на клавиатуру, чем, к сожалению, часто грешат учащиеся всех уровней образования. «Весовая игра – это умение гибко, без давления на клавиши, но опираясь на них, передавать при игре вес руки из пальца в палец, регулируя его нужными рычагами (в зависимости от задач) и соблюдая при этом двигательную, а не силовую синергию» [3, с.45].

Индивидуальности и независимости пальцев посвящён следующий раздел. Пальцы в звукоизвлечении выполняют две задачи: двигательную и осязательную. Нейрофизиологи относят подушечки пальцев к мозговым окончаниям, с их помощью тактильно получается и передаётся сенсорная информация. Механическая игра без внимания к осязанию, связи с психикой делает звук формальным, механическим, лишённым образности и тембрового разнообразия. «Используя этот “мозг” посредством подушечки, мы выходим на самый тонкий уровень ощущений контакта пальца не только с клавишей, но и с её бесконечной глубиной, ощущением звука далеко за её пределами, звука, который имеет живую, летящую вокально-певучую окраску. Продолжительную вибрацию ещё называют струнным звуком, и чем теснее “умные подушечки” проникают мягким весом в глубину клавиши, тем длиннее становится вибрация звучания. А раскованный, свободный от напряжения человеческий организм, как хрустальный бокал, податливо с этим звуком резонирует, выступая акустически как вторая дека» [3, с.50]. Такое слияние с инструментом возможно только при скоординированном двигательном процессе, руководимым слуховыми представлениями и эмоциональной потребностью исполнителя.

В заключительном разделе метода О.В. Муратовой-Тузовой представлены ценные рекомендации по психофизическому балансу исполнителя, борьбе с чрезмерным концертным волнением, психической скованностью, взаимосвязанной с нефизиологичными приёмами игры и приводящей к закомплексованности и профессиональным заболеваниям.

Психологическое состояние человека напрямую связано с мышечными реакциями: спазмами, зажимами, потерей двигательной естественности. «Нездоровое волнение включает напряжение двух сфер – психической и физической, и

характеризуется это явление сверхвовлечённостью в происходящий процесс не только сознания, мышц и эмоций, но и всех систем организма» [3, с.54]. О.В. Муратова-Тузова даёт следующие рекомендации для борьбы со сценическим нездоровым волнением:

1. Расслабление лицевых мышц, в первую очередь, вокруг глаз, всех мимических мышц, снятие тонуса внутриглазных мышц, ушной раковины, челюсти, шеи и головы.
2. Освобождение затылочных мышц для установления равновесия, что ведёт к расслаблению воротниковой зоны и всей спины.
3. Замедление и даже задержка дыхания. Этот приём способствует насыщению углекислотой и расслабляет спастические мышцы.

Эти простые приёмы дают исполнителю возможность снять лишнее психологическое и физическое напряжение, лучше контролировать своё исполнение как бы со стороны и по-дирижёрски управлять им.

Приведённое краткое изложение системы О.В. Муратовой-Тузовой по психофизической коррекции игрового аппарата пианиста представляет собой безусловную ценность для заинтересованных исполнителей и педагогов, а также для всех интересующихся психологией исполнительства. К сожалению, программа обучения пианистов и педагогов не предусматривает ознакомление с анатомией и физиологией, которые важны в любой сфере, связанной не только с умственной, но и двигательной деятельностью. Стоит отметить, что автор метода не проповедует обязательное знание анатомии для фортепианных педагогов, но настаивает на необходимости передачи ученикам психологических и мышечных ощущений, основанных на физиологически правильных принципах игры. Хочется надеяться на то, что знакомство с физиологией пианиста станет неотъемлемой частью подготовки в программах музыкальной методики, педагогики и психологии.

Литература:

1. Гутерман В.А. Возвращение к творческой жизни. Профессиональные заболевания рук /Составление и подготовка текста С.М. Фроловой. Екатеринбург: Гуманитарно-экологический лицей, 1994. – 90 с.
2. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков. 2-е издание. Ленинград: Музыка, 1985. – 72с.
3. Муратова-Тузова О.В. Психофизиологическая коррекция игрового аппарата пианиста. – М.: Компания Спутник+, 2007. – 69 с.
4. Муратова-Тузова О.В. Методическое пособие по коррекции исполнительского аппарата и синергии игровых движений музыканта. – М.: Компания Спутник+, 2008. – 56 с.
5. Николаев А.А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: [Учеб. пособие для фортепиан. фак. муз. вузов]. – М.: Музыка, 1980. – 112 с.

Тан Цзялань,

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

Tang Jialan,

Postgraduate student Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ СТИЛЕВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛИСТА

Аннотация. Статья посвящена проблеме формирования культуры стиливой интерпретации в процессе профессиональной вузовской подготовки академических вокалистов. Методология вопроса раскрывается через понятия «стилевая компетентность», «стилевой подход» и «интерпретационная культура». В качестве механизма развития искомого профессионального качества у студентов-вокалистов предлагается комплексный анализ компонентов многоуровневой стиливой системы, представленной в музыкальном произведении (стиль эпохи, стиль жанра, национальный стиль, вокальный стиль и др.).

Ключевые слова: музыкальный стиль, стиливая компетентность, стиливой подход, интерпретация, исполнительская культура, профессиональная подготовка академических вокалистов.

FORMATION OF A CULTURE OF STYLISTIC INTERPRETATION AS A TASK OF PROFESSIONAL TRAINING OF AN ACADEMIC VOCALIST

Abstract. The article is devoted to the problem of the formation of a culture of styles interpretation in the process of professional training of academic-vocalists. The methodology of the issue is revealed through the concepts of "style competence", "style approach" and "interpretative culture". As a mechanism for developing the desired professional quality among vocal students, a complex analysis of the components of a multi-level style system are proposed in a musical work (epoch style, genre style, national style, vocal style, etc.).

Key words: musical style, style competence, style approach, interpretation, performance culture, professional training of academic-vocalists.

В «системе координат» профессионально значимых качеств музыканта способность к пониманию и воплощению стиля исполняемого музыкального произведения играет одну из центральных ролей. Формирование чувства стиля выступает важнейшей задачей процесса вузовской подготовки академических

вокалистов, поскольку их дальнейшая профессиональная деятельность (прежде всего, в качестве оперных певцов) связана с музыкально-театральным искусством, подразумевающим претворение исполнителем не только творческого замысла композитора и индивидуальности его музыкального языка, но и экспликацию «предлагаемых обстоятельств» музыкальной постановки посредством определенной жанровой стилистики. В значительной степени эти аспекты относятся и к проблемам интерпретации вокальных сочинений камерного плана, по сути, представляющих собой музыкально-драматические миниатюры.

Категория стиля является одной из универсалий гуманитарного знания. Ее философско-эстетическая концептуализация была осуществлена в западноевропейской культурфилософской мысли (Г. В. Ф. Гегель, И. В. Гёте, Ф. Ницше, Ж.-Ж. Руссо, Ф. Шиллер, Ф. Шлегель и др.) и в трудах российских ученых (М. С. Каган, Д. С. Лихачев, А. Ф. Лосев, Ю. М. Лотман, Г. Н. Пospelов, Е. Н. Устюгова, Г. Г. Шпет и др.). Понятие стиля выступает одной из наиболее научно разработанных дефиниций и в теории музыкального искусства. Благодаря всестороннему анализу стиля, осуществленному в фундаментальных исследованиях Т. Адорно, Б. В. Асафьева, В. В. Медушевского, М. К. Михайлова, Е. В. Назайкинского, А. И. Николаевой, С. С. Скребкова, А. Н. Сохора, В. Н. Холоповой, Б. Л. Яворского и др., выявлены его системные характеристики и типология, разработаны вопросы иерархии музыкальных стилей, раскрыта многоаспектность бытования музыкального стиля на таких уровнях, как стиль эпохи, стиль жанра, национальный стиль, авторский композиторский стиль, музыкально-исполнительский стиль и др.

Высокая функционально-семантическая значимость стиля в музыкально-теоретическом и философско-эстетическом смыслоустановлении произведений музыкального искусства продиктовала разработку в методологии музыкального образования стилевого подхода (А. В. Малинковская, А. И. Николаева, О. В. Усачева и др.). Одновременно с этим, изучение сущности и механизмов воспитания стилевой культуры музыканта (исполнителя и педагога) привели к осмыслению рассматриваемых качеств в статусе «стилевой компетентности» (А. А. Давыдова, А. В. Поляков, А. И. Соловей, А. И. Щербакова и др.) как «профессионально значимого качества личности, интегрирующего стилевые знания, умения, навыки в области музыкального творчества» [6, с.9]. Стилевая компетентность, будучи «неотъемлемой частью профессиональной культуры музыканта», является одновременно и «выражением эстетически-ценностного отношения к постигаемой музыке», и «способностью к стилевой идентификации музыкального сочинения в художественном пространстве культуры» [1, с.54].

При этом ведущим условием формирования стилевой компетенции ученые полагают развитие у музыканта релевантного ей мышления: стилевое мышление (А. О. Бельтюков, А. И. Соловей, А. И. Щербакова), историко-стилевое мышление (Е. Р. Сизова), интонационно-стилевое сознание и мышление (А. В. Торопова, О. А. Подкопаева), ибо «только при наличии стилевого мышления современный музыкант обретает способность в полной мере раскрыть содержание исполняемых сочинений, донести до слушателя их интонационное богатство, весь тот образный мир, который таится за конструктивной и знаковой гранью музыкальной формы» [9, с.338].

Проблема формирования стилевой компетентности академического певца входит в ареал задач его подготовки как исполнителя-интерпретатора. Формулируя интерпретационную культуру как профессиональное качество, М. Д. Корноухов делает

акцент в его содержании на индивидуально-личностной составляющей, позволяющей профессиональному музыканту созидать и генерировать исполнение, «выводя музыку на уровень “текста культуры”» [2, с.15]. При этом интерпретационная культура реализуется в «индивидуально-художественном опыте, основанном на специальных знаниях и умениях, позволяющих проявлять свои творческие способности в профессиональной деятельности» [2, с.15].

Применительно к вокальному творчеству проблема стилевого «попадания» певца в авторский замысел тесно сопряжена с вопросами его состоятельности как музыканта-интерпретатора. В данном случае комплекс стилевых характеристик творчества композитора выступает как определенный идеал деятельности исполнителя, а его профессиональное мастерство становится средством достижения этой цели. Верность данной мысли подтверждает и суть слова «исполнитель» как выполняющего чью-либо волю. Диаду «автор (композитор) – исполнитель (музыкант)» можно соотнести и с диспозицией «объективное – субъективное», в контексте которой А. В. Малинковская выводит понятие «индивидуально-типологический статус» музыканта-исполнителя в системе стилетворчества [4]. Авторский стиль, таким образом, опредмечивает в нотном тексте намерение композитора, а исполнитель транслирует представленную художественную идею, воплощая ее не только сквозь призму собственной индивидуальности, но и в зависимости от своих музыкально-технических возможностей. И здесь мы выходим на ключевой вопрос представляемой работы: проблему формирования чувства стиля академического вокалиста как профессионально значимой характеристики его деятельности, определяющей задачу более пристального внимания к воспитанию культуры стилевой интерпретации в ходе вузовской подготовки академического певца.

Решение названной задачи опосредуется типологической иерархией стиля в музыке, о которой говорилось выше. Силевой подход к работе студента-вокалиста над музыкальным произведением должен осуществляться сквозь «призматическую оптику» различной степени приближенности: изучение общей стилевой направленности сочинения (барокко, классицизм, романтизм и пр.); особенности, накладываемые жанровой стилистикой (опера, романс, песня); специфика авторского стиля композитора, характеристичность его музыкального языка; наконец, вокальный стиль и его подвиды, владение которыми необходимо для исполнения конкретного произведения или оперной партии. В качестве ремарки отметим, что фокусируясь на вузовском периоде профессионального становления вокалиста, мы не рассматриваем столь важный аспект его «стилевой идентификации», как интерпретаторский стиль режиссера-постановщика оперного спектакля, который следует добавить ко всем вышеназванным компонентам стилевой системы. Безусловно, педагогическая установка в ходе формирования стилевой компетенции должна быть направлена на понимание студентом сложноорганизованного характера уровней данной системы, их взаимосвязи и «прорастания» друг в друга.

В качестве примера реализации подобной многоуровневости в формировании культуры стилевой интерпретации у студента-вокалиста можно привести работу над оперными партиями Дж. Россини. В первую очередь, это определение «стиля эпохи»: «диапазон стратегий интерпретации стиля обусловлен историко-стилевыми контекстами», – подчеркивает Е. Н. Устюгова [7, с.8]. Как известно, творчество Дж. Россини относится к эпохе европейского музыкального классицизма,

объективизированные принципы и формы которого определили изначальные стилистические рамки музыки этого итальянского композитора. Каноны классицистских опер *seria* и *buffa*, определенные К.-В. Глюком, Дж. Перголези, Д. Чимароза, оперные шедевры В.-А. Моцарта, итальянская оперная эстетика в целом – изучение этих позиций составляют второй шаг в стилевой идентификации будущим певцом творений Дж. Россини и знаменуют дидактический переход от стиля эпохи – к стилю жанра. Здесь важно совместное со студентом установление, в каких позициях композитор следовал традициям, а в чем осуществил «идейно-художественное обновление итальянского оперного жанра» [10, с.205]. Выявление фактов реформаторских устремлений Дж. Россини (например, сквозное развитие оперных форм и сюжетов, темброво-динамическое разнообразие, виртуозность и широкий диапазон вокальных партий, ограничение свободных импровизаций солистов и др. [10, с.204]) позволяют естественно перейти к определению специфики авторского стиля композитора и особенностей его музыкального языка. На этом этапе можно обратиться и к еще одному элементу рассматриваемой системы – национальному стилю. Можно осуществить сравнительно-сопоставительный анализ оперного стиля итальянских композиторов – Дж. Россини, его современников В. Беллини и Г. Доницетти и представителей других европейских школ XIX в. – Ж. Бизе, Ш. Гуно, Р. Вагнера, с целью выявления национальных позиций в трактовке жанра оперы.

Наконец, заключительный пункт «стилевой цепочки» – изучение детальных признаков вокального стиля Дж. Россини. Эта стадия в наибольшей степени коррелирует с задачами непосредственного исполнительского освоения изучаемого произведения. Кроме того, анализируя со студентом специфику вокального языка композитора, преподаватель может наглядно показать взаимодействие оперного, авторского и вокально-исполнительского стилей. Все оперы Дж. Россини написаны в традициях итальянского бельканто (*bel canto*), объединяющего кантилену и колоратурную виртуозность, вокальную скороговорку *parlate* и декламационное пение. А. Е. Хоффманн считает бельканто «комплексным явлением», сочетающим в себе признаки «вокально-исполнительской школы, стиля композиторского творчества и педагогическую традицию» [8, с.4-5]. Именно это сочетание, по мнению исследователя, способствует «наиболее точному и стилистически корректному прочтению партитур Россини, Беллини, Доницетти» [8, с.5]. Лю Сяохэ называет среди основных признаков претворения бельканто в операх Дж. Россини, «непродолжительность вокальных фраз, сосредоточенность мелодики в удобной тесситуре, насыщение колоратурой всех вокальных партий», при этом колоратура позиционировалась композитором не просто как орнаментика, а как выразительное мелодическое средство [3, с.122].

Таким образом, формирование культуры стилевой интерпретации является важной задачей академического вокального образования, выходящей на профессионально-компетентностный уровень. В качестве механизма ее решения, помимо традиционной ориентации на расширение музыкальных представлений и художественного опыта будущих певцов, может быть предложен комплексный анализ особенностей стилей, идентифицируемых в концентрическом порядке в «стилевом радиусе» изучаемого произведения. При этом перечисленные выше компоненты данной стилевой системы не противоречат друг другу, а взаимоконкретизируются, раскрываясь в логике от общего к частному, что повышает достоверность прочтения студентом-

вокалистом авторского замысла и способствует воплощению стилистики исполняемого сочинения.

Литература:

1. Давыдова А.А. Системно-стилевой подход в профессиональной подготовке современного музыканта: к проблеме формирования музыкально-стилевой компетентности в исполнительском классе вуза // Система ценностей современного общества. – 2012. – № 22. – С.52–55.
2. Корноухов М.Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании: методологический аспект: автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.08. – Москва, 2011. – 48 с.
3. Лю Сяохэ. Особенности вокального стиля опер Джоакино Россини: традиции и новаторство // Opera musicologica: научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. – 2023. – Т.15. – № 3. – С.122–139.
4. Малинковская А.В. Категориальная триада «стиль – творческий метод – индивидуально-типологический статус» как методологическая основа изучения искусства музыканта-исполнителя // Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 1. – С.13–32.
5. Николаева А.И. Стилевой подход в обучении игре на фортепиано (история, теория, методика) // Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – С. 200–366.
6. Поляков А.В. Формирование стилевой компетентности у студентов музыкально-педагогических вузов в процессе профессионального образования: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – Екатеринбург, 2015. – 24 с.
7. Устюгова Е.Н. Стратегии интерпретации стиля и стилизации // Terra Aestheticae. – 2021. – № 2 (8). – С.8–30.
8. Хоффманн А.Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: автореф. дис. ... канд. искусствоведения.:17.00.02. – Москва, 2008. – 26 с.
9. Щербакова А.И., Соловей А.И. Культура стилевого мышления как основа профессиональной компетентности музыканта-инструменталиста // Культура, искусство, образование в современном мире: вопросы теории и практики: сб. научн. трудов Высшей школы музыки им. А. Шнитке. – Москва: КТ «Буки-Веди», 2019. – С. 337–347.
10. Щербинкина Н.Л. Бельканто в творчестве Беллини, Россини и Доницетти // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 5 (31): в 2-х ч. – Ч. I. – С. 203–207.