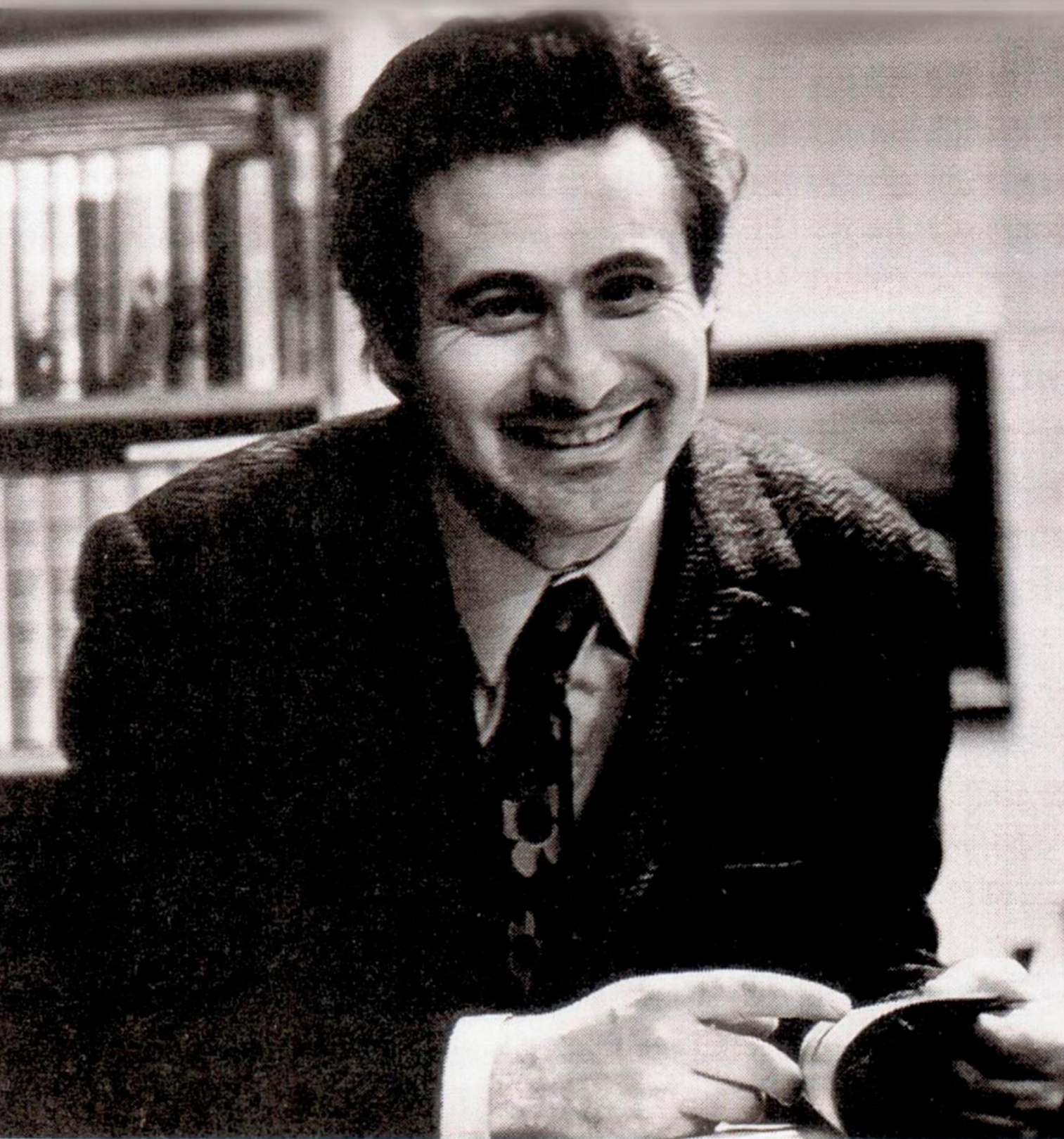


# ВЕСТНИК МГИМ имени А.Г. ШНИТКЕ



2023 № 1 (21)



Сетевое издание  
«Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке»  
Журнал входит в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ

## Редакционный совет



**Щербакова Анна Иосифовна**

доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, ректор МГИМ им. А.Г. Шнитке  
– председатель редакционного совета

**Shcherbakova Anna I.**

Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies, Professor, Rector of the Moscow A. Schnittke State Music Institute  
– Chairman of the Editorial Board



**Алябьева Анна Геннадьевна**

доктор искусствоведения, профессор, член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Alyabyeva Anna G.**

Doctor of Art History, Professor, member of the Society of Orientalists of the Russian Federation, member of the International Council for Traditional Music (ICTM) at UNESCO, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

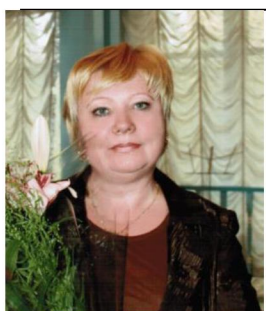


**Ануфриева Наталья Ивановна**

доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогических и социально-экономических наук, проректор по творческой и социально-воспитательной деятельности Московского государственного института культуры

**Anufrieva Natalia I.**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Pedagogical and Socio-Economic Sciences, Vice-Rector for Creative and Socio-Educational Activities of the Moscow State Institute of Culture



**Буянова Наталья Борисовна**

доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой хорового дирижирования, проректор по учебно-методической работе МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Buyanova Natalia B.**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Vice-Rector for Educational and Methodological Work of the Moscow A. Schnittke State Music Institute





**Каменец Александр Владленович**

доктор культурологии, профессор Российского государственного социального университета

**Kamenets Alexander V.**

Doctor of Cultural Studies, Professor of the Russian State Social University



**Каминская Елена Альбертовна**

доктор культурологии, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Института современного искусства, профессор кафедры оркестрового дирижирования Московского государственного института культуры

**Kaminskaya Elena A.**

Doctor of Cultural Studies, Vice-Rector for Educational and Methodological Work, Professor of the Department of Directing Theatrical Performances and Festivals of the Institute of Contemporary Art, Professor of the Department of Orchestral Conducting of the Moscow State Institute of Culture



**Кизин Михаил Михайлович**

доктор искусствоведения, профессор, Народный артист РФ, заведующий кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Kizin Mikhail M.**

Doctor of Art History, Professor, People's Artist of the Russian Federation, Head of the Department of Vocal Art and Opera Training of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



**Корсакова Ирина Анатольевна**

доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ им. А. Г. Шнитке

**Korsakova Irina A.**

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Research at the Moscow A. Schnittke State Music Institute



**Пчелинцев Анатолий Васильевич**

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Pchelintsev Anatoly V.**

Doctor of Art History, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute





**Радынова Ольга Петровна**

доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Radynova Olga P.**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Piano Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



**Смирнов Александр Владимирович**

доктор педагогических наук, профессор, преподаватель Колледжа музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской

**Smirnov Alexander V.**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, teacher of the G.P. Vishnevskaya College of Music and Theater art



**Цыпин Геннадий Моисеевич**

доктор педагогических наук, профессор, академик педагогических и социальных наук, главный научный сотрудник Факультета подготовки научно-педагогических кадров МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Tsypin Gennady M.**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Academician of Pedagogical and Social Sciences, Chief Researcher of the Faculty of Training of Scientific and Pedagogical Personnel of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



**Шабшаевич Елена Марковна**

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Shabshayevich Elena M.**

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



**Юнусова Виолетта Николаевна**

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

**Yunusova Violetta N.**

Doctor of Art History, Professor, Professor of the Department of History of Foreign Music of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory



## Редколлегия журнала

**Корсакова Ирина Анатольевна**

доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ им. А. Г. Шнитке

– *главный редактор*

**Korsakova Irina Anatolyevna**

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Research at Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *Editor-in-Chief*

**Алябьева Анна Геннадьевна**

доктор искусствоведения, профессор, член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

– *заместитель главного редактора*

**Alyabyeva Anna G.**

Doctor of Art History, Professor, member of the Society of Orientalists of the Russian Federation, member of the International Council for Traditional Music (ICTM) at UNESCO, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *deputy Editor-in-Chief*

**Шабшаевич Елена Марковна**

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

– *ответственный редактор*

**Shabshayevich Elena M.**

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *responsible editor*

**Ганичева Юлия Владимировна**

кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, старший научный сотрудник МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Ganicheva Yulia V.**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, Senior Researcher at the Moscow A. Schnittke State Music Institute

**Грекова Любовь Валентиновна**

кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Grekova Lyubov V.**

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

**Логвинова Ирина Владимировна**

кандидат филологических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Logvinova Irina V.**

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



**Печерская Александра Борисовна**

кандидат педагогических наук, профессор кафедры фортепианного искусства, ведущий научный сотрудник МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Pecherskaya Alexandra B.**

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Piano Art Department, Leading Researcher at the Moscow A. Schnittke State Music Institute

**Шайхутдинов Рустам Раджапович**

кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Shaikhutdinov Rustam R.**

Candidate of Art History, Professor, Head of the Piano Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

**Учредитель:**

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке»

**Founder:**

State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Moscow A. Schnittke State Music Institute"

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 16.04.2018 года

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technologies and Mass Communications 04/16/2018

**Свидетельство о регистрации**

ЭЛ № ФС77-72669 от

**Certificate number**

ЭЛ № ФС77-72669

Издается ежеквартально

Published quarterly

**Главный редактор: И.А. Корсакова –**

проректор по научно-исследовательской работе МГИМ имени А.Г. Шнитке, доктор культурологии

**Editor-in-Chief: Irina A. Korsakova –**

Vice-Rector for Research at Moscow A. Schnittke State Music Institute, Doctor of Cultural Studies

**Предметная область журнала** – гуманитарные науки по следующим отраслям наук и группам специальностей:

- 5.8.2 Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки)
- 5.8.7 Методология и технология профессионального образования (педагогические науки)
- 5.10.1 Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
- 5.10.3 Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение)

**The subject area of the journal** is humanities in the following branches of sciences and groups of specialties:

- 5.8.2 Theory and methodology of teaching and upbringing (by fields and levels of education) (pedagogical sciences)
- 5.8.7 Methodology and technology of vocational education (pedagogical sciences)
- 5.10.1 Theory and history of culture, art (art history)
- 5.10.3 Types of art (with indication of specific art) (art history)

**Почтовый адрес:**

123060, г. Москва, ул. Маршала Соколовского, 10

**Телефон:** 8 (499) 194-12-35

**Веб-сайт:** <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim>

**Электронная почта:** [vestnik.mgim@mail.ru](mailto:vestnik.mgim@mail.ru)

**Postal address:**

10 Marshal Sokolovsky str., Moscow, 123060

**Phone:** 8 (499) 194-12-35

**Website:** <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim>

**E-mail:** [vestnik.mgim@mail.ru](mailto:vestnik.mgim@mail.ru)



## СОДЕРЖАНИЕ

### СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- А.И. Щербакова. Движущийся образ вечности: диалог Востока и Запада*..... 9
- А.Г. Алябьева, Го Хаоюй* Феномен циюнь в китайской музыкальной культуре:  
опыт постановки проблемы ..... 21
- Е.В. Покладова, Г.В. Яицкая.* Особенности интерпретации сказки Э. Гофмана  
«Щелкунчик и мышинный король» в балетах П.И. Чайковского И М. Боурна ... 33

### МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

- Е.А. Радзецкая.* Камерные скрипичные сонаты отечественных композиторов  
XX века. А.Г. Шнитке: сонаты для скрипки и фортепиано ..... 41

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

- О.П. Радынова, И.А. Корсакова.* Развитие основ пианистической культуры  
у студентов разных специальностей средствами фортепианного  
ансамбля..... 51
- Г.Л. Князева, А.Б. Печерская.* Психолого-педагогические предпосылки  
индивидуальной образовательной траектории обучающегося  
в музыкально-исполнительском классе ..... 58

### МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

- Д.Л. Диденко, Ю.В. Диденко.* Организация проблемного обучения в формировании  
исполнительских компетенций студентов фортепианных факультетов ..... 64
- Е.В. Кокшарова В. Ф.* Одоевский и отечественная детская опера (на примере  
«Снежного богатыря» Ц.А. Кюи) ..... 75

### ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

- Н.А. Егорова.* Галерея композиторов-народников. Шендерев Георгий  
Григорьевич (1937-1984) ..... 83
- Фотогалерея ..... 93
- Информация для авторов ..... 99

---

## CONTENT

---

### MODERN RESEARCH

<i>Shcherbakova Anna I.</i> The moving image of eternity: a dialogue between East and West .....	9
<i>Alyabyeva Anna G., Guo H.</i> Qiyun phenomenon in Chinese musical culture: statement of the problem .....	21
<i>Pokladova Elena V., Yaitskaya Galina V.</i> Features of interpretation of the fairy tale "The Nutcracker and the Mouse King" by e. Hoffmann in ballets P.I. Tchaikovsky and M. Bourn .....	33

### THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITKE

<i>Radzetskaya Ekaterina A.</i> Chamber violin sonatas by Russian composers of the twentieth century. A.G. Schnittke: sonatas for violin and piano .....	41
--	----

### MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

<i>Radynova Olga P., Korsakova Irina A.</i> Development of the basics of piano culture among students of different specialties by means of a piano ensemble .....	51
<i>Knyazeva Galina L., Pecherskaya Alexandra B.</i> Psychological and pedagogical prerequisites of an individual educational trajectory of a student in a performing class .....	58

### YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

<i>Didenko Diana L., Didenko Yuri V.</i> Organization of problem-based learning in the formation of performing competencies of piano faculty students .....	64
<i>Koksharova Elena V. V.F.</i> Odoevsky and Russian children's opera (on the example of "The snow hero" by C.A. Cui) .....	75

### MEMORIES, REFLECTIONS, DOCUMENTS

<i>Egorova Nadezhda A.</i> Gallery of folk composers. Shenderov Georgy Grigorievich (1937-1984) .....	83
Photogallery .....	93
Information for authors .....	99



## СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А.И. Щербакова

### ДВИЖУЩИЙСЯ ОБРАЗ ВЕЧНОСТИ: ДИАЛОГ ВОСТОКА И ЗАПАДА<sup>1</sup>

#### THE MOVING IMAGE OF ETERNITY: A DIALOGUE BETWEEN EAST AND WEST

**Аннотация.** В статье сделана попытка раскрыть некоторые пути постижения музыки. Для западной культуры «ключом» к тайнам творчества могут послужить особенности восточного мировосприятия: погружение в звуковой поток, погружение в собственное духовное пространство, способность соединить знание и переживание и другие. Диалог между Западом и Востоком - один из подходов к осмыслению современного искусства. На основе исследований ученых – специалистов в области востоковедения (Г. Орлов, Т. Григорьева, Г. Гвоздевская и др.) автор находит точки соприкосновения различных музыкальных культур прошлого и настоящего.

**Ключевые слова:** познание музыки, интуиция, опыт, межкультурный диалог, культура и искусство Востока, музыка XX века.

**Abstract.** The article attempts to reveal some ways of understanding music. For Western culture, the "key" to the secrets of creativity can be the peculiarities of the Eastern worldview: immersion in the sound stream, immersion in one's own spiritual space, the ability to combine knowledge and experience, and others. The dialogue between the West and the East is one of the approaches to understanding contemporary art. Based on the research of scientists – specialists in the field of Oriental studies (G. Orlov, T. Grigorieva, G. Gvozdevskaya, etc.), the author finds the points of contact of various musical cultures of the past and present.

**Keywords:** music cognition, intuition, experience, intercultural dialogue, culture and art of the East, music of the twentieth century.

Только приоткрыв завесу в художественное пространство музыки, уже можно констатировать, что специфической особенностью ее является способность существовать в своем собственном пространстве-времени, рождая прекрасное и создавая иллюзию «вечного мига», «кристаллизовавшейся вечности» (О. Мандельштам). Она увлекает постигающую ее личность в звуковой

---

<sup>1</sup> В статье использованы материалы, опубликованные в монографии: Щербакова А.И., Корсакова И.А. Философия музыки: онтология, гносеология, аксиология. – М.: Согласие, 2022. – 220 с.

поток, в путь, совершаемый вместе с ним. Движущийся образ вечности, который воплощает в себе музыка как объект познания, требует от постигающего ее человека не только наличия определенных музыкальных способностей, а также музыкально-эстетического опыта, который, по мнению исследователя И. Молоствовой, предполагает умение «...погружаться в поток музыкальной мысли, “внутренним взором” следить как за отдельными струями этого потока, так и за их взаимодействием, “пресуществляя” плывущие звуки в нечто провидимое. Так, взгляд наблюдателя внимательно обследует предмет, находящийся перед ним, пытаюсь проникнуть в его суть, открыть или выявить закон его существования, открыть содержащуюся в нем истину. В музыкальном познании – это истина художественная. Но, кроме того, необходим и соответствующий навык погружения в себя, ибо представления о характере музыкального движения, специфике линий и форм, их пересечения и взаимосочетания возникают не во вне (вне человека только сам звуковой поток), а в сознании реципиента» [6, с. 53].

И. Молостова выдвигает идею созерцания как первого этапа постижения музыки. Эта позиция представляется совершенно справедливой, поскольку еще в далекой античности понятие «теория» означало созерцание, провидение. По убеждению Г. Орлова «знание, полученное в созерцании, назовем ли мы его откровением, прозрением (insight) или интуицией, служит основанием любого человеческого знания. Оно дается человеку, а не конструируется им. Оно добывается не путем мышления и потому недоступно рациональному определению.

Это знание делает возможными прорывы в определенных областях, в связи с конкретными задачами современности, и плоды достигнутого формулируются и передаются на специфических языках – будь то язык философии или науки, ритуала или того или иного вида искусства. Эти языки непрерывно множатся, разделяя своих обладателей, становясь между ними и их личным опытом. Каждый такой язык выступает как тайнопись определенного рода знания; каждый создает специфический образ мира, меняющийся от одной социальной группы к другой» [8, с. 48].

Погружение в звуковой поток и одновременное погружение в собственное духовное пространство, способность соединить знание и переживание – необходимые условия для постижения музыки, поскольку «звуковой поток течет в заранее подготовленном ложе, заполняя его, выявляя его профиль и очертания. Но так дело обстоит у компетентных композиторов, музыкантов,



слушателей, располагающих обширным запасом моделей значимого музыкального поведения. Для них слушать музыку – значит искать и находить порядок в звуковом потоке, быть вовлеченным в непрерывный процесс решения проблем – отбирать из наличного запаса адекватные модели, строить гипотезы вероятного продолжения, корректировать их по мере поступления информации, соединять малые единства в большие, пользуясь моделями больших масштабов, пока в сознании не возникает представление единства сочинения как целого» [8, с. 428].

Г. Орлов обращает наше внимание на ту же проблему, которую обозначил Т. Адорно, размышляя об уровне слушателя, который обеспечивает ему возможность постижения музыкального произведения как художественной целостности. Его «лестница восхождения» от эмоционального слушателя и потребителя развлекательной музыки до слушателя-эксперта, способного понять и принять самые сложные образцы музыки серьезной, достаточно высока и это естественно, потому что путь к той вершине, на которой находится автор сочинения – творец, требует значительной профессиональной и духовной работы. «Искать и находить порядок в звуковом потоке» может только тот, кто с этим порядком знаком. Как справедливо замечает Э. Ансерме, «путь – это тоже траектория, но каждый его проделывает сам. Мелодия, как ощущаемое явление, становится тогда явлением внутренним, а путь, как явление внутреннее, может иметь много значений: он может означать пейзаж, который видишь по пути, приключение на прогулке, или просто дорогу. <...> В действительности музыка нам всегда показывает дорогу, но не дорогу в мечту, куда зовет поэма или картина, а путь, который надо пройти во времени, тяготение к цели, которое, как говорят философы, себя самоопределяет (*se temporalise*), то есть выполняется в своем внутренне присущем ему времени. Музыкальный опыт имеет существенную черту, единственную в своем роде и совершенно особую по сравнению с другими искусствами – подлинное живое чувство» [2, с. 61].

Не случайно одно из самых выдающихся современных исследований в области философии музыки, «Древо музыки», принадлежащее Г. Орлову, открывается разделом, посвященным всестороннему анализу музыкального опыта, который автор называет «единственными воротами», открывающими доступ в музыкальный Космос. Он выдвигает значительное количество вопросов, без ответов на которые невозможно понять, как и почему происходит встреча с музыкой. И начинается он свой анализ «... с парадоксального, на первый взгляд утверждения: вне опыта нет музыки. Только в опыте она становится

реальностью, обретает существование и раскрывается как особый мир смыслов, специфических отношений, измерений и логики. Не может быть и теории музыки, если она не питается опытом: теоретические концепции, сколь угодно широкие, аналитические методы, сколь угодно изощренные, приносят осмысленные плоды только в том случае, если они откристаллизовались в музыкальном опыте. Их выводы, обычно претендующие на строгую объективность, в действительности следуют едва уловимым, часто с трудом распознаваемым индивидуальным склонностям и предпочтениям теоретика» [8, с. 14].

Сегодня первый план как в социальной, так и в культурной жизни выдвигается проблема межкультурного диалога между Западом и Востоком. При этом необходимо осознавать, что и Запад, и Восток – понятия условные, так как не являются однородными культурами, а соединяют в себе множество различных культур, взаимопересекающихся и взаимодополняющих друг друга. «Социальные шифры» или «коды» других культур сегодня в значительной степени остаются закрытыми, постижение их представляет столь значительные сложности, что многими исследователями высказываются серьезные сомнения в разрешимости этой проблемы. А при этом философская мысль нашего времени настоятельно требует искать пути к «универсальному диалогу», поскольку только в нем кроется возможность сохранения жизни на земле (М. Каган). При этом следует осознавать, что «каждый народ, накапливая исторический опыт, привыкает смотреть на мир под собственным углом зрения. Человек, как правило, не отдает себе отчет в том, что такой угол зрения существует, но он не в силах обойти его. И если мы поймем, как люди думают, под каким углом зрения смотрят на мир, их образ мышления, или, по выражению В. Г. Белинского, их “манеру понимать вещи”, то поймем прошлое этого народа и научимся предвидеть будущее» [7, с. 25].

Так считает исследователь японской художественной традиции Т. Григорьева [4]. В принципе соглашаясь с ней, следует все-таки уточнить, что для понимания угла зрения народа, того ракурса, который и определяет этот угол зрения, в первую очередь необходимо обратиться к прошлому. К тем генетическим корням, которые питают его и лежат в основе традиций, устоев, суждений и убеждений. Может ли музыка, которая изначально несет в себе мощную коммуникативную функцию, функцию единения, оставаться в стороне от этой проблемы? Нужно ли современному музыканту-европейцу пытаться проникнуть в пласты восточного музыкального искусства, хранящие в себе тайну



мировоззрения человека Востока, его особенное мироощущение, его собственное восприятие пространства и времени, отличное от восприятия европейца? Насколько важно это для представителя России, уникальной страны, объединяющей в себе европейское и азиатское начало? Насколько готовы мы к межкультурному диалогу, насколько толерантны, насколько открыты для общения с «Другим», совершенно не похожим, более того, кардинально отличающемся от нас?

Г. Орлов убежден, что «как ни серьезны сомнения в разрешимости этой проблемы, они не должны останавливать нас. Социальные и геополитические процессы последних десятилетий заставляют нас со все большей ясностью отдавать себе отчет в том, что даже внутри одной, так называемой “западной культуры” существует множество плохо различаемых культурных барьеров, которые рождают взаимную отчужденность, непонимание и вражду, что для продуктивного общения поверх этих барьеров необходимо учиться “языкам” культур-партнеров» [8, с. 45].

Время настоятельно диктует необходимость отказа от европоцентризма, поворота к постижению культуры Востока, поиска путей к пониманию. При этом необходимо осознать, что простой констатацией «другости» (Л. Надирова), даже вполне толерантным приятием этого факта как реально существующей данности проблема обретения возможности для плодотворного творческого контакта, ценностного взаимодействия, оплодотворяющего каждого из участников диалога, «присвоения» (А. Кирьякова) эстетически-художественных ценностей различных культур, создания атмосферы «соучастного бытия» (М. Бахтин), взаимопонимания, универсального многостороннего диалога не решается, потому что поверхностное «знакомство с экзотическими частностями и курьезами – не сулит успеха. Чтобы быть в состоянии составить из разрозненных “слов” осмысленную фразу, нужно знать кое-что о “грамматике” чужого языка. И здесь типологический подход представляется единственно продуктивным – подход, стремящийся воспринимать эмпирические факты как высоко специализированные манифестации того или иного из основных типов культуры» [8, с. 45].

Чрезвычайный интерес вызывают исследования, наблюдения, размышления, попытки проникнуть в другую культуру, понять «чужое слово», которые предприняты европейцами, особенно, если это наши соотечественники, чей духовный, нравственный, эстетический опыт зиждется на тех же генетически-

ментальных основах. Так в начале 70-х годов в «Новом мире» вышла книга одного из выдающихся русских журналистов В. Овчинникова «Ветка сакуры», посвященная далекой и закрытой для российского гражданина Стране восходящего солнца – Японии. Эта книга вызвала и вызывает по сей день огромный интерес. Это наблюдения и размышления человека благородного, лишенного каких бы то ни было идеологических или национальных предрассудков, открытого к контакту, готового к взаимообогащающему диалогу. Его взгляд на Японию – это осторожное и нежное «касание» предмета изучения, уважительное и деликатное вхождение в мир чужой культуры, в сложное, тонкое переплетение прошлого и настоящего, обуславливающее ее своеобразие, ее удивительный и неповторимый облик: «После нескольких лет изучения ее жизни вдруг обнаруживаешь, что смотрел на горы лишь с одной стороны, в то время как на их противоположном склоне климат совсем другой. Вопреки первому впечатлению, что в облике Японии сегодняшний день полностью заслонил вчерашний, незримое присутствие прошлого сказывается донныне. Слово камень, лежащий на дне потока, оно не выпирает на поверхность, но дает о себе знать завихрениями и водоворотами. Нужно, стало быть, отдавать себе отчет и в существовании, и в происхождении этих “водоворотов”» [7, с. 21].

Перед современным музыкантом, отдающим себе отчет в существовании этих «водоворотов» и стремящимся постичь их, чрезвычайно важно обращение к музыкальному искусству Востока и той системе музыкального воспитания, которая исторически сложилась в восточной культуре. В этой связи представляется чрезвычайно значительной работа Г. Гвоздевской, посвященная изучению и анализу музыкального воспитания в странах Востока в контексте философско-мировоззренческих традиций периодов Древности и Средневековья. Анализ производился автором исследования на материале Индии, Китая и Японии. Следует особо отметить, что Г. Гвоздевская знакомилась с культурой Востока не только по книгам. Как и В. Овчинников, Г. Гвоздевская изучала культуру Японии изнутри. Она училась в Японии, защищала диплом на японском языке, культура Японии стала для нее близкой и родной.

Г. Гвоздевская так обосновывает актуальность и значимость своего исследования музыкальной культуры и воспитания в странах Востока: «Общей тенденцией гуманитарного познания второй половины XX века, отраженной в современной культурологии, искусствознании, музыкознании является устремленность научной мысли на раскрытие первоисточков – констант мировосприятия, пронизывающих все явления культуры, теории художественного



творчества, методы воспитания. В свете трудов В. С. Библера, М. М. Бахтина и других авторов, мировая художественная традиция предстает перед нами как диалог культур по сущностным *смыслам* Бытия, уходящим корнями в философию и онтологию. В поисках ответа на вечный вопрос: „Что есть Истина?“ – музыкальная наука сегодня все больше и больше обращается к сокровенным глубинам древневосточной мудрости. В отечественном и западноевропейском искусстве XX века имеет место феномен постижения культуры Востока сквозь призму закономерностей древних традиций. Примером может служить кинематография С. Эйзенштейна, построенная на открытии семантических законов японской иероглифики, музыкальные композиции Dj. Neptun, Riley Lee и ряда других современных композиторов, основанные на синтезе европейского и традиционного восточного музыкального мышления» [3, с. 1].

Автор исследования подробно освещает методологические подходы к познанию неевропейской культуры в исследованиях современных ученых, но при этом констатирует, что «для отечественного и европейского “сознания” мир классической музыки Востока по-прежнему остается непостижимой тайной. Одна из существенных причин видится нам в очевидной европоцентричности современного музыкального образования. Проблема преодоления европоцентричности предполагает в своем решении широкий спектр задач, среди которых мы выделяем в качестве основополагающей такой поиск пути проникновения в восточную традицию, который бы отразил партитуру духовных смыслов древности. В русле поставленной задачи особое значение приобретает исследование философско-мировоззренческих истоков музыкального воспитания в странах Древнего Востока, которое бы представило целостную картину отражения древневосточных моделей миропонимания в традиционных восточных системах передачи музыкального опыта» [3, с. 1].

Чрезвычайно важным наблюдением, которым делится со своим читателем Г. Гвоздевская, является то, что древневосточная традиция, в отличие от современного подхода в европейской науке, не делит процесс познания музыкального мира на философию, теорию музыки или методiku музыкального воспитания. Постигание музыки и музыкального образования как единой целостной системы, к которой стремится современный европейский исследователь, изначально свойственно Востоку, для которого цели и задачи музыкального воспитания неразрывно связаны с устремлениями к высшему Абсолютному первоисточнику Бытия. А это, по справедливому утверждению Г. Гвоз-

девской, является неопровержимым свидетельством необходимости исследования философско-мировоззренческих традиций музыкального воспитания Востока, в которых существует видение целостного художественного пространства. В этом целостном художественном Космосе музыка как постигаемый феномен определяет единые закономерности и для процесса художественного творчества, и для процесса его постижения. То есть из феномена музыки выводятся представления об основах музыкальной эстетики, психологии и педагогики. Принципиально важным, считает исследователь, является раскрытие общих констант миропонимания, положенных в основу традиционных восточных методов музыкального воспитания, что позволяет выявить: общие инварианты «мировоззренческих комплексов», скрытые в символических образах-понятиях Древности и Средневековья; закономерности взаимосвязи и взаимообусловленности моделей миропонимания и особенностей музыкального языка, методов передачи музыкального опыта в Индии, Китае и Японии периодов Древности и Средневековья; механизмы действия традиционных методов музыкального воспитания, обусловленные общностью в моделях миропонимания Индии, Китая и Японии периодов Древности и Средневековья.

Обращаясь к анализу традиций Востока – Древности и Средневековья, – Г. Гвоздевская обращает внимание читателя на том, что искусство рассматривалось как средство восхождения к Абсолютной Истине. Сравним эту установку с той, которая характерна для мироощущения человека у истоков европейской цивилизации. В индийской традиции акцент ставился на катарсическом прочувствовании через музыку Вселенских космологических законов мироздания, но и в античной Греции музыка воспринималась подобным образом. Вспомним представления греков о «гармонии сфер», уподобление ими космического порядка порядку музыкальному.

В китайской традиции акцент ставится на гармонизации всех структур личности посредством музыки, поскольку это считается необходимым условием для понимания Высших законов Блага и Справедливости. Но разве не те же принципы стоят в интерпретации «мусического человека» в античном мире, в основе воспитания идеального гражданина? Не те же принципы воспеваются в облике идеального музыканта, каковым является Орфей в древнегреческой мифологии? Здесь мы ощущаем очевидное родство между изначальными представлениями о музыке в системе мировоззрения восточной и западной культур.

Но, уже обращаясь к древнеяпонской традиции, мы сталкиваемся с неким феноменом, не характерным для европейской ментальности. Это древнеяпонское ощущение в музыкальном звуке реверберации Пустоты. Для европейца ощущение времени, в котором разворачивается звучащее пространство, связано с движением. Не случайно в своем исследовании Г. Орлов приводит знаменитое стихотворение Т. С. Эллиота очень точно передающее контрастность мироощущения восточного и западного человека:

*Слова движутся, музыка движется  
Только во времени: но то, что обречено жить,  
Может только умереть. Слова произнесенные  
Тонут в тишине. Лишь строение и форма  
Могут дать словам и музыке  
Неподвижность –  
Так неподвижен китайский сосуд,  
Вечно движущийся в своем покое.  
То не покой скрипки, пока длится звук,  
Не он один, но также сосуществование,  
Или скажем так: конец опережает начало,  
И конец и начало всегда были там –  
Прежде начала и после конца.  
И всё всегда сейчас... [8, с. 78].*

На разницу в ощущении и трактовке времени, а следовательно, и на музыку, несущую в себе воплощенный в звуке образ его, указывают исследователи и Запада, и Востока. Несомненно, что «во всех частях света и во все периоды истории люди самых несхожих цивилизаций и культур, сиюсь разрешить загадку времени, освободиться от его плена, и, таким образом, победить саму смерть, создавали мифы, религии и ритуалы, философские системы и произведения искусства. Их верования и идеи о времени настолько разнообразны, сложны, часто загадочны, что обнаружить в них какой-либо общий элемент не просто. И все же одно кажется бесспорным: ни одно из верований не принимает преходящее время за реальность в последней инстанции. Культуры, весьма несхожие по своим истокам на Западе и Востоке, каждая по-своему грезил о Вневременном. Время, в котором все существует, меняется, имеет начало и конец, должно быть проявлением чего-то другого. В таком времени индус видит высшую форму космической иллюзии, неведения – «авидью». Это – время мира, сотворенное вместе с ним, и поскольку у него было начало, оно



не может быть бесконечным. То, что послужило источником времени, не знает ни начала, ни конца. Индусы называют этот источник Брахманом, Не Знающим Времени, китайцы – Небесным Ткацким Станком, греки – Космосом Неизменного Существа, Библия – Богом, христианство – вечностью. Мирское время – это божественная сила, изливающаяся из вневременного сосуда, исполнение космической справедливости и Провидения. Божественная импровизация в человеческой истории. Несмотря на все различия в способах понимания времени, между этими культурами нет существенных расхождений или несовместимостей. Все они верят в возможность перешагнуть логически непреодолимую грань между мирским временем и трансцендентным Вневременным, ввести Вечность и причастность к предельной Гениальности в сферу человеческого опыта. Такое мгновение просветления и освобождения именуется “сакрама” на санскрите, “дахр” по арабски, “каирос” по-гречески, “сономама” по-японски; суфии называют его “вакхт”, дзен-буддисты – “сатори”, Мейстер Экхарт – “маленькая точка” и т. д. Для всех них вневременная Вечность так же безусловно реальна, как однородное, измеримое, обратимое время для людей современного Запада» [8, с. 80-81].

Постижение музыкального искусства Востока ставит исследователя перед необходимостью изучения образов-символов, характерных для космологии и метафизики Востока, которые позволяют осмысливать как миропонимание, так и философию музыкального воспитания Индии, Китая и Японии периодов Древности и Средневековья. Возникая в лоне мифологического сознания, символ представляет собой знак тайного, скрытого смысла. Символика характерна для всех культур. В буддизме существует целая система символов-образов, заключающих в себе скрытый смысл учения Будды, среди которых наиболее распространен символ изображения колеса или сияющего круга. В исламе символом совершенной божественной красоты является купол мечети («джамал»), символом величия – минарет («джалал»). Божественное имя («сифат») символизируют письмена на внешних стенах мечети. Символом может быть даже цвет (символом вечного цветения идей Аллаха является зеленый цвет).

«В христианстве также была создана целая система символов, обозначающая его самые существенные принципы. В Символе веры и в православии, и в католицизме были сформулированы основные принципы христианства – его учение о триедином боге: Бог Отец, Бог Сын, Бог Дух Святой. Это учение

было зашифровано в символах-знаках, для обозначения которых были созданы изобразительные аналоги: глаз, агнец, голубь. Затем первые два символа трансформируются, приобретая антропоморфный характер, и существуют параллельно с первоначальным вариантом.

Огромное эстетическое значение в символике христианства имеет и свет – лучезарный, Божественный свет, являющийся символом Божественной благодати. Символ света имеет большие исторические традиции. Они идут еще от античных представлений о двух началах жизни – светлом и темном. Светлое начало в античной традиции связывается с образом лучезарного, светоносного, солнцеликого Аполлона – носителя знания и разума. Именно лучезарный Аполлон как символ света-знания противопоставляется темному, мрачному дионисическому началу. Позднеантичная эстетика, тяготеющая к мистике, трансформировала этот антропоморфный символ, изъяв из него образ богочеловека и превратив в чистый мистический символ совершенного и божественно-прекрасного. Так, для Плотина высшая красота – это свет солнца, зарницы, блеск золота. И наиболее универсальная красота – это небесный свет, символизирующий эманацию божественной полноты» [11, с. 74].

Изучение и анализ восточных образов-символов позволяет выявлять и инвариантность в мировоззрении, и те черты, которые свидетельствуют о единстве в понимании сущности и смысла человеческого Бытия как раскрытия высшего «Я», стремления к гармонизации микро и макрокосмоса, устремленности к постижению Единой трансцендентальной реальности, воплощенной в образах-символах Единого.

Путь к пониманию пролегает через изучение, проникновение, ценностное осмысление и художественное преобразование в сотворческом акте новых авторских миров, поражающих своим многообразием, бесконечной оригинальностью соединения «старого» и «нового», причудливыми конструкциями синтетического единения традиции и новации в эволюционно-синергетическом потоке саморазвития культуры. Бесконечное многообразие музыкального бытия, отражающее динамизм музыки как вида искусства, всегда остро ощущалось и ощущается участниками музыкального процесса.

Освоение музыки XX века, одновременно обращенной во Вчера и Завтра и отражающей как все тенденции музыкального развития, так и новые ценностные ориентиры «переломно-переходной» эпохи, способствует формированию новой системы ценностей.

## Литература

1. Алябьева А.Г., Якименко Ю.В. Духовная музыка в контексте эстетики постмодернизма // Искусство и образование. – 2022. – № 3 (137). – С. 17-23.
2. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1986. —223 с.
3. Гвоздевская И.А. Музыкальное воспитание в странах Востока в контексте философско-мировоззренческих традиций периодов Древности и Средневековья (на материале Индии, Китая, Японии). Автореферат дис... к.п.н. – М., 1999. – 20 с.
4. Григорьева, Т.П. Японская художественная традиция /АН СССР Ин-т востоковедения; Отв. ред. А. П. Делюсин. – М.: Наука, 1979. – 368 с.
5. Мозгот С.А., Ли Б., Сюн И. Синтез искусств как ведущая парадигма развития современной музыки в Китае // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 1. – С. 31-44.
6. Молостцова И.Е. Созерцание как начальный этап познания музыки // Музыкальное образование. Проблемы методологии, национально-региональный подход, педагогические технологии. Вып.5. – Саранск, 2002. – 109 с.
7. Овчинников В. Сакура и дуб. – М.: Изд-во АСТ, 2005. – 568 с..
8. Орлов Г. Дерево музыки. 2-е изд., испр. – СПб.: Композитор, 2005. – 440 с.
9. Писанко А.И. Особенности образовательного процесса в контексте диалога культур // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022 – Том 5. – № 5. – С. 103-112.
10. Чжао Гэ. Историко-философские размышления об эстетике современной китайской музыки // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 5. – С. 93-105.
11. Яковлев Е.Г. Эстетика. Искусствознание. Религиоведение. – М., 2005. – М.: КДУ, 2005. – 639 с.

**Щербакова Анна Иосифовна,**  
доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор,  
Ректор МГИМ им. А. Г. Шнитке,  
e-mail: anna.68@list.ru

**Shcherbakova Anna I.,**  
Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies, Professor,  
Rector of Schnittke Moscow State Institute of Music,  
e-mail: anna.68@list.ru



**ФЕНОМЕН ЦИЮНЬ В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ:  
ОПЫТ ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМЫ****QIYUN PHENOMENON IN CHINESE MUSICAL CULTURE:  
STATEMENT OF THE PROBLEM**

**Аннотация.** Циюнь (气韵, qì yun) – культурный феномен, из области традиционной китайской эстетики, оказавший глубокое влияние на китайское музыкальное искусство. Концепция циюнь, была впервые применена в живописи (I веке н.э.). Данная категория находит воплощение в литературе, каллиграфии, танце и на наш взгляд, совпадает с эстетическими категориями в китайской хоровой музыке. В статье рассматривается этимология понятия и основные характеристики этого феномена: ци – концепция древнекитайской философии, отражающая дух, личность и эмоции художника; первоначальное значение иероглифа юнь – это гармоничное и приятное звучание, которое подразумевает внешнюю форму красоты; циюнь относится к внутренней жизненной силе, придаваемой творческим субъектом эстетическому объекту, и образующей таким образом гармоничную и прекрасную форму, также является эталоном эстетической оценки. Кратко проанализированы основные идеи авторитетных китайских философов относительно феномена циюнь (Е Лан, Чен Дели), художников (Гу Нинюань, Чжан Янюань, Е Пин), ученых, в том числе и музыкантов (Сун Гуйцзюань, Цю Юэ, Чжан Сюань, Чжао Чжэньлин). В контексте феномена циюнь представлен анализ хорового произведения «Очарование моря» (1927) композитора Чжао Юаньжэня (1892-1982).

**Ключевые слова:** циюнь, китайская музыкальная культура, эстетическая категория, хоровая музыка, Чжао Юаньжэнь «Очарование моря».

**Abstract.** "Qiyun" is a cultural phenomenon from the field of traditional Chinese aesthetics that has had a profound impact on Chinese musical art. The concept of "qiyun" was first applied to painting (1st century AD). This category is embodied in literature, calligraphy, dance and, in our opinion, coincides with aesthetic categories in Chinese choral music. The article discusses the etymology of the concept and the main characteristics of this phenomenon: "qi" is the concept of ancient Chinese philosophy, reflecting the spirit, personality and emotions of the artist; the original meaning of the character "yun" is a harmonious and pleasant sound, which implies an external form of beauty; "qiyun" refers to the inner vitality given by the creative subject to the aesthetic object, and thus forming a harmonious and beautiful form, is also the standard of aesthetic appreciation. It briefly analyzes the main viewpoints of Chinese authoritative philosophers (Ye Lang, Chen Deli), painters (Gu Ningyuan, Zhang Yanyuan, Ye Ping), researchers including musicians (Song Guijuan, Qiu Yue, Zhang Xuan, Zhao Zhenling). With the background of the phenomenon of "qiyun", the choral work "Haiyun" by the composer Zhao Yuanren is analyzed.

**Keywords:** qiyun, Chinese music culture, aesthetic category, choral music, Zhao Yuanren's "Haiyun".

Согласно современным археологическим открытиям, история китайской музыки берёт своё начало как минимум около 6000 лет назад и с момента своего появления оказала значительное влияние на музыку в прилегающих к Китаю регионах. В то же время китайская музыкальная культура формировалась в тесном внутреннем взаимодействии традиций и достижений в области искусства различных этнических групп, населявших территорию древнего государства, а также интегрировала в себя элементы иностранной музыки в современном историческом периоде. В ходе этих процессов происходило постоянное обогащение и развитие культуры и искусств. Основные особенности китайской музыкальной культуры заключаются, прежде всего, в следующем: китайская музыка неразрывно связана с китайской философией и находится под сильным влиянием конфуцианства и даосизма; древняя китайская музыка имеет сильные политические и социальные функции; музыка и литература тесно связаны, а древняя китайская поэзия и песни – единое целое.

Циюнь – это термин, появившийся в I веке н.э., заимствованный из древней китайской живописи и широко используемый в литературе, музыке, каллиграфии, танце и других областях. Понятие циюнь тесно связано с особенностями китайской музыкальной культуры. Идея ци возникла из древнекитайской философии и является одним из важных понятий в даосизме. Иероглиф юнь имеет важное значение как в музыкальной терминологии, так и в литературе. Циюнь представляет не только эстетическую направленность, но и служит указателем для точного выражения характеристик китайской музыки. Понимание связи циюнь с китайской музыкальной культурой необходимо как в историческом, так и в современном контексте.

Циюнь – слово, состоящее из двух китайских иероглифов. Первоначальное значение иероглиф «ци» (气, qì) – воздух, со временем оно было расширено до «дыхания», а позднее значение «дыхание» стало применяться для обозначения духовных характеристик, отношения и стиля. В древнекитайских философских трактатах, получивших название «Гуань-цзы» (管子)<sup>2</sup> ци впервые рассматривается как источник всех вещей во Вселенной и указывается, что корнем всех вещей в природе является ци неба и земли, «если есть ци, будет жизнь, если нет ци, будет смерть»<sup>3</sup> [1, с. 74].

---

<sup>2</sup> «Гуань-цзы» – академический труд, написанный в период Весен и Осеней (770 г. до н.э. – 476 г. до н.э.), и его содержание представляет собой компиляцию речей различных школ мысли того времени.

<sup>3</sup> Здесь и далее перевод автора. «Юцицзешэн, уцизеси» (有气则生, 无气则死), из двенадцатой главы «Гуань-цзы», «Шуянь».



Самое раннее использование категории *ци* в эстетическом смысле содержится в трудах философов Мэн-цзы и Чжуан-цзы в период Сражающихся царств (475 г. до н.э. - 221 г. до н.э.). Следует отметить, что *ци* становится одной из наиболее широко используемых категорий в древнекитайской эстетике и теории искусства. В процессе перехода из категории философской в категорию эстетическую все более значимой становится ее эстетико-психологическая и художественная коннотации [10, с. 54].

Иероглиф «юнь» (韵, уин) изначально использовался в музыке, означая гармоничное и мелодическое звучание. Позднее зачастую применялся для обозначения поэтического ритма, который был одним из основных элементов древнекитайской поэзии. Напомним, что древние поэтические тексты, как и во многих древних культурах, пропевались, то есть имели неразрывную связь с музыкой. В современном китайском языке данный иероглиф повсеместно трактуется как некое поведение, настроение, значение. Самое раннее использование слова *юнь* в древних текстах относится к периоду правления династии Восточная Хань (25-220 гг.) – поэтические заметки «Циньфу» (琴赋), автор Цай И. Во времена правления династий Вэй и Цзинь, литераторы начали использовать *юнь*, чтобы комментировать персонажей в контексте определенных эстетических установок. Только во период Южных династий (420-589 гг.), известный художник и теоретик живописи Се Хэ, в своём трактате о живописи («Записи древней живописи») сформулировал, так называемые, «Шесть законов» (六法), где впервые объединил *ци* и *юнь* и выдвинул концепцию *циюньшэндон* (气韵生动). Эта концепция стала первым правилом в Шести законах: 1) жизненность и гармония (气韵生动, *циюньшэндон*); 2) точность и сила почерка (骨法用笔, *гуфайонпи*); 3) форма в соответствии с объектами (应物象形, *инвусяньсин*); 4) расцветивание в соответствии с категорией (随类赋彩, *суйлейфуцай*); 5) композиция и расположение картины (经营位置, *джининвэйчжи*); 6) копирование работы (传移模写, *чуаньйимосе*). Среди Шести законов *циюньшэндон* определён первым пунктом и единственным эстетическим требованием, остальные пять пунктов являются критериями к технике рисования. Эстетический стандарт *циюньшэндон* можно использовать как в пейзажной, так и в фигурной живописи.

Гу Нинюань, художник династии Мин, писал в своём трактате о живописи «Хуа Инь» (《画引》): «Если есть *циюнь*, то будет и *шэндон*» [5]. Слово *шэндон*



можно перевести как живой, яркий, выразительный. В отличие от своих предшественников, Гу Нинюань отделяет *циюнь* от *шэндон*, на том основании, что в контексте их причинно-следственной связи, значение слова *шэндон* уже было включено в смысловое поле *циюнь*. И действительно, чуть позже слово термин *циюнь* использовалось самостоятельно.

В области древнекитайского искусства *циюнь* относится к внутренней жизненной силе, приносимой в эстетический объект творческим субъектом, и возникающей гармоничной, прекрасной форме. *Ци* – в китайской культуре, во многом, понятие метафизическое. Согласно воззрениям носителей традиционной культуры Китая, *ци* – это жизненная энергия, благодаря которой возможно поддержание жизнедеятельности и способности к выживанию и развитию социума и окружающего мира. *Ци* также выражает физическую силу состояния жизни. Описание объекта как имеющего сильную жизненную силу означает, что объект находится в состоянии активного, цветущего развития. В музыке это значение можно рассматривать как воплощение духа, личности и эмоций художника, а также эстетическое восприятие ценности художественного произведения, заключающееся, в том числе, в его привлекательности, жизненной энергии. В свою очередь, *юнь* предназначена для описания личности и состояния, стремления к гармонии и красоте, в музыке отображено через акустические свойства природы звуков, и средств музыкальной выразительности: мелодии, ритма, гармонии, тембров, фактура, агогика и т. д. *Циюнь* – это не просто концепция, она превратилась в своеобразный стандарт оценки традиционного китайского искусства. *Ци* и *юнь* представляют собой единораздельную целостность (согласно А.Ф. Лосеву), объединяющую внутренние и внешние составляющие. По мнению авторитетных философов и представителей творческих профессий того времени, произведение искусства не идеально, если оно имеет только одну сторону.

Чжан Янюань из династии Тан (618-907 н.э.) писал в «Заметках о знаменитых картинах прошлых династий: о Шести законах живописи»: «Если *циюнь* несовершенны, то похожа только форма, а сила кисти невелика, и хорош только в цветовой гамме, что не замечательно» [2]. Критики считают, что *циюнь* – это душа произведения, а произведения без души пусты. Концепция *циюнь* представляет собой обобщение и уточнение традиционной китайской эстетики высокого стиля и оказывает глубокое влияние на всю китайскую культуру.

Современные китайские исследователи также обращают внимание на особую важность *циюнь*, а музыканты, художники и литераторы выдвинули своё собственное понимание концепции.

Среди филологов профессор Чен Дели (1943) имеет более полное объяснение теории *ци*. Понятие *ци* постепенно вошло в область физиологической деятельности человека из области природных явлений и его значение расширилось до области духа. Независимо от точки зрения философии, ценности и истории, китайская теория *ци* отличается от западного механического атомизма, который фокусируется на структурных и спекулятивных аспектах. Эстетическая коннотация древней теории *ци* может быть сведена к трем аспектам: первый – *ци* жизни эстетического субъекта, другой – духовная *ци* эстетического объекта, третий – *циюнь* художественного выражения. Эти три фактора взаимно интегрированы и органично едины в процессе эстетической деятельности. *Ци* жизни – это жизнеспособность и творческий потенциал эстетического субъекта, включающие в себя уникальный индивидуальность, эстетико-психологическую и интеллектуальную структуру субъекта в процессе созидания, что является предпосылкой и основой эстетики в творчестве. Духовная *ци* эстетического объекта относится к художественной жизненности произведения. Духовность произведений содержит в себе духовную идею и жизненную силу мироздания, не относящуюся к одному человеку или предмету, а воплощающую жизненную силу всей Вселенной, раскрывает тайны бытия и выражает философское понимание жизни. *Циюнь* художественного выражения имеет два значения: первое относится к внутреннему соединению и чувству ритма в произведении, второе относится к глубинному смыслу произведения. Древнекитайская философско-эстетическая традиция отстаивала категорию пустоты (ничто) и идею (прообраз реальности), подчеркивая их единство. Поэтому современные китайские ученые предлагают рассматривать данную тенденцию как более глубокую регуляцию эстетики *ци*, создающую виртуальное эстетико-психологическое поле для выражения жизненной силы Вселенной [10, с. 58].

Е Лан (1938), профессор кафедры философии Пекинского университета, в «Очерке истории китайской эстетики» выразил мнение: «Так называемый *юнь* является своего рода регламентацией и требованием эстетической образности, то есть требует, чтобы эстетический образ имел длительное послевкусие» [4, с. 34].

Литературовед Сун Гуйцзюань считает, что категория *юнь* является своеобразной лестницей в процессе понимания китайской классической эстетики

и точкой отсчета, который помогает нам понять и освоить китайскую классическую эстетику [4, с. 35].

Музыканты Цю Юэ, Чжан Сюань и Чжао Чжэньлин, считают, что стремление к циюнь может быть отражено в музыкальных произведениях как в исполнении вокальной музыки, так и в инструментальном искусстве, игре на традиционных китайских национальных музыкальных инструментах гуцинь (古琴), гучжэн (古筝), янцинь (扬琴) и люцинь (柳琴), также они считают, что могут найти исполнительские техники для выражения циюнь.

Цю Юэ считает, что творческие люди, художники могут передать эмоции и мысли в своих работах через ци. Ци не только относится к личности, но также представляет привлекательность и жизненную силу, сформированные создателем через его творчество. Высота тона, длина и сила звука – это основа музыки, а юнь – украшение на этой основе. Музыкант полагает, что «разница между традиционной китайской музыкой и западной музыкой заключается в искусной интеграции циюнь в простые мелодии. Свободное время и пространство придадут мелодии более эмоциональную окраску. Западная музыка стремится к точной высоте звука, в то время как традиционная китайская музыка позволяет определенным отмеченным нотам быть интонационно “неточными”» [6, с. 67]. Автор приводит следующий пример из оперного и вокального искусства: например, техника «рунцян» (润腔) в национальной оперной и вокальной музыке использует эффект эмоционального преувеличения, экспрессии, сознательное добавление в мелодику вокальной партии интонационно неточных звуков, утрировано имитирующих реалистичные человеческие эмоции (вдох, плач, стон). В области инструментальной музыки также существуют традиционные музыкальные инструменты, такие как гуцин и гучжэн, в исполнительской технике которых предполагается большое количество звукоизобразительных элементов: имитация плача, выражение печали, утрирование вибрации струн.

Чжан Сюань писала: «ци – это наполнение внутреннего духа, а юнь – это динамическое отображение темперамента» [7, с. 45]. Ци нужно нести через «пустоту», что предполагает эстетическое понятие «сохранение пустого» (留, любай). По мнению музыканта, существуют специальные техники воплощения циюнь. Это может проявляться там, где звук останавливается в соответствии с паузами, или на фермато. Другим примером является техника «остановки



звука» (止音, чжиинь) в исполнительском искусстве на традиционных китайских музыкальных инструментах, таких как гучжэн, янцинь и люцинь. Когда звук затихает, исполнитель все еще остается в звуковом потоке обертонов, как бы превращая тишину (пустоту) в звучащее музыкальное пространство.

Чжао Чжэньлин считает, что хороший тембр – это связь между звуком и ци, а красивый тембр – циюньшэндон. Тембр должен отличаться особыми характеристиками: он не может быть пустым, он должен быть легким, но не слабым, свободным, но не «плывущим», сильным, но не раздражительным, плотным, но не тяжелым, поскольку «в истинном есть ложное, в ложном есть истинное, соответствующих оттенков, можно добиться циюньшэндон» [9].

Произведения, которые могут воплощать циюнь, включают произведения искусства в области музыки, живописи, литературы, танца и так далее. На наш взгляд, среди музыкальных жанров именно вокальный, несомненно, наиболее интуитивно связан с понятием циюнь, особенно хоровая музыка. Поскольку человеческий голос и тело (в качестве резонатора) являются музыкальным инструментом и средством выразительности. Таким образом, теория ци может быть применена к навыкам дыхания и пения, а полученный высококачественный тембр может содержать жизненную энергию ци. Художественное восприятие и эмоции композиторов и вокалистов могут быть переданы слушателям через человеческий голос, который воплощает духовное ци. Понятие юнь также используется для характеристики хорового искусства. Иероглиф юнь впервые был записан в «Шуовэнцзези»<sup>4</sup> (说文解字) Сюй Сюаня из династии Северная Сун. Важно отметить, что автор считал, что по значению иероглиф «юнь» очень близок иероглифу «хэ»: «юнь – хэ (和, he)». В «Шуовэнцзези» объясняется, что иероглиф хэ относится к сочетанию, слиянию звуков, вокального или инструментального сопровождения, гармонии созвучия, а позднее его значение расширилось до умеренный, дружный и мирный. Согласно древнекитайской философии, хэ раскрывает законы движения Вселенной и является лучшим состоянием и предельным состоянием природы. Конфуцианство считает, что хэ – это состояние единства, равновесия и согласованности многообразия противоречий в вещах. Хэ является не только философской категорией, но и эталоном этики и морали и социального управления. То есть, содержательная палитра юнь может включать в себя и значение хэ. Гар-

<sup>4</sup> Шуовэнцзези (букв. – «поясняющие слова») – самый ранний словарь в Китае.

моническая вертикаль играет важную роль в хоровой музыке, где переплетаются несколько голосов, в том числе основная мелодическая линия и голос аккомпанемента. Таким образом, правильное соотношение голосов, взаимодействие между ними, их «единораздельность» может отразить юнь.

Более того, как коллективное искусство, хоровое искусство – это не только построение соотношений между человеческими голосами, нахождение баланса между певцами хора и музыкальными инструментами, но и межличностный контакт музыкантов. Исходя из этого принципа, только когда все компоненты коллективного творчества достигают хэ, может начать проявляться юнь. Поэтому логично предположить, что как одну из основ для руководства в работе с хором, категория хэ может быть вполне применима.

Концепция циюнь, на наш взгляд, также воплощается в исполнительских интерпретациях, и, как указывалось ранее в хоровых произведениях. В китайском хоровом искусстве многие произведения воплощают концепцию циюнь.

Самые ранние репрезентативные хоровые произведения написаны Чжао Юаньжэнем «Очарование моря» (1927), Хуан Цзы оратория «Песнь вечного сожаления» (1932), Сянь Синхая «Кантата Жёлтой реки» (1939).

Произведения, написанные в XXI веке, включают сочинения Ган Линя «Тоска по снежному краю» (2007), Цао Гуаньюй «Юэдяо-сяотаохун» (2008), Цзинь Чэнчжи «Юмэнгуань» (2010) и так далее.

Возьмем, к примеру, «Очарование моря» – самое раннее крупное хоровое произведение в Китае, написанное Чжао Юаньжэнем в 1927 г. (для смешанного четырёхголосного хора с фортепианным сопровождением). Композитор Чжао Юаньжэнь – выдающийся современный китайский музыкант, ученый, лингвист (известен как «отец современной китайской лингвистики»). Слова взяты из повествовательной лирической поэмы, опубликованной поэтом Сюй Чжимо (1897-1931) в 1925 году. В то время революционное движение в Китае было в активной фазе, и многие судьбы людей были связаны с этими трагическими событиями. Поэтому произведения поэта того периода окрашены декадентским цветом меланхолии, разочарования, эскапизма. Сюй Чжимо всю свою жизнь стремился к любви, свободе и красоте, что оказало глубокое влияние на его поэзию, яркую, индивидуальную и в то же время музыкальную. Поэтому его стихи часто используются в музыкальных произведениях. «Очарование моря» рассказывает трагическую историю красивой, смелой и жаждущей свободы девушки, которая бросила вызов сильным ветрам и волнам, пела и танцевала на берегу, и в конце концов была поглощена бушующим морем.



Произведение выражает романтический дух китайской молодежи, стремящейся к разрушению феодального строя, свободе и индивидуальности во времена Движения «4 мая», а также подразумевает скорбь и сожаление поэта о судьбах «слепых» идеалистов. В этом смысле лаконичные, но глубокие по содержанию тексты Сюй Чжимо наделяют произведение духовной энергией ци.

Следует отметить, что Чжао Юаньжэнь сочетает в своём творчестве особенности китайской и западной музыки: использование китайских национальных ладов, характерные элементы речитатива и арии, присущие кантате, в которых сочетаются повествовательность, динамичность и художественная выразительность, что находит применение и в данном произведении. Композитор скупулёзно относится к использованию ладотональности. Например, вступление начинается в гармоническом d-moll, а соло девушки переходит в яркий «С-чжи<sup>5</sup>(徵)» лад (пентатонический лад, состоящий из звукоряда: c-d-f-g-a). То есть, в партиях фортепиано и хора используются лады характерные для западной музыки, в то время как вокальная мелодическая линия девушки – в китайских ладах. В произведении этот прием встречается неоднократно. Отмеченное сочетание китайских и западных ладов впервые было использовано в хоровых произведениях начала XX века и стало своего рода моделью для более поздних китайских хоровых произведений. Широкое видение композитора и подход к выстраиванию звуковысотного пространства могут рассматриваться в качестве воплощения композиторской духовной и жизненной энергию ци.

«Очарование моря» состоит из вступления, четырех периодов и заключения (всего 202 такта). Каждый период разделен на три части, представляющие в той, или иной степени, три образа: зрителей (хор), девушки (солистка-сопрано) и бушующего моря (партия фортепиано). В первом периоде первой части (13-23 такты) хор исполняет роль зрителя, обращаясь к девушке и отговаривая её от необдуманного шага (партия фортепиано присутствует). Во второй части (24-29 такты) – солирует девушка в сопровождении фортепиано, в третьей части (25-44 такты) – звучит хор и фортепианное соло, объективно описывающие сцену, поскольку предупреждают героиню о грозящей опасности. Во втором и третьем периоде отмеченное последование частей сохраняется. В четвертой периоде фактура хоровой партии постепенно уплотняется,

---

<sup>5</sup> Чжи – название четвертого тона пентатоники. Пять основных тонов пентатоники: гун, шан, цзюэ, чжи, юй.



динамика нагнетается, атмосфера становится все более и более тревожной, а пение девушки резко обрывается, что означает её гибель. В данном случае музыкальная форма является одним из наиболее ярких элементов произведения, воплощая в себе концепцию юнь.

Благодаря своим уникальным лингвистическим способностям Чжао Юаньжэнь добился идеального сочетания тонов и мелодии, фонетически правильно скомпилировал взаимосвязь между произношением и артикуляцией китайских иероглифов в пении, что позволяет певцам легко произносить и артикулировать слова, тем самым создавая для слушателей комфортную атмосферу. Развитие и ритмический пульс в мелодии полностью соответствуют содержанию поэтического слога, а также смысловым ударениям внутри фраз. Паузы и вопросительные интонации в тексте аналогично отражаются в музыке. К примеру, в 16-м такте, у партии теноров, в слове «почему» – звучит a-d<sup>1</sup>-a, что соответствует вопросительному тону и фонетически точно передаёт интонационную выразительность, присущую китайскому языку. В то же время d<sup>1</sup> – самая высокая нота в этом предложении, расставляющая логический акцент, сообразно с текстом. Всё проанализированное полностью соответствует коннотации юнь.

С точки зрения гармонизации композитор добивается сочетания выразительности мелодических линий во взаимодействии с соответствующей аккордовой фактурой. Например, в первом предложении у хора, для того чтобы подчеркнуть мрачный характер, в партии сопрано унисон на d, который длится 4 такта, в то время как основная мелодия проходит у теноров. Композитор использует гармоническое сочетание, не соответствующее китайской музыке в палитре звучания хора и аккомпанемента ( $S_{6/4} - t-II_2^{-5} - S$ ). Мужская партия делится на три голоса, в то время как женская, в основном одноголосная, в низкой тесситуре. Общая хоровая и фортепианная фактуры стилистически близки к декламационному характеру повествования, а гармония и ритм создают напряжение в музыке. Фортепианное сопровождение насыщено контрастными динамическими оттенками: тремоло на крещендо, за которым следует диминуэндо, имитирующие низкий рёв морских глубин. Лёгкие восходящие арпеджио, продолжительные трели, стаккато, используются для описания музыкального образа девушки, её внутреннего состояния. Эти изысканные приемы звукоизвлечения и разнообразная фактура также коррелируются с феноменом юнь.

Сочинение даёт представление не только о личности и таланте композитора и поэта, но и отражает социальный статус-кво китайской молодежи, стремящейся к свободе и идеалам того времени, демонстрирует слияние китайской музыки и западных техник композиции, подчеркивая ци. Особая эстетика поэзии и музыки произведения способствует яркому раскрытия образной сферы, повествуя о происходящем на сцене драме. Музыкальная структура выразительна и контрастна, а эмоции непрерывно развиваются, воплощая юнь во всех аспектах. Таким образом, можно сказать, что «Очарование моря» – хоровое произведение, соответствующее характеристикам циюнь. «Очарование моря» является одним из первых образцов китайского хорового искусства и представляет большую художественную ценность и по праву занимает достойное место в музыкальной культуре Китая. Хоровое сочинение включено в концертные репертуары хоровых коллективов и стало предметом научных исследований музыковедов, поскольку является прекрасным наследием китайского хорового искусства.

### Литература

1. Гуань Чжун // Гуань-цзы / Гуань Чжун, школа Гуань Чжун; под ред. Лю Сяна. - Хэйлунцзян: Изд-во «Северная литература и искусство», 2016. – Гл.12. – С. 74. – 488 с.
2. Исследование происхождения духовный юнь в поэтике. – URL: <http://www.guoxue.com/?p=47095>
3. Ма Гешунь. Краткий курс хора и хорового дирижирования: учеб. пособие для вузов. - Шанхай: Изд-во «Шанхайской консерватории музыки», 2001. - 367с.
4. Сун Гуйцзюань. Юнь как эволюция категории китайской классической эстетики // Литературная жизнь · Теория литературы. 2011. №2. С. 34-35.
5. Теория живописи прошлых династий (серия 36) Династии Юань и Мин: «Хуа Инь» (отрывок) (Мин), автор Гу Нинюань. – URL: [https://www.sohu.com/a/318234304\\_120044706](https://www.sohu.com/a/318234304_120044706)
6. Цю Юэ. Изучение музыкально-эстетического очарования «циюнь» в традиционной китайской музыке // Дом драмы. 2018. №8. С. 65-67.
7. Чжан Сюань. О лирике китайской музыки из «циюньшэндон» // Большая сцена. 2012. №10. С. 45-46.
8. Чжао Гэ. Историко-философские размышления об эстетике современной китайской музыки // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 5. С. 93-105.
9. Чжао Чжэньлин. Циюньшэндон, шенселюсан – Обсуждение эстетического оформления певческого тембра китайской традиционной музыкальной культурой // Искусство пения. 2016. №11. С.20-23.
10. Чэнь Дели. Теория «ци» и духа жизни в китайской эстетике // Журнал Пекинского университета. 1997. №6. С. 53-59.

**Алябьева Анна Геннадьевна,**  
доктор искусствоведения, профессор,  
зав. кафедрой философии, истории, теории культуры  
и искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке,  
e-mail: [aliabieva\\_a@mail.ru](mailto:aliabieva_a@mail.ru)

**Го Хаоюй,**  
аспирант кафедры философии, истории, теории  
культуры и искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке  
e-mail: [g894525047@gmail.com](mailto:g894525047@gmail.com)

**Alyabyeva Anna G.,**  
Doctor of Art History, Professor,  
Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture  
and Art in Schnittke Moscow State Institute of Music,  
e-mail: [aliabieva\\_a@mail.ru](mailto:aliabieva_a@mail.ru)

**Guo H.,**  
Postgraduate student of the Department of Philosophy, History, Theory  
of Culture and Art in Schnittke Moscow State Institute of Music  
e-mail: [g894525047@gmail.com](mailto:g894525047@gmail.com)



**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СКАЗКИ Э. ГОФМАНА «ЩЕЛКУНЧИК И МЫШИНЫЙ КОРОЛЬ» В БАЛЕТАХ П.И. ЧАЙКОВСКОГО И М. БОУРНА**

**FEATURES OF INTERPRETATION OF THE FAIRY TALE  
"THE NUTCRACKER AND THE MOUSE KING" BY E. HOFFMANN  
IN BALLETS P.I. TCHAIKOVSKY AND M. BOURN**

**Аннотация.** Выявляя особенности интерпретаций сцен сказки Э. Гофмана в балете П.И. Чайковского «Щелкунчик» в постановках М. Петипа – Л. Иванова, М. Боурна и других постановщиков, автор обнаруживает взаимосвязи некоторых аспектов постановочных решений и сценографии балета М. Боурна с произведениями и явлениями современной массовой культуры.

**Ключевые слова:** балет, танец, хореография, драматургия, интерпретация.

**Abstract.** Revealing the features of interpretations of the scenes of the fairy tale by E. Hoffmann in the ballet by P.I. Tchaikovsky's «The Nutcracker» staged by M. Petipa - L. Ivanov, M. Bourn and other directors, the author discovers the relationship of some aspects of the staging decisions and scenography of M. Bourn's ballet with the works and phenomena of modern mass culture.

**Key words:** ballet, dance, choreography, dramaturgy, interpretation.

«Щелкунчик» Э. Гофмана – сказка литературного происхождения, с оригинальным сюжетом, не имеющим мифологического источника. Внимание Гофмана было приковано к поведению, мышлению и воображению ребенка. Психологизм сказки открыл читателям мир ребенка, для которого свойственен мир доброй фантастики, мечты о светлом и идеальном будущем, в котором обязательно будет любовь. Отсутствие взаимопонимания между детьми и взрослыми, которые не могут понять своего ребенка в его сказочном мире – это еще один очень важный романтический конфликт, в котором возвышенный духовный мир ребенка противопоставлен обывательскому приземленному взгляду взрослых на жизнь. Реальное и фантастическое в воображении ребенка не просто переплетены, а еще не разделились, и свободно продолжают, и заменяют друг друга.

Балет «Щелкунчик» явился в творчестве П.И. Чайковского новаторским не только по своему музыкальному воплощению, но и по трактовке образов

героев. Несмотря на то, что он воспринимается как детская сказка, в нём заложен глубокий философский подтекст: это и вечная борьба добра и зла, и противопоставление мира взрослых и мира детей. В нём показан мир тонкой детской души – балет наполнен наивностью, добротой, прямоотой в выражении своих чувств, которые присущи только детям.

В «Щелкунчике» объединились творческие искания П.И. Чайковского в этом жанре, которые заключались в симфонизации и драматизации балетной музыки. Единство и логика музыки балета достигнуты благодаря приемам и методу композитора как драматурга-симфониста, о чем свидетельствуют: лейтмотивное значение темы, родство музыкальных образов, цельность формы больших сцен, а также план тонального развития, обобщающий музыку [2].

Творческая интуиция П.И. Чайковского позволила ему второй раз обратиться к той же, что и в «Лебедином озере» теме – преодолению злобного колдовства силой искренней и всепоглощающей любви. И хотя, на первый взгляд, сюжеты балетов разные, их роднит общий позитивный оптимистичный настрой и высокий эмоциональный тонус. Трагический финал «Лебединого озера» и открытый финал «Щелкунчика» (счастье только приснилось) тем не менее вселяли зрителям надежду на свое, личное счастье, которое обязательно случится в недалеком будущем.

Первые постановки «Щелкунчика» были сделаны в конце XIX века «классиками» русского балетного театра: Л. Ивановым, М. Петипа, А. Горским. В XX веке работу над балетом продолжили Ф. Лопухов, В. Вайнонен и Ю. Григорович.

«Щелкунчик» был интересен и европейской и американской публике, ведь сказка Э. Гофмана была там хорошо известна. Для широкой публики балет поставили Д. Баланчин, Р. Нуриев и М. Барышников. Это были перекликающиеся с работами В. Вайнонена и Ю. Григоровича решения партитуры П.И. Чайковского. Для всех них были характерны следующие антитезы: добро – зло (как и в любой сказке), реальность – волшебство, будни – праздник, неволя – свобода. Однако в конце XX – начале XXI века в режиссуре балета начались поиски таких решений, которые были основаны на новых идеях авторов.

В 2001 году в Мариинском театре балет был поставлен по идее художника Михаила Шемякина. К прежним антитезам он добавил еще одну: противостояние мещанского, сытого, довольного образа жизни и мира мечты творческого человека. Это был первый в истории балета случай, когда постановщик Кирилл Симонов избрал исходной точкой для создания спектакля творческую

позицию художника. М. Шемякин стал и автором сценографического оформления, и эскизов костюмов, и мизансцен.

Антитеза, добавленная М. Шемякиным, была реализована на уровне сценографического оформления – царству изящных и изысканных сладостей Конфитюренбурга противостоят окорока и огромные мясные туши, большие бутылки с вином. Рождество для семьи Маши – это праздник обжорства, а не духовного общения, и внутренний мир девочки в этой семье никого не интересует. Подаренному ей Дроссельмейером Щелкунчику она отдает всю свою душу и спасает его во время боя с мышиным царством.

Во время путешествия в Конфитюренбург перед героями возникает препятствие в виде черной метели (условный противовес вальсу белых снежных хлопьев), олицетворяющей темные силы, желающие увести героев с правильной дороги.

Второй акт у Шемякина и Симонова существенно отличается от привычных зрителю решений Вайнонена и Григоровича. Да, это царство сладостей, это Конфитюренбург, но сладости безнадежно испорчены мухами, гусеницами и крысами. И если Вальс цветов и Адажио еще дают какую-то надежду, то появившийся в финальной сцене торт, хотя и увенчан марципановыми фигурками Маши и Щелкунчика, внутри уже испорчен веселящимися там крысятами.

Можно также отметить интересные решения Р. Пети (1974), М. Бежара (1998), Д. Ноймайера (2018, Мюнхен), А. Тихомировой (2017, Минск). Все идеи постановок очень разные – у Ролана Пети людей трудно отличить от кукол и наоборот; Морис Бежар показал зрителю свои переживания и воспоминания детства, тоску по рано ушедшей из жизни матери; Джон Ноймайер сделал сказку совсем не рождественской. У Михаила Шемякина в финальной сцене возникает большой торт.

Интересно проследить и предположить, как могли возникнуть подобные идеи, которые лежат в основе постановок последних двух десятилетий. Ярким творческим проектом явился спектакль Мэтью Боурна.

«Щелкунчик» Мэтью Боурна был впервые создан для Opera North в 1992 году и сохранил ключевые элементы и основные темы балета Чайковского. Мрачное начало первого действия послужило намеком на оригинальный рассказ Э. Гофмана, у которого главная героиня Клара растет в семье, где нет любви. Мэтью Боурн создал этот новый сценарий вместе с Мартином Дунканом, чтобы переработать традиционную рождественскую историю. Боурн



объясняет: «Эта версия рассказа о Щелкунчике – трогательная история совершеннолетия, рассказанная через сны и кошмары одной молодой девушки, Клары. Классический Щелкунчик стал рождественской традицией» [4].

Действие «Щелкунчика» Мэтью Боурна происходит в ужасном, почти диккенсовском приюте в канун Рождества. Сочельник, и дети-сироты готовятся к ежегодному визиту губернатора и попечителей. Как только посетители уходят, украшения снимают, и всё возвращается к безрадостному существованию. М. Боурн пояснил: «Я всегда чувствовал, что рождественская вечеринка, открывающая большинство постановок «Щелкунчика» для большинства зрителей сама по себе была фантастикой. Поэтому, когда мы перенеслись в мир фантазий Клары, мы перешли из одной идиллической фантазии к другой. Мы придумали понятие диккенсовского детского дома, где Клара - одна из сирот» [4].

Историю Э. Гофмана будет важно проследить в трактовках П.И. Чайковского – М. Петипа и М. Боурна в таблице № 1.

Таблица № 1.

Сцены, герои	Э. Гофман	П.И. Чайковский – М. Петипа	М. Боурн
Установка	Дом семьи без любви Рождественский сочельник	Роскошная вечеринка на Рождественский сочельник	Детский дом Диккенса на Рождественский сочельник
Главный	Главный герой Мари, у которой любимая кукла - Клара	Клара, дочь богатых родителей	Клара - сирота
Щелкунчик	Племянник Дроссельмейера, который был проклят Матерью Мышиного Короля	Игрушка, которая оживает во сне Клары	Мальчик-сирота (любит грызть орехи), обожаемый Klarой; Также в Щелкунчика Превращается кукла-игрушка, которую Клара берет с собой в волшебный мир. Они убегают из приюта вместе.

Мир мечтаний	Битва Щелкунчика с Мышиный королем и его войском	Танцующие снежинки и Земля Феи Сахарной Сливы	Замерзшее озеро и Sweetieland
Принцесса	Принцесса Пирлипат	Сахарная Слива Фея	Принцесса Шугар (Сахарок)
Злодей	Мышиный король	Мышиный король	Доктор Дросс и Матрона
Имбирная мать		Имбирная мать	Шутник-вышибала
Испанский		Испанский	Лакричное ассорти
Арабский		Арабский	Мороженое Knickerbocker Glory
Китайский		Китайский	Зефирки
Русский		Русский	Gobstoppers
Окончание	Мари встречает Племянника Дроссельмейера и они влюбляются друг в друга	Клара просыпается под елкой с игрушкой Щелкунчиком в руках	Клара снова оказывается в детском доме совсем одна, когда Появляется Щелкунчик и они вместе сбегают из приюта через окно

В «Щелкунчике» М. Боурна Клара – изгой. Одиночество и непонимание влекут за собой бегство в мир ее фантазий. Но они не слишком возвышенны и разнообразны: приютская девочка мечтает об элементарных, насущных вещах, о том, что ей недоступно в приюте – об игрушках, сладостях, красивых и ярких нарядах, доброжелательных друзьях. Отсюда и обилие ярко-розового цвета во втором акте, яркие платья, пестрая тусовка. Однако, у этого пестрого сборища за душой нет ничего: ни душевного, ни духовного – за внешним блеском и ярко-розовой шелухой и мишурой утерян самый смысл такого образа жизни. У Чайковского – Петипа Клара вроде бы и любимый в семье ребенок, но семья очень строга к ней (не разрешают поиграть новой игрушкой и отправляют спать). Клара у Боурна вообще сирота, и живет без семьи, в приюте, где терпит унижения от детей хозяев, поскольку она одна, и ее некому защитить. Так и здесь проблема одиночества перерастает в проблему «одиночки-изгоя».

Все персонажи Щелкунчика появляются как один персонаж и превращаются в другого, за исключением Клары. Сироты становятся персонажами Sweetieland, Матрон и Дросс становятся королевой Кэнди и королем Шербетом, друзья Клары становятся купидонами.

Над созданием двух контрастирующих миров, лежащих в основе драматургии спектакля, вместе с Мэтью Боурном работал дизайнер Энтони Уорд. Первый мир - это Сочельник в приюте, а второй мир - мир снов и фантазий. Чтобы различать эти два мира, Уорд использовал целый ряд выразительных средств сценографии.

Спектакль открывается в убогом детском доме, в большой серой комнате с внушительными часами, которые следят за каждым действием сирот. Мрачный, серо-черный колорит первого акта «Щелкунчика» выполнен в духе мастеров черно-белых киноэкспрессионистских хорроров и нуар Фридриха Мурнау и Фрица Ланга: растрескавшаяся штукатурка и трещины на каждой стене. Деформированная мебель нависает над сиротами, когда они танцуют и убирают укромные уголки. Когда Щелкунчик оживает, стены начинают трещать, комната начинает раскалываться, и маленькая уютская облезлая рождественская елка вырастет до огромной высоты. Затем сироты убегают через щели в другой мир.

Следующий мир, в который попадает героиня – это волшебное замерзшее озеро, где сцена Снежинок из традиционного танца превращается в феерию фигурного катания. Большое влияние на М. Боурна при создании сцены катаний сирот на замерзшем озере оказала слава американской фигуристки Сони Хени, легенды ледового фигурного катания 1930-х годов. Второй акт открывается в Sweetieland, где фоном теперь является рот с блестящими губами, обеспечивающий вход в сам Sweetieland. «Изюминкой» второго акта является свадебный торт, на котором все персонажи танцуют, едят, чавкают и облизывают торт, танцуя вокруг каждого из трех ярусов. Это совершенно фантастический набор, вызывающий в воображении образы леденцов и сладких изысков Рождественского ужина. Боурн демонстрирует в этой сцене влияние Басби Беркли в своей хореографии и элементах сценографии.

Подводя итог, можно сформулировать основные ключевые темы балета М. Боурна:



1. Первая любовь. Во всех версиях «Щелкунчика» Клара влюбляется. В «Щелкунчике» Мэтью Боурна Клара влюблена в мальчика по прозвищу Щелкунчик, за его привычку грызть орехи. Клара и ее Щелкунчик в финале воссоединились в детском доме, откуда они затем сбежали вместе.

2. Взросление. Клара вынуждена заботиться о себе после того, как Щелкунчик покинул ее ради принцессы Шугар (Сахарок). Два амурчика помогают ей.

3. Приключение. Клара покидает безопасный приют и посещает два разных мира: Замерзшее озеро и Sweetieland. Она встречает персонажей, о знакомстве с которыми раньше могла только мечтать. Однако М. Боурн, показывая их яркость, подчеркивает их душевную пустоту и духовную убогость, развенчивает их недостижимость.

4. Мечты. Волшебные миры в Щелкунчике иногда изображались как сны, а иногда зрителей заставляли поверить, что это могло быть реальностью (как в постановке Д. Баланчина. Это определенно верно для оригинальной сказки Э. Гофмана). Все мечты Клары зритель видит во 2 акте.

Все эти темы, которые М. Боурн развивает в своем спектакле, характерны для многих произведений современной массовой культуры – литературы, кинематографа, для которых характерны занимательность, типичность, ориентация на общечеловеческие ценности.

П.И. Чайковский при работе над балетами ставил перед собой важную художественную задачу сохранения в балетном спектакле Дивертисмента, большой и малой сюит. Так возникли связанные с развитием сюжетной линии танцы в Конфитюренбурге («Щелкунчик»), своеобразные «парады» - невест («Лебединое озеро») и фей («Спящая красавица»). Эту важную тенденцию продолжил и М. Боурн, однако утрировал ее с точностью до наоборот. В «Щелкунчике» Чайковского сюита во 2 акте исполняется фантазийными персонажами «сладостями», которые должны вызывать чувство радости и удовольствия – чай, кофе, шоколад, конфетки-драже. Мэтью Боурн заменил условное прилагательное «сладкий» условным прилагательным «слащавый»: перед Кларой проходит парад не любимых друзей, а слащавых, лицемерных людей, прячущих под личиной «сахарности» то, что лучше не демонстрировать окружающим – свою глупость, подлость, жестокость. Так, во 2 акте своего «Щелкунчика» М. Боурн горько иронизирует над современной гламурной публикой, представив ее зрителю бездушной и жестокой по отношению к тем, кого она не хочет в свои ряды принимать. Ею Клара находит своего Щелкунчика не

в гламурной тусовке, а в своем же небольшом мирке: как и положено в произведениях массовой культуры, все герои М. Боурна в финале обретают свое счастье.

### Литература

1. Ван Лу. О философском значении взаимосвязи статики и динамики в танцевальных произведениях // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 5. – С. 80-92.
2. Скворцова И.А. Балет П.И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики. – Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 65 с.
3. Ян Юй. И вновь реинтерпретация «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П.И. Чайковского на сцене Берлинского театра // Искусство и образование. – 2022. – № 4 (138). – С. 19-26.
4. New Adventures - сайт британского танцевального коллектива, основанного М. Боурном. – Режим доступа: <https://new-adventures.net/> (Дата обращения 11.05.2021).

**Покладова Елена Викторовна,**

Кандидат педагогических наук,

доцент кафедры музыковедения, композиции

и методики музыкального образования

Краснодарского государственного института культуры,

e-mail: [pokladova-lena@mail.ru](mailto:pokladova-lena@mail.ru)

**Яицкая Галина Васильевна,**

магистрант Краснодарского государственного

института культуры

e-mail: [gshram@bk.ru](mailto:gshram@bk.ru)

**Pokladova Elena V.,**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

of the Department of Musicology, Composition

and Methods of Music Education

In Krasnodar State Institute of Culture,

e-mail: [pokladova-lena@mail.ru](mailto:pokladova-lena@mail.ru)

**Yaitskaya Galina V.,**

Master's student of the Krasnodar State Institute of Culture

e-mail: [gshram@bk.ru](mailto:gshram@bk.ru)

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Е.А. Радзецкая

### КАМЕРНЫЕ СКРИПИЧНЫЕ СОНАТЫ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА. А.Г. ШНИТКЕ: СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

### CHAMBER VIOLIN SONATAS BY RUSSIAN COMPOSERS OF THE TWENTIETH CENTURY. A.G. SCHNITTKE: SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO

**Аннотация:** в музыке отечественных композиторов большое значение имеет жанр камерной музыки. Особый интерес в этой связи представляют сонаты для скрипки и фортепиано. Проследить развитие камерного жанра сонаты для скрипки и фортепиано и остановиться на некоторых произведениях подробно – цель данной работы.

**Ключевые слова:** камерные сонаты, жанр камерной музыки, соната для скрипки и фортепиано, камерная музыка А.Г. Шнитке, полистилистика, додекафония.

**Abstract.** In the music of domestic composers, the genre of chamber music is of great importance. Of particular interest in this regard are sonatas for violin and piano. To trace the development of the chamber genre of sonatas for violin and piano and dwell on some works in detail is the purpose of this work.

**Keywords:** chamber sonatas, genre of chamber music, sonata for violin and piano, chamber music by A.G. Schnittke, polystylistics, dodecaphony.

Камерные сонаты для скрипки и фортепиано достаточно распространенный жанр камерной музыки. Несмотря на его широкую распространенность и существующий ряд исследований, посвященный теории данного жанра в целом, специальных исследований, посвященных специфике именно этого жанра в музыкознании не так много. Однако, можно найти достаточно трудов, посвященных камерно-инструментальным произведениям отдельных композиторов разных эпох, от барочной музыки до музыки наших времён.

Жанр скрипичной камерной сонаты получил развитие от трио-сонаты и клавир-сонаты эпохи барокко, а также так называемой аккомпанированной сонаты с главенствующим клавиром XVIII-XIX века к камерной сонате с двумя равноправными солирующими инструментами – скрипка и фортепиано. Само равноправие инструментов было заложено в камерной сонате ещё во времена Баха, когда кроме соло-сонаты существовали так же сонаты для двух или трёх



и более инструментов. Дальнейшее развитие соната для скрипки и фортепиано получила в творчестве В.А. Моцарта, где главенствующую позицию занимает именно клавир [2, с. 8].

Следующий этап в становлении скрипичной сонаты приходит с творчеством Л. Бетховена. Его 10 сонат для скрипки и фортепиано проявляют новые черты в структуре сонатного цикла, в его драматургии, в его фактуре и тематизме, насыщая произведения драматизмом и симфоничностью. Партии инструментов, и скрипки, и фортепиано, значительно усложняются, переводя, тем самым, жанр камерной сонаты из сферы так называемой обиходной музыки в сферу музыки преподаваемой.

В эпоху романтизма интенсивность увлечения жанром камерной сонаты для скрипки и фортепиано несколько уступает жанрам симфонической и оперной музыки. Однако в творчестве таких композиторов, как Франц Шуберт, Роберт Шуман, Феликс Мендельсон, жанр камерной сонаты остаётся по-прежнему важным. Соната в эпоху романтизма, по мнению И.М. Храмовой, имеет две ветви развития: активное увлечение домашним совместным музицированием – камерную музыку, и эстрадно-концертную, с все более и более возрастающим уровнем виртуозности исполнителей – ансамбли-концерты, ансамбли-симфонии, произведения, написанные виртуозами-композиторами для виртуозов же исполнителей. К таким сонатам можно отнести вторую сонату для скрипки и фортепиано Роберта Шумана.

Обновление жанра камерной музыки в первой половине XX века характеризуется, прежде всего, крупными стилевыми сдвигами, воплощая тенденции позднего романтизма, импрессионизма, неоклассицизма в сонатах К. Дебюсси, М. Равеля, Б. Бартока, П. Хиндемитах, Л. Яначека.

Для жанра камерной музыки XX век стал временем рассвета, определенного прорыва, сменой занимаемого места с «периферии» музыкальных жанров в авангард мировой музыкально-исполнительской культуры. Актуальность жанра, его диалогичность полностью соответствовали реалиям того времени: «К ансамблю, поиску диалогической истины, гармоничному сосуществованию в едином пространстве стремится и современное прагматическое общество, связывая с ним надежду на процветание и призывая специалистов в разных областях деятельности к умению работать в команде, уважать мнение коллег, быть терпимым и толерантным во имя достижения успеха в общем деле» [15, с. 112].

В отечественной музыкальной камерно-исполнительской культуре жанр сонаты для скрипки и фортепиано «приживался» достаточно долго. Русская музыкальная камерно-исполнительская культура опиралась не на разработанную

жанровую камерную традицию, а, скорее, на привычную слуху традиционную песенность и вариационность. Свое значительное развитие камерная соната для скрипки и фортепиано получила в творчестве Сергея Прокофьева. Лучшие черты скрипичной камерной сонаты развивались в творчестве его последователей, в связи с чем положение отечественной камерной сонаты становилось все более и более значительным по сравнению с западной камерной музыкой.

Камерные скрипичные сонаты второй половины XX являются неким переосмыслением сонатной формы в целом, синтезируя стремление к выходу за рамки камерности, тяготея к масштабности, концертности в творчестве таких композиторов как Д.Д. Шостакович, Б. Чайковский, Н.Н. Каретников, А.Г. Шнитке.

С точки зрения осознания музыкально-звуковой концепции XX века, творчество Альфреда Шнитке стало поистине уникальным. В его музыке отражено как философское, так и жизненное восприятие проблем, что делает его произведения двухплановыми, насыщая их символическим подтекстом. Именно А.Г. Шнитке принадлежит идея внедрения в музыкальную речь такого термина, как полистилистика, обозначающий один из самых ярких феноменов классики XX века и обоснованный им в докладе на Международном музыкальном конгрессе 1971 года [11, с. 327-331]. Музыка А. Шнитке передаёт «звукоощущение современной эпохи» [9, с. 328] в своей многогранности и уникальности. Альфред Шнитке писал: «То, что я обратился к полистилистике, было вызвано, во-первых, всем, что делали эти композиторы до меня и от чего я не мог, разумеется, отвернуться. Но было и личное обстоятельство: полистилистика, взаимодействие стилей дали мне выход из той довольно трудной ситуации, в которую я был поставлен, сочетая долголетнюю работу в кино – и за столом» [3, с. 27].

Любое из его музыкальных произведений, будь то оркестровая, инструментальная или камерная музыка, несёт в себе его яркую индивидуальность, поэзию мысли, предоставляя исполнителю и слушателю проникнуться сложной атмосферой его современности – парадоксальности и хаотичности времени XX века. С помощью своего уникального творческого метода, композитор передаёт «звукоощущение действительности» в «простоте», включая все многообразие классической традиции в игру жанров и стилевых аллюзий. Вся его музыка пронизана магией скрытых подтекстов и символов «отдельный тон, звуковая структура, целостная композиция или жанр работают на создание звукового образа как смысловой модели мира» [9, с. 329].



Сонатный камерный цикл А.Г. Шнитке трактуется согласно сложившимся представлениям второй половины XX века. В поздний период творчества композитора ярко выделяются два направления: «крайнее упрощение структуры, с одной стороны, и усиление символистической выразительности каждой интонации, не имеющей прямой адресованности цитаты, с другой» [10, с. 32].

Соната для скрипки и фортепиано № 1 написана Альфредом Шнитке в 1963 году. В это время композитор открывает для себя мир полистилистики. Три исторических пласта – средневековье, барокко и классика эпохи Просвещения – составили канву полистилистики автора. Использование григорианского хорала, распева, синагогальной монодии, протестантских песнопений – все это относит нас к средневековью. Через жанровость Concerto grosso по образцам Корелли и Генделя, мадригальную культуру, своеобразные жанровые прототипы, например, Пастораль и Балет «Сюиты в старинном стиле» в творчестве композитора отражается барокко.

Первый исполнитель сонат для скрипки и фортепиано, друг композитора Марк Лубоцкий вспоминает о восприятии Шнитке Баха: «Я думаю, что Бах – это центр. Вся музыка за две тысячи лет до Баха – путь к Баху, к центру. И после него 250 лет без него ничего нет. Все в Бахе – центр. Даже его имя ВАСН: расхождение линий в противоречии В-Н в этом полутоновом полюсном соотношении, создающем энергию. Владение всем и центр всего» [1, с. 56].

Соната №1, посвящённая Марку Лубоцкому, относится к экспериментальному периоду, к синтезу додекафонии и свободных элементов письма, соединяя серийность с вариационностью. В сонате 4 серии, которые трактуются в разных частях по-разному, при этом создавая единую драматургию этого цикла. Е. Чигарева отмечает, что «все четыре серии объединены одним принципом, заимствованным у Берга (в его Скрипичном концерте), причём в движении от первой части к четвертой происходит прояснение, высветление, диатонизация основы – от уменьшенного трезвучия в первой части через минорное – во второй и мажорное в третьей – к ладовой синтетичности в финале» [13, с. 17].

Первая Соната для скрипки и фортепиано написана в одно время с «Вариациями на один аккорд» для фортепиано. В этих произведениях автор отдаёт предпочтение додекафонной технике, с подчеркнутыми жанрово-стилевыми и сонорно-звуковыми ассоциациями.

Соната представляет собой четырёхчастный цикл: Andante первой части достаточно компактно, наполнено раздумьями и покоем. Скрипка тут является



главенствующим инструментом, начиная сонату со своего задумчивого поэтического соло. Диапазон мелодии с хроматическими интонациями захватывает несколько октав. Рояль присоединяется к звучанию скрипки сухими аккордами. Интересный эффект достигается далее за счёт смены штрихов у скрипки и фортепиано, избегая тем самым статики и однообразия. Следующий раздел речитативен, он представляет себе некий диалог: партия фортепиано отвечает отчаянным репликам скрипки. Динамика достаточно разнообразная – от *sff* до *pp* и далее опять до *ff*. Использование самых высоких и самых низких регистров инструментов создают некое ощущение пустоты. Реприза короткая, сокращённая, соло скрипки отсутствует, аккорды рояля из начального скерцозного варианта превращаются в грузные кластеры. Первая часть завершается зеркальным соло скрипки, обрамляя часть и выстраивая тем самым арку.

Вторая часть с жестким четким ритмическим рисунком, *Allegretto*, подвижна, с элементами скерцозности, представляет собой сложную трехчастную форму с трио (в зеркальном отражении) и кодой. Главная тема насыщена намеренной диссонантностью, что подчеркивается дополнительно острыми штрихами и скерцозностью. Средний раздел части содержит элементы додекафонии, появляется мелодия с необычной фразировкой. Инструменты – скрипка и рояль – соревнуются между собой, ведя каждый свою партию с чередованием штрихов *legato* и *staccato*, и динамически выстраивая кульминацию раздела перед трио. Зеркальность трио подчеркнута сменой настроения – от простодушия до сарказма.

Следующий далее ряд контрастных эпизодов подводит к драматическому моменту в такте 110, *pizzicato* скрипки и сухой аккомпанемент «подготовленных» аккордов рояля по выражению А. Ивашкина «повествуют о конце жизни». Партия рояля обособляется, становится солирующей, берет на себя основную драматическую и динамическую нагрузку. Очень важную роль играют штрихи, создавая своим разнообразием постоянно меняющиеся звуковые миры. Постоянная перемена метра вносит элемент хаоса.

*Largo* третьей части – вариации в духе пассакалии на оstinatную тему, изложенную аккордами – смысловой центр всей Сонаты. Тяжёлые, величественные аккорды в партии фортепиано с контрастной динамикой от *ff* до *pp* и звучание скрипки без вибрации (*non vibrato*) на истаявшем звуке. На этом фоне резко контрастно и интересно звучит стилистическая аллюзия – тема русской народной плясовой – «Барыня».

В основе четвертой части *Allegretto scherzando* лежит квазицитата – ритмически узнаваемая аллюзия на мелодию «Кукарача». Особый ироничный

и саркастичный образ создаётся с помощью остроты и легкости штриха у скрипки и фортепиано. В партии скрипки это дополнительно подчёркивается такими штрихами как глиссандо и ударом древком. В Коде Сонаты на главный план выходят темы из первой и третьей части, в конце части тема Пассакалии наполнена хроматизмами, а на фоне до-мажорного аккорда фортепиано в партии скрипки опять появляется узнаваемая «Кукарача».

Благодаря фоническим контрастам в сонате выстраивается драматургия, противопоставляя чистый C-dur Пассакальи хроматически-диссонантной сфере других частей. В Сонате № 1 существенную роль играют современные штрихи, динамика и фактуры, например, в первой части штрих *staccato* сочетается с акцентами и партией скрипки вибрато. Тонкая детализация оборванных фраз различными штрихами (*staccato*, *legato*, *tenuto*), сменяющимися друг друга быстро и короткими фразами, сталкивая противоположности.

Соната №1 явилась «своеобразным музыкальным документом времени» [4, с. 11]. Использование в сонате цитат, квазицитат: массовых песен, классической музыки, темы-монограммы ВАСН, жанра пассакальи, создаёт «хаотически сложную и парадоксальную атмосферу» [4, с. 11].

Соната №2 (1968 г.) для скрипки и фортепиано А.Г. Шнитке стала одним из ярких образцов полистилистики. Скрипка и фортепиано в сонате выступают в нескольких вариантах – и как солирующий инструмент, и как аккомпанирующий, и как ведущий равноправный диалог с партнером.

Соната представляет собой одночастную композицию, с комментарием автора – «*quasi una Sonata*». Такой комментарий отсылает нас к сонатам Л. Бетховена (соч. 27), имеющих подзаголовки «*quasi una Fantasia*». Сам Альфред Шнитке писал: «Мне представляется, что мы находимся в некой противоположной точке ситуации, в которой находился Бетховен. Он творил в период, когда происходил процесс нарастания организованности в музыке (если взять, скажем, сонатную форму, которая только что начала откristаллизовываться от фантазии Филиппа Эммануила Баха), мы же находимся в... точке, в которой деструктивность достигла такого предела, когда... сама идея формы ставится под сомнение как некая неискренняя условность, когда сочинение может быть живым лишь при условии сомнения в форме... когда есть некий риск в форме произведения... когда она требует ежесекундного завоевания и импровизационного обоснования нового».

Во Второй сонате для скрипки и фортепиано логика сонатной формы уступает место различным видам взаимодействия: различных видов фактуры, полистилистики, серийности, импровизации, музыкальной театральности и др.



Отсутствуют традиционные обозначения темпов для обозначения трех стадий цикла. А. Шнитке писал: «Сама сонатная форма поставлена здесь под вопрос... *Quasi una Sonata* — это отчет о невозможности сонатной формы в сонате. Это как в фильме Феллини “Восемь с половиной”, который фактически является фильмом о том, как трудно и невозможно сделать фильм». Обстоятельствами своего возникновения Вторая соната для скрипки и фортепиано так же связана с кинематографом. Создавалась она одновременно с музыкой к мультфильму Андрея Хржановского «Стеклянная гармоника» 1968 год. В этом мультфильме широко использовались коллажи из элементов картин Босха, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Рембрандта и других художников. Два сочинения А. Шнитке перекликаются. Во Второй сонате впервые появляются элементы полистилистики, также как и в Серенаде для 5 исполнителей. В отличие от Серенады, которая вся пронизана цитатами, во Второй сонате непосредственных отсылок и цитат мало. Вторая соната более приближена к поздним сочинениям композитора, в которых псевдоцитаты, аллюзии или отдельные знаки определённого стиля заменяют непосредственно сами цитаты.

Во Второй сонате для скрипки и фортепиано средствами полистилистики противопоставляются две образные сферы – это тема В-А-С-Н и *g-moll* «Бетховенский» аккорд с противопоставлением остро диссонантной сферы современного музыкального языка с элементами сонорики.

«Соната начинается с громкого и короткого соль-минорного трезвучия. Тогда — в 1968 году — это было для меня очень важно как набросок чего-то нового после очень длительного периода только серийной музыки... Позднее появляется баховская монограмма В-А-С-Н, сначала в транспозиции и потом более ясно, как резолюция, которая состоит на самом деле в признании факта, что никакого решения не найдено, а трезвучие и атональность остаются контрастными элементами в состоянии равновесия», писал автор.

По мнению композитора, начало сонаты это «некий речитативный эпизод сессо, перенесённый из оперы». «Театральность» и «оперность» сонаты продолжается с появлением других тем-персонажей: длительные паузы (12 секунд), идея этих «внезапных пауз при нарастании общего напряжения» заимствована композитором из постановки «Макбета» в в 1940-х годах в Еврейском театре Соломона Михоэлса), уменьшенные септаккорды, узнаваемый фрагмент 15 вариаций Бетховена для фортепиано, фрагмент темы из балета «Творения Прометея», серия, ставшая основой *fugatto*, в скрипичной партии появляется монограмма Брамса (2 такта до цифры 34), стилизованные под Шумана, Листа, Франка фрагменты.



Драматургия коды сонаты выстроена с помощью фонических, динамических и ритмических средств. Основу ее составляет многократное использование аккорда *g-moll* с диссонирующими полифункциональными созвучиями. Оригинально построена динамическая картина – аккорд (*sfff*) и созвучия (*sub pp*). Динамические контрасты подчёркиваются неравномерно, ритм гармонических смен захватывает то 7, то 8, то 4, то 6 и тд тактов.

Соната была посвящена и впервые исполнена Марком Лубоцким и Любовью Едлиной, в 1969 году в Казани в присутствии автора. По просьбе Гидона Кремера, в 1987 году Альфред Шнитке сделал оркестровую версию Второй Сонаты – для скрипки и камерного оркестра.

Соната №3, написанная в 1994 году представляет собой ещё один вид трактовки жанра камерной музыки. Поздний период творчества композитора, в который была написана соната, явился переходом от полистилистики к собственному композиторскому языку. Чередование четырёх частей уже знакомо по Первой сонате, 1 часть воспринимается как некое вступление к второй части, с противопоставлением философского и монологичного раздумья гротескному скерцо. Подобное противопоставление наблюдается и между третьей и четвертой частью сонаты. Финал сонаты заканчивается характерным для «хаоса» в представлении А.Г. Шнитке кластерным созвучием, что, несомненно, говорит о трагичности произведения. В соотношении инструментов несомненно доминирует скрипка, создавая характерный для этого инструмента исповедальный тон.

По сравнению с предыдущими сонатами Альфреда Шнитке, музыкальный язык Третьей сонаты значительно усложнен. Диссонирующие созвучия и кластеры, уже знакомые нам по первой и второй сонате, дополняются микроинтерваликой и все более изобретательной штриховой палитрой.

Соната №0 для скрипки и фортепиано написана композитором в 1954-55 годах, в этот период Альфред Шнитке был студентом Московской консерватории, в двадцатилетнем возрасте.

Это произведение обнаружено сравнительно недавно в его семейном архиве в виде рукописи, написанной карандашом. Рукопись заголовка не имеет. Соната является достаточно интересным примером раннего камерно-инструментального стиля композитора, содержит много интересных идей, представляя незаурядный талант автора. А.Г. Шнитке неслучайно включил ее в последний список своих ранних произведений (в этом списке соната ошибочно значится как одночастная), составленный в 1994 году, копия которого

хранится в лондонском архиве Альфреда Шнитке. Именно тогда композитор и дал сонате название Соната №0, под которым она и печатается.

При жизни композитора Соната №0 исполнялась на показе в научном студенческом обществе Московской консерватории в 1955 году. Партию скрипки исполнял Леонид Полеес, партию фортепиано – Альфред Шнитке. Стиль музыкального письма здесь достаточно традиционен, однако уже присутствует характерная для более поздних сочинений композитора сложная аккордовая фактура. Знание инструмента, характеризующее собой зрелые сонаты А. Шнитке, вполне проявляет себя и в Сонате №0. Преподаватель А.Г. Шнитке по классу композиции Евгений Голубев являлся учеником Мясковского, может быть от этого в Сонате чувствуется влияние этого композитора. Нужно отметить, что в 1966 году Альфред Шнитке (вместе с Е. Голубевым, С. Баласаняном, В. Фере, Д. Кабалевским, А. Николаевым, Н. Сидельниковым, А. Эшпаем и Р. Щедриным) принял участие в работе над коллективными Вариациями на тему симфонии №16 Мясковского для симфонического оркестра.

Впервые Соната №0 была опубликована в 2004 году издательством «Hans Sikorski». Премьера же состоялась 9 марта 2003 года в Лондоне, на фестивале «50 лет после Сталина», в концертном зале имени Перселла. Исполнителями Сонаты были Дэниэл Хоуп (скрипка) и Себастьян Кнауэр (фортепиано). Первая часть сонаты – Allegro – начинается с вступления фортепиано. Вторая часть – Andante, вступление фортепиано тут значительно длиннее, нежели в первой части, очень лаконичная. Чередование темпов медленно-быстро и наоборот характерно для камерной музыки Шнитке.

Камерные сонаты А.Г. Шнитке образуют некую жанровую рамку, открывая и закрывая каталог сочинений композитора. Именно в сонатах проходят своеобразные «испытания» новых идей и приемов автора, намечая переходы от додекафонии и полистилистики к «особой простоте». Слияние тембров скрипки и фортепиано, происходящий в камерных сонатах, являет собой главный принцип творчества композитора – диалог. Органично соединяются в сонатах разновременные, разностилевые и разножанровые явления, открывая исполнителям и слушателям общую картину мира, заставляя размышлять и анализировать услышанное.

### Литература

1. Демченко А. Гений из Энгельса Альфред Шнитке. Штрихи к портрету. – Саратов, 2009
2. Есаков В.В. Сонаты для клавира и скрипки В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. Автореферат диссертации... канд.иск. М., 2008 – С.7.

3. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. – М., 1994
4. Левая Т. Советская музыка: диалог десятилетий // Стиль и стилевые диалоги. – М., 2001.
5. Мальцева В.Ю. Две симфонии Альфреда Шнитке: способы отражения христианского мировосприятия // Музыка в школе. – 2022. – № 1. – С. 3-16.
6. Матюшонок И.А. Соната для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века. Дисс.канд.иск., Нижний Новгород, 2011, С. 150
7. Рябуха Н.А. Фортепианные сонаты А. Шнитке как наследие современной музыкальной культуры. // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и теории и практики образования: сб. науч. ст. / М-во культуры Украины, Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2014. – Вып. 41: Классика в современной культуре — С. 328–339.
8. Тиба Дз. Путь к последним симфониям. – Музыкальная академия. – 2004. – №4. – С. 32-38.
9. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке [текст]: Очерк жизни и творчества // В. Холопова, Е. Чигарева. – М. : Советский композитор, 1990. – 350 с.
10. Храмова И.М. Из истории камерно-инструментального ансамбля. Н. Новгород, 2005 – С. 47.
11. Чигарева Е. Шнитке и Шенберг // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.2. – М., 2001 г
12. Щербакова А. И. Философия музыки и музыкального образования ч.1: учеб. пособие / А. И. Щербакова. — М.: ГРАФ ПРЕСС, 2008. — 320 с.
13. Щербакова А.И. Постигание музыкального искусства как условие духовно-нравственного обновления общества // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2022. – № 1 (17). – С. 9-16.
14. Отставнова А.О. Взаимосвязь исполнительских задач и психологического аспекта в работе камерно-инструментального ансамбля // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 6. – С. 404-415.
15. Ренёва Н.С. Тембровая драматургия в скрипичных концертах А. Шнитке // Искусство и образование. – 2022. – № 6 (140). – С. 30-38.

**Радзецкая Екатерина Александровна,**  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры фортепианного искусства  
МГИМ им. А. Г. Шнитке,  
e-mail: [doktorbob@mail.ru](mailto:doktorbob@mail.ru)

**Radzetskaya Ekaterina A.,**  
Candidate of Pedagogical Sciences,  
Associate Professor of Piano Art Department  
MGIM named after A. G. Schnittke,  
e-mail: [doktorbob@mail.ru](mailto:doktorbob@mail.ru)



## МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

О.П. Радынова  
И.А. Корсакова

### РАЗВИТИЕ ОСНОВ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ У СТУДЕНТОВ РАЗНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ СРЕДСТВАМИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

#### DEVELOPMENT OF THE BASICS OF PIANO CULTURE AMONG STUDENTS OF DIFFERENT SPECIALTIES BY MEANS OF A PIANO ENSEMBLE

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема развития пианистической культуры у студентов-музыкантов разных специальностей в колледже и вузе посредством формирования познавательных интересов к занятиям фортепиано на ансамблевом репертуаре. В силу того, что фактура ансамблевых произведений разделена на две партии (распределена для двух исполнителей), она, как правило, менее сложна для студентов, имеющих слабую фортепианную подготовку. При этом, внимание к подбору привлекательного для студента по эмоциональному содержанию, репертуара, имеет большое значение для возникновения интереса к занятиям. Кроме того, этот коллективный жанр помогает освоению произведения, придает уверенность в овладении текстом, способствует выразительности исполнения, проявлению познавательных интересов к исполнительской деятельности на фортепиано.

**Ключевые слова:** пианистическая культура, познавательный интерес, фортепианный ансамбль, студенты разных специальностей.

**Abstract.** The article deals with the problem of the development of piano culture among students-musicians of different specialties in college and university through the formation of cognitive interests in piano lessons on the ensemble repertoire. Due to the fact that the texture of ensemble pieces is divided into two parts (distributed for two performers), it is usually less difficult for students with poor piano training. At the same time, attention to the selection of an attractive repertoire for the student in terms of emotional content is of great importance for the emergence of interest in classes. In addition, this collective genre helps to master the work, gives confidence in mastering the text, contributes to the expressiveness of performance, the manifestation of cognitive interests in performing on the piano.

**Keywords:** piano culture, cognitive interest, piano ensemble, students of different specialties.

Развитие музыкальной культуры является целью профессионального музыкального образования студентов колледжа и вуза. Достижение этой цели предполагает формирование у обучающихся профессиональных компетенций и личностных качеств средствами различных дисциплин, в том числе – дополнительного инструмента – фортепиано [15].

Важнейшими из этих качеств являются:

- увлеченность музыкой,
- глубина интересов, вкусов,
- разносторонний, опыт восприятия музыки разных эпох и стилей,
- исполнительская культура.

Крупный отечественный культуролог М.С. Каган писал, что развитие музыкально-эстетической культуры личности продуктивно осуществляется, если познавательная деятельность человека связана с ценностно-ориентационной и творческой в иллюзорно-художественном общении с создателями этих ценностей и в общении с педагогом, увлекающим ученика в мир прекрасного [3, с. 660-675].

Он подчеркивал, что интересы, вкусы человека, эстетические чувства развиваются на основе положительного эмоционально-оценочного отношения к искусству, что формирование этих личностных качеств основано на возникающих в процессе художественного восприятия и исполнительства эмоциях, мышлении, воли, воображении, творческих проявлениях.

Категория «отношение» рассматривается в психологии как проявление сознания человека: «сознание – это не только отражение, но и отношение человека к окружающему» [16, с. 158].

Сознание формируется в деятельности, успешность которой зависит от отношения человека к ней. При проявлении положительного отношения активизируются все психические процессы. Отношение и познание – двуединый процесс, в котором отношение определяет успешность усвоения знаний и умений. но оно и формируется в процессе познания. Смысл категории «отношение» выражается в категориях «оценка», «интерес».

В педагогических, психологических, аксиологических исследованиях подчеркивается активность интереса, его познавательная направленность, ученые называют его стимулом познавательной деятельности (С.Л. Рубинштейн, А.Н. Леонтьев, Г.И. Щукина и др.).

В.Н. Мясищев рассматривает интерес в свете теории отношений, подчеркивая, что он создает субъективную «призму», преломляющую все воздействия на человека. Интерес в психологии рассматривается как активное избирательное отношение, определяющее индивидуальный характер деятельности.

В аксиологических теориях интерес рассматривается с позиций ценностных отношений личности (М.С. Каган). Он выражается в «пристрастном» отношении человека в результате эмоционально-осознанной оценки предмета как субъективной личной ценности [3, с. 25].

В исследованиях эстетических интересов подчеркивается их эмоциональная природа, «выбор чувством», что активизирует эмоциональную, интеллектуальную, волевою направленность познавательной деятельности человека [14, с. 22-34].

Занятия фортепиано входят в учебные планы профессиональных учебных заведений среднего и высшего звеньев образования, ввиду широких возможностей этих занятий в профессиональном становлении будущих специалистов, в том числе студентов разных специальностей.

Однако студенты разных специальностей – специфический контингент обучаемых. Часть из них (дирижеры-хоровики и теоретики), имеют определенный уровень фортепианной подготовки, а остальные, как правило, почти не обучены профессиональным умениям и навыкам игры на фортепиано или имеют серьезные пробелы (зажатый аппарат, непонимание специфики фортепианного интонирования, неграмотный разбор текста и др.).

К.Д. Игумнов писал, что: «Плохо не знать и не уметь, но еще хуже – уметь неправильно» [11, с.103]. «Начинать надо с отказа от негодного, устранения негодного» [10, с. 147]. Поэтому в методике преподавания этого предмета необходим индивидуальный подход. Часть студентов проявляет интерес, готовность и желание преодолевать трудности в овладении важнейшими навыками, пытаясь догнать обученных студентов. Отметим, что большинство обучающихся, зачисленных в музыкальное учебное заведение, обладают незаурядными музыкальными способностями, что позволяет им делать успехи и в овладении игрой на фортепиано.

Но обучаются и студенты разных специальностей, которые не считают этот предмет важным для своего образования и не проявляют должного интереса к обучению игре на фортепиано, занимаются вяло, безынициативно.



Чтобы сформировать у студентов основы профессиональной музыкальной культуры на занятиях фортепиано, важно, прежде всего, сформировать у них интерес к этой творческой деятельности.

Одним из необходимых средств воздействия на студентов, с целью заинтересовать их возможностью овладеть навыками игры на фортепиано, является совместный с педагогом выбор привлекательного и доступного для них репертуара, способствующего профессиональному росту.

К.Д. Игумнов писал: «Не могут все композиторы одинаково нравиться и отвечать душевной сущности исполнителя. Можно многое принять и освоить пальцами, но душой принять можно далеко не все... Всегда есть произведения близкие и далекие, композиторы «свои» и «чужие» [11, с. 104-105].

Следовательно, в процессе обучения студентов разных специальностей игре на фортепиано, важно обеспечить педагогические условия для формирования интереса к этим занятиям.

Необходимо:

– чтобы изучаемое произведение вызывало у студента эмоциональный отклик, желание найти «личный смысл», осмыслить и понять, какими средствами передано эмоциональное содержание и выразительно передать его в своем исполнении [12];

– чтобы произведение было доступно студенту по уровню развития его пианистических умений.

Таким условиям могут отвечать яркие произведения коллективного исполнительского жанра – фортепианные ансамбли с несложной фактурой, которые можно включать в изучаемый репертуар для формирования познавательных интересов студентов разных специальностей к занятиям фортепиано.

В дуэте происходит облегчение фортепианной фактуры за счет разделения ее между двумя партиями, поэтому эти произведения более доступны ограниченными исполнительскими навыками студентов. А форма дуэта – коллективное творчество студентов – предполагает личностное взаимодействие участников, что помогает проявлению эмоций в совместной исполнительской деятельности, в поисках вариантов интерпретации, разнообразия красок. Игра в ансамбле привлекает возможностями яркого, полноценного звучания в диапазоне всей клавиатуры, при несложных партиях, доступных пианистическому уровню участников ансамбля.

Этот вид исполнительства способствует проявлениям не только эмоциональной, но и интеллектуальной, и волевой активности, так как в процессе работы необходимо осознать выразительные особенности произведения,

форму (охарактеризовать эмоциональное содержание разделов), согласовать с партнером динамическое развитие, кульминации, агогические изменения, ритм, передать гармоническую красочность, тембровое разнообразие, обозначить интонационно-выразительные точки, фразировочные опоры – «интонационные зерна» мелодий (Б.В. Асафьев). Эта совместная работа участников ансамбля требует проявления устойчивого внимания, самоконтроля, активности музыкального интеллекта, распознаванию и выражению стилевых признаков (с помощью педализации, артикуляции, агогики, тембра). Интонационно-стилевой анализ способствует результативности творческой работы, формированию познавательных интересов у студентов [12].

Одна из отличительных черт ансамблевого исполнительства заключается в проведении репетиционной работы без педагога, что способствует самостоятельности и творчеству участников ансамбля [5].

Ансамблевое исполнительство помогает развитию слуха, эмоциональной отзывчивости на музыку, чувства ритма – всего комплекса музыкальности.

Коллективная форма общения помогает формированию культуры человеческих отношений, эмоциональной солидарности с партнером, проявлению этических чувств, так как общая цель достигается общим путем (А.Д. Готлиб).

Как уже отмечалось, категория «интерес» трактуется в психологии как триединство эмоций, мышления и воли.

Совместное обсуждение вариантов интерпретации укрепляет заинтересованность процессом исполнения, поддерживает общий положительный эмоциональный тонус.

Процесс ансамблевого исполнения обладает значительными возможностями волевой активности. Он организуется коллективными усилиями, предполагает непрерывность исполнения, в котором каждый участник ансамбля находится в естественных условиях необходимости ее соблюдения, что положительно влияет на обострение у партнеров музыкального внимания и дисциплинирует индивидуальную исполнительскую волю. При этом коллективная исполнительская воля приобретает определенность и выразительность.

Непосредственно в ансамблевом волевом акте возникает совместное музыкальное переживание – высшее проявление эмоциональной отзывчивости и развития эмоционально-волевого уровня познавательных интересов.

В методике формирования познавательных интересов в процессе изучения фортепианных ансамблей возникает важный вопрос сочетания партнеров

в дуэте с точки зрения их психологической совместимости, включающей взаимное соответствие индивидуальных свойств и выражающейся в положительном взаимодействии мотивов поведения и уровня пианистических умений.

Только при совместимости взаимодействие осуществляется на уровне личностных особенностей и, следовательно, может влиять на поведение, потребности и интересы. Поэтому при составлении дуэтных пар необходимо учитывать не только музыкальные данные, но и личностные особенности – темперамент, интеллект, характер, мотивация, интересы, ценностные ориентации.

В ансамблевой работе большое значение имеет распределение лидерских функций, которые регулируют взаимоотношения между участниками ансамбля.

Необходимыми условиями успешного продвижения студентов в овладении пианистическими умениями, основами профессиональной музыкальной культуры, является освобождение их пианистического аппарата, налаживание слухо-двигательных связей, понимание специфики фортепианной фразировки, грамотное прочтение нотного текста, развитие фортепианной техники и другие. Эти пианистические умения формируются не только при игре в ансамбле, но и при изучении студентами всех жанров фортепианной музыки разных эпох и стилей (полифония, этюды, сонатная форма, пьесы) на протяжении всего периода обучения игре на фортепиано [7, 8, 9].

### Литература

1. Антонова М.А. Чтение нот с листа в фортепианном ансамбле как вид музыкальной деятельности // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 2. – С. 26-31.
2. Есаков В.А., Гун Х. Исторические и теоретические аспекты ансамблевого музицирования в классе фортепиано // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 2. – С 71-80.
3. Каган М.С. Избранные труды в VII томах. Труды по проблемам теории культуры. – Том III. – СПб.: Петрополис, 2007 – 756 с.
4. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Педагогические аспекты работы над звукоизвлечением в фортепианных произведениях композиторов-романтиков // Искусство и образование. – 2022. – № 6 (140). – С. 168-174.
5. Кременштейн Б.Л. Постскриптум. Записки педагога. М.: Классика-XXI, 2009.- 208 с.
6. Кривенко Ж.Д. Космическое взаимодействие духовных потенциалов как основа развития и обучения студентов // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5. – № 2. – С. 59-87.
7. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. – М., «Музыка». 1971 – – 145 с.
8. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М. «Музыка», 1988. – 235 с.



9. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1979 – 71 с.
10. Мильштейн Я.И. Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова // Мастера советской пианистической школы. Под ред. А. Николаева. М., 1961. – 237 с.
11. Мильштейн Я.И. К.Н. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1 / под ред. М.Г. Соколова. М.: Музыка, 1965. – 246 с.
12. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 4-е изд. М., 1982.
13. Радынова О.П. Индивидуальный подход в формировании основ пианистической культуры у студентов разных специальностей в аспекте профессиональной направленности обучения // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2022. – № 4 (20). – С. 39-46.
14. Радынова О.П., Комиссарова Л.Н. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста. – М.: Юрайт, 2021. – 345 с.
15. Радынова О.П., Корсакова И.А. Реализация компетентного подхода на занятиях в фортепианном классе музыкального вуза // Человеческий капитал. – 2016. – № 9 (93). – Т. 1. – С. 11-16.
16. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. В 2 т. Т. 2. – М.: Педагогика, 1989. – 328 с.
17. Татьяна Боровик: Педагог новой эпохи // Музыка в школе. – 2022. – № 2. – С. 19-20.

**Радынова Ольга Петровна,**  
доктор педагогических наук, профессор,  
профессор кафедры фортепианного искусства  
МГИМ им. А. Г. Шнитке  
e-mail: [olgaradynova@mail.ru](mailto:olgaradynova@mail.ru)

**Корсакова Ирина Анатольевна,**  
доктор культурологии, проректор  
по научно-исследовательской работе  
МГИМ им. А.Г. Шнитке  
e-mail: [korsakovaia@schnittke.ru](mailto:korsakovaia@schnittke.ru)

**Radynova Olga P.,**  
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,  
Professor of Piano Art Department  
of Schnittke Moscow State Institute of Music  
e-mail: [olgaradynova@mail.ru](mailto:olgaradynova@mail.ru)

**Korsakova Irina A.,**  
Doctor of Cultural Studies,  
Vice-Rector for Research at Schnittke  
Moscow State Institute of Music  
e-mail: [korsakovaia@schnittke.ru](mailto:korsakovaia@schnittke.ru)

Г.Л. Князева  
А.Б. Печерская

## ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ТРАЕКТОРИИ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ В МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ КЛАССЕ

### PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL PREREQUISITES OF AN INDIVIDUAL EDUCATIONAL TRAJECTORY OF A STUDENT IN A PERFORMING CLASS

**Аннотация.** В статье анализируются пути совершенствования учебного процесса в музыкально-исполнительском классе путем построения индивидуальной образовательной траектории обучающегося. Охарактеризованы условия успешного построения и реализации индивидуальной образовательной траектории на основе учета целевых ориентаций, характера мотивации, уникальных потребностей и субъективно-психологических особенностей каждого студента.

**Ключевые слова:** музыкальное образование, музыкально-исполнительская деятельность, индивидуальная образовательная траектория, свойства личности, индивидуальность, темперамент, характер, репертуар.

**Abstract.** The article analyzes the ways of improving the educational process in the music performance class by building an individual educational trajectory of the student. The conditions for the successful construction and implementation of an individual educational trajectory are characterized on the basis of taking into account target orientations, the nature of motivation, unique needs and subjective psychological characteristics of each student.

**Keywords:** musical education, musical and performing activity, individual educational trajectory, personality traits, individuality, temperament, character, repertoire

Одной из важных проблем, стоящих перед современной музыкальной педагогикой, является поиск новых эффективных средств совершенствования учебного процесса в условиях стремительно меняющихся социокультурных реалий. В этих изменчивых условиях устойчивой, неизменной составляющей педагогического процесса являются природно детерминированные свойства личности обучаемого, такие как тип высшей нервной деятельности и темперамент индивида [3, с. 193]. Вместе с тем, практика обнаруживает, что богатейшие возможности, заложенные в педагогическом воздействии на эти личностные качества, порой оказываются вне сферы внимания преподавателей.

Обращение к индивидуально-психологическим особенностям учеников осуществляется в русле актуальных в современном образовании тенденций

дифференциации, индивидуализации и персонализации учебного процесса. Одним из наиболее перспективных путей представляется построение индивидуальной образовательной траектории (ИОТ) обучаемых. Что же означает это понятие? В трактовке термина «индивидуальная образовательная траектория» мы примем точку зрения А.В. Хуторского, определяющего ее как «персональный путь реализации личностного потенциала каждого ученика в образовании» [6, с. 296]. Данное определение стало в настоящее время общеупотребительным, применяется оно и в официальных документах. В большинстве источников ИОТ рассматривается как эффективная форма организации учебной деятельности. Однако понятие ИОТ более широкое и многогранное, подразумевающее возможность различных подходов к этому явлению. Объединяющим всех исследователей является положение о том, что определяющими факторами при реализации ИОТ в вузе могут стать личностная направленность профессионального развития, целевые ориентации студентов, характер мотивации обучения.

Важными методическими характеристиками ИОТ становятся вариативность целей, содержания, форм и методов обучения; таким образом, ИОТ реализуется в совокупности целевого, содержательного, технологического, организационного компонентов. Реализация ИОТ предполагает адаптацию учебного опыта к уникальным способностям, интересам и целям каждого ученика. Учет индивидуально-психологических факторов осуществляется, в частности, за счет того, что на составление ИОТ влияют тип мышления, способ восприятия информации, стиль учебной деятельности обучаемого.

Существенной психолого-педагогической предпосылкой ИОТ является понимание когнитивного, эмоционального и социального развития ученика. Эти знания позволяют педагогу определить готовность ученика к освоению тех или иных навыков и обеспечить учебную деятельность, соответствующую уровню его развития и характеру его мотивации. Кто-то из студентов нуждается в более тщательном и структурированном разборе материала под руководством педагога и ясном алгоритме изучения каждого нового произведения; другому на этом этапе, напротив, требуется полная свобода, а педагогическое сопровождение его стесняет. Одному нужно постоянно напоминать о сроках отчетности, строго планировать работу и контролировать ее выполнение, другому же такой подход может только навредить, сковав инициативу и повысив тревожность.



Необходимым условием также является понимание музыкальных интересов и перспективных целей ученика, влияющих на результаты обучения. В связи с тем, что разные студенты имеют тяготение и интерес к различным сферам профессиональной деятельности и конкретные музыкальные цели, такие как игра в ансамбле, камерном или фортепианном, работа концертмейстером, преподавание или сольная карьера, наибольшую пользу им принесет обучение, учитывающее их интересы и целевые установки.

Еще одним важным условием представляется четкое понимание предпочтительного стиля педагогического общения и индивидуального способа восприятия ученика. В связи с тем, что у разных людей преобладающей в познании действительности может быть разная модальность восприятия (зрение, слух, осязание и др.), естественным образом формируется индивидуальный тип познания [5]. У некоторых учащихся доминирует визуальное восприятие, в то время как другие могут быть аудиалами или кинестетиками. Определив ведущий способ восприятия студента, преподаватель может обеспечить более увлекательный и эффективный индивидуально-ориентированный учебный процесс.

В современной научной литературе отмечается факт обусловленности особенностей музыкально-образовательного процесса такими индивидуальными качествами личности обучающегося как тип высшей нервной деятельности, темперамент, характер [1; 2; 3]. Поэтому необходимым условием успешного построения и реализации ИОТ студента в музыкально-исполнительском классе представляется педагогический анализ названных детерминант, осознание их значения и учет при выборе содержания обучения.

Темперамент, согласно принятым в психологии дефинициям, является природным свойством человеческой психики, отражает энергетику личности, определяет динамику ее психической деятельности и служит физиологической основой характера [4]. Несмотря на то что темперамент каждого отдельно взятого человека характеризуется неповторимыми чертами, все же многообразие их проявлений подлежит систематизации и классификации, и еще в античные времена была выработана актуальная по настоящее время типология темпераментов, включающая четыре основных типа (сангвинический, холерический, флегматический, меланхолический). Разумеется, чистый, беспримесный тип темперамента встречается достаточно редко, но даже

определение доминирующего типа обучаемого существенно облегчает работу преподавателя в музыкально-исполнительском классе.

Взаимообусловленность репертуара и индивидуально-психологических особенностей личности студента решается на практике преимущественно в русле двух векторов (приведем их в крайней степени проявления):

- поддержка индивидуальной предрасположенности студента и его исполнительской манеры к музыке тех или иных эпох, жанров и композиторов;
- преодоление указанной индивидуальной расположенности путем навязывания противоречащих личным устремлениям студента музыкальных произведений.

В первом случае преподаватель, для того чтобы выигрышно представить обучающегося на академических прослушиваниях, концертах, экзаменах, конкурсах, выбирает ему для изучения произведения преимущественно того характера и стиля, которые по тем или иным причинам ему легче даются, соответствуют его исполнительской манере и темпераменту. Постоянное следование этому принципу подбора репертуара приводит ко временным успехам студента, но и к замедлению развития и формированию известной ограниченности в долгосрочной перспективе.

Во втором случае в целях расширения исполнительского арсенала студента и преодоления субъективно-психологических барьеров репертуар подбирается наперекор его индивидуальным склонностям. Безусловно, это должно способствовать повышению уровня профессионализма обучающегося в рамках объективности исполнения, но, к сожалению, очень часто путь подавления индивидуально-личностных тяготений приводит к потере веры в себя, апатии и охлаждению к занятиям.

Поэтому наиболее эффективным подходом представляется корректировка сильных и слабых сторон студента и гармонизация его эмоциональной сферы, приведение ее в состояние баланса, требуемого для интерпретации разнопланового исполнительского репертуара, охватывающего различные стили, жанры и образы.

Важнейшим необходимым условием построения и реализации ИОТ является верная оценка музыкальной подготовки и уровня опыта студента. Эти знания позволяют педагогу разработать учебную программу, которая опира-

ется на имеющиеся у обучающегося навыки и знания и ставит перед ним сильную задачу освоить новые навыки и музыкально-художественное содержание. Успешная реализация ИОТ требует от педагога постоянной оценки и корректировки учебной программы и методов обучения. Преподаватель должен быть гибким и готовым адаптировать методы воздействия и содержание занятий в зависимости от особенностей учебной ситуации, потребностей и прогресса ученика и той обратной связи, которую он получает. Это требует постоянной оценки и общения с учеником, а также готовности экспериментировать с новыми методами обучения и видами деятельности.

Музыкальное искусство обладает огромными возможностями влияния на личность человека, но требует от него индивидуальных способов постижения. Приспосабливая учебный процесс к уникальным потребностям каждого ученика, преподаватели смогут помочь студентам ярче раскрыть свой потенциал музыканта. Построение и реализация индивидуальной образовательной траектории в музыкально-исполнительском классе позволит обучающимся наиболее полно проявить свою личность в освоении музыки и повысить интерес к исполнительскому процессу и искусству в целом.

### Литература

1. Кабкова Е.П. Теоретические аспекты развития культуры личности: анализ традиционных подходов и инновационных моделей // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 3. – С. 10-19.
2. Князева Г.Л. Полифоническое мышление в музыкально-педагогической практике и исполнительском искусстве // Искусство и образование. 2021. № 2 (130). – С. 131-136.
3. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Фортепианный педагогический репертуар как фактор гармонизации индивидуально-личностных особенностей студентов-музыкантов // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 2 (93). – С. 190-193.
4. Павлова Н.Д., Князева Г.Л. Гуманистическое воспитание на современном этапе развития педагогической науки // Наука и образование в контексте культурных традиций: материалы международной научно-практической конференции. – М.: Издательство «Перо», 2018. – С. 205-210.
5. Печерская А.Б., Князева Г.Л., Литвиненко Ю.А. Аудиовизуальный метод анализа музыкально-исполнительской интерпретации // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. №1. – С. 33.
6. Хуторской А.В. Дидактическая эвристика: теория и технология креативного обучения. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – 415 с.



7. Шиповская Л.П. Креативность и творческий потенциал личности: концептуальные подходы к развитию // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Том 5. – № 3. – С. 33-44.

**Князева Галина Львовна,**  
кандидат педагогических наук, доцент,  
доцент департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
Московского городского педагогического университета  
e-mail: knyazevagl@yandex.ru

**Печерская Александра Борисовна,**  
кандидат педагогических наук, доцент,  
профессор кафедры фортепианного искусства  
МГИМ им. А. Г. Шнитке,  
e-mail: surok1208@rambler.ru

**Knyazeva Galina L.,**  
candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of  
Moscow City Pedagogical University  
e-mail: knyazevagl@yandex.ru

**Pecherskaya Alexandra B.,**  
candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Professor of Piano Art Department  
of Schnittke Moscow State Institute of Music,  
e-mail: surok1208@rambler.ru

## МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

Д.Л. Диденко

Ю.В. Диденко

### ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОБЛЕМНОГО ОБУЧЕНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ ФОРТЕПИАННЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ

### ORGANIZATION OF PROBLEM-BASED LEARNING IN THE FORMATION OF PERFORMING COMPETENCIES OF PIANO FACULTY STUDENTS

**Аннотация.** Цель исследования заключается в раскрытии принципов организации проблемного обучения в формировании исполнительских компетенций студентов в процессе фортепианной подготовки студентов в вузе. В статье раскрываются особенности комплексной системы овладения знаниями на основе содержания фортепианной подготовки. Новизна исследования заключается в теоретическом обосновании и сущностной характеристике проблемного обучения в формировании исполнительских компетенций студентов в процессе фортепианной подготовки в вузе. В результате доказано, что исполнительская компетентность, как основополагающий компонент проблемного обучения, выступает показателем профессионального становления студента, что обуславливает активизацию исполнительской активности в будущей педагогической деятельности средствами личностного поискового подхода к изобретению новых технологий обучения.

**Ключевые слова:** исполнительская активность, исполнительская компетентность, будущие педагоги-музыканты, проблемное обучение, профессиональная подготовка будущих педагогов-музыкантов, фортепианная подготовка будущих педагогов-музыкантов.

**Abstract.** The purpose of the study is to reveal the principles of organizing problem-based learning in the formation of performing competencies of students in the process of piano training of students at the university. The article reveals the features of a complex system of mastering knowledge based on the content of piano training. The novelty of the study lies in the theoretical substantiation and essential characteristics of problem-based learning in the formation of performing competencies and students' activity in the process of piano training of students at the university. As a result, it was proved that performing competence, as a fundamental component of problem-based learning, is an indicator of a student's professional development, which leads to the activation of performing activity in future pedagogical activity by means of a personal search approach to the invention of new learning technologies.

**Keywords:** *performing activity, performing competence, future musician teachers, problem-based learning, professional training of future musician teachers, piano training of future musician teachers.*

Воспитание профессионально-ориентированного музыканта-педагога в современном образовательном процессе невозможно без определения целевой направленности на самостоятельное, познавательное обучение с определением новых ценностных установок через формирование исполнительских компетенций музыкантов, реализующихся в исполнительской активности будущей педагогической деятельности. Рассматривая исполнительские компетенции как совокупность профессиональных навыков музыканта в умении интерпретировать содержательную и техническую базу музыкальных произведений, в исполнительской активности мы видим реализацию всех спектров исполнительских компетенций в просветительской направленности музыканта-педагога. Формирование исполнительских компетенций будущего музыканта и развитие его исполнительской активности предполагает внедрение в образовательный процесс принципов проблемного обучения, которому в последнее время в педагогике уделено много внимания (И.Я. Лернер, Д.В. Вилькеев, Т.В. Кудрявцев, М.И. Махмутов, Дж. Брунер, Л.В. Заньков, В.В. Давыдов, Ю.К. Бабанский и др.). Наиболее охватывающее по своим признакам определение термина «проблемное обучение» предложено М. И. Махмутовым, где исследователь определяет этот термин как «тип развивающего обучения, в котором сочетаются систематическая самостоятельная поисковая деятельность учащихся с усвоением ими уже готовых выводов науки, а система методов построена с учетом целеполагания и принципа проблемности» [13, с. 257]. Сущность проблемного обучения заключается в определении эффективных средств активизации мышления студента путем создания проблемных ситуаций, в формировании познавательного интереса и моделирования умственных процессов, адекватных существующего творчества.

Формирование исполнительской компетентности и развитие исполнительской активности (далее мы обобщаем данные понятия как компетентно-ориентированное обучение) в качестве главного компонента подготовки музыканта опирается на комплексную систему овладения знаниями, которая в соответствии с функциями проблемного обучения преследует следующие цели: 1) процесс получения и усвоения учебной информации; 2) формирование



познавательной самостоятельности студента; 3) развитие творческих способностей. Учитывая характерные признаки обучения в музыкальном заведении (инструментальную, музыкально-эстетическую и педагогическую подготовку) мы определяем следующие показатели развития исполнительской деятельности студентов: получение информации и превращение ее в знания; осознание видов полученных знаний с учетом профессионально-педагогической направленности учебного процесса; оперирование приобретенными знаниями в собственной деятельности.

Формирование компетентно-ориентированного обучения студентов в учебном процессе позволяет рассмотреть систему овладения знаниями с двух сторон:

- 1) содержание обучения;
- 2) процесс приобретения знаний.

В основу организации процесса обучения нами положен один из принципов проблемного обучения – поисковая учебно-познавательная деятельность студента, которая основывается на закономерностях проблемности усвоения знаний [13, с. 253]. Сюда мы относим поиск новых технологий, средств действия, новых методов обучения и применение их на практике.

Профессиональная подготовка будущего музыканта-педагога в качестве главного критерия содержания обучения предполагает овладение исполнительскими и педагогически-профессиональными навыками и умениями. В свою очередь, развитие исполнительских компетенций возможно в условиях наличия синтеза этих двух направлений. Исходя из этого, мы разработали структуру подготовки музыканта-педагога в процессе обучения в музыкальных учреждениях образования, которая состоит из пяти позиций:

I. Фундаментальная подготовка специалистов направлена на овладение базовыми знаниями:

а) педагогического мастерства – изучение закономерностей, принципов и методов педагогики;

б) музыкального искусства – овладение главными понятиями и терминами, категориями музыкального искусства, музыкальным языком; средствами музыкальной выразительности, стилевыми особенностями, ознакомление с разнообразными направлениями и течениями прошлого и современного музыковедения.

II. Специальная профессиональная подготовка – связана с усвоением всего комплекса знаний, умений и навыков выбранной специализации:

а) совершенное овладение музыкальным инструментом в процессе:

- индивидуальных профессиональных занятий на музыкальном инструменте;
- игры в разнообразных ансамблях;
- самостоятельной работы;

б) изучение базовых спецкурсов курса по овладению музыкально-педагогическим мастерством:

- методика игры на музыкальном инструменте;
- методико-исполнительский анализ педагогического репертуара;
- анализ исполнительских стилей;

в) изучение цикла фундаментальных и профессионально-ориентированных дисциплин.

III. Профессионально-ориентированная подготовка предполагает развитие профессиональных качеств личности студента через:

1) формирование профессионально-значимых качеств будущего специалиста;

2) личностно-ориентированного отношения к будущей педагогической деятельности;

3) способности к самовыражению и творческому самоутверждению.

IV. Исполнительско-исследовательская подготовка направлена на формирование исследовательских исканий в сфере внедрения исполнительства в будущую педагогическую деятельность:

- умение применять творческие формы работы;
- организация поисковой деятельности;
- планирование и проведение разнообразной исполнительской деятельности;
- изучение и внедрение передового педагогического опыта в своей работе;

V. Практическая подготовка предусматривает овладение содержательной и методической сторонами педагогически-исполнительской деятельности, технологией обучения и развивается в двух направлениях:

1) педагогическая практика – применение на базе учебного заведения практических занятий студентов с учениками студии под руководством преподавателя-консультанта, в процессе которых осуществляется практическое во-

площение знаний, умений педагогической деятельности, приобретенных ранее; происходит взаимодействие студента с учениками, которая способствует развитию личностных деловых отношений на основе совместного действия;

2) исполнительская практика – предполагает самостоятельное изучение музыкальных произведений, в ходе которого студент практически использует приобретенный опыт по использованию средств музыкальной выразительности, исполнению, творческому подходу, личностному отношению к профессиональной деятельности и сугубо исполнительской деятельности, которая охватывает различные концертные выступления.

Внедрение данной структуры в учебный процесс предполагает планомерное, постепенное развитие исполнительских компетенций с последующим формированием исполнительской активности в профессиональном становлении будущего специалиста. Главный акцент ставится на творческом отношении к специальности, который прослеживается в стремлении к исполнительству через любую учебную деятельность студента.

Развитие исполнительских компетенций должно происходить на протяжении всего периода обучения студента в ходе планомерного, постепенного приобретения знаний, который делится на несколько этапов: получение знаний – их усвоение – оперирование приобретенными знаниями в практической деятельности. Показателями качественного овладения знаниями являются: свободное владение полученной информацией; степень интенсивности собственных действий студента; моделирование новых педагогических ситуаций; заинтересованность специальностью; уровень самостоятельности в процессе деятельности; нахождение инновационных приемов учебной работы. Определение этапов овладения знаниями требует конкретизации и детального рассмотрения. Так, получение знаний является базовой основой развития исполнительских компетенций и исполнительской активности, что отражает общность овладения содержательно-процессуальной и мотивационной сторонами исполнительско-педагогической деятельности; позволяет проследить взаимосвязь познавательной и практической деятельности студентов.

В педагогической науке знания определяются как «отражение человеком объективной действительности в форме фактов, представлений, понятий и законов науки» [11]. Неотъемлемыми качествами настоящих знаний являются их систематичность, осознанность, осмысленность, направленность на практическое использование, полнота и устойчивость. Процесс получения знаний можно разделить на две составляющие: получение учебной информации



и превращение ее в знания. Учебная информация подается с помощью графически-изобразительных знаков (буквы, ноты, музыкальная аббревиатура, схемы, таблицы и прочее), которые содержатся в учебных сборниках, учебных пособиях. Она является носителем того, что студент должен осознать, воспринять и запомнить. Для того, чтобы информация превратилась в знание, считает Вербицкий А. А. [4, с. 55], ученик должен понять ее смысл, значение, то есть перестроить свой прошлый опыт с учетом полученного нового содержания в ситуациях, которые в этой информации отражены. Так, получая учебную информацию в виде нотного материала того или иного музыкального произведения, студент обдумывает ее, осознает в своих мыслях, придавая новое значение и содержание (обзор всего комплекса музыкально-выразительных средств данного произведения – ритмика, динамика, штрихи, темпово-метрическая организация, характер). Следующим шагом является воспроизведение полученного, переход от мыслительного процесса к деятельностному, к звуковому воплощению за инструментом. Полученная информация приобретает статус знаний только в случае личного внутреннего переосмысления. Каждый новый элемент музыкальной ткани или термин, или понятие, должны подкрепляться приобретенными ранее навыками и умениями с учетом применения полученных знаний в различных ситуациях будущего профессионального использования.

Овладение педагогическими, музыкальными и исполнительскими умениями и навыками невозможно без овладения комплексом специфических знаний по выбранной специальности. Сюда мы относим изучение основных понятий и терминов; освоение разнообразных приемов игры на музыкальном инструменте, что предусматривает техническое совершенствование; средства овладения педагогическим и исполнительским мастерством, знание устоявшихся правил, положений, законов музыкального искусства. Именно недостаточность такого рода знаний приводит к нежеланию учиться, снижению интереса к изучаемому. С другой стороны, широкий объем полученной информации позволяет свободно владеть и оперировать приобретенными знаниями, что направляет их употребление и применение в дальнейшей деятельности.

В ходе обучения будущего музыканта-педагога процесс усвоения знаний должен состоять из таких этапов: знакомство – анализирование – изучение – запоминание – узнаваемость – воспроизведение – понимание – оценивание – применение в знакомых условиях – применение в незнакомых условиях – оценивание результатов. Перечисленные этапы не всегда четко прослеживаются

определенную последовательность. Особенно это касается овладения студентом конкретных музыкальных произведений на профессиональном инструменте. Так, в ходе знакомства с изучаемым произведением происходит запоминание его особенностей, мелодии, фактуры, что обуславливает узнавание без предварительной детальной проработки. Следует отметить, что от знакомства с произведением зависит уровень интереса к его изучению: в ходе первого прослушивания происходит возникновение эмоций, собственных ассоциаций, чувств, которые направляют заинтересованность, способную активизировать процесс работы над предложенным произведением. Изучение предполагает овладение всеми средствами музыкальной выразительности и приемами игры, то есть именно детальную проработку произведения. В ходе проработки отдельных элементов происходит запоминание музыкального материала, а именно изучение его наизусть, что опять же приводит к нарушению этапов изучения. Далеко не последняя роль в процессе работы отводится пониманию как изучаемого произведения (его концепций, сущности, драматургии, замысла автора), так и вообще направлений своей деятельности. Понимание предполагает осознание хода работы, поэтапную проработку и, конечно, предвидение конечного результата через реализацию поставленной цели, то есть определяет и развивает мотивационную сферу студента средствами постановки конкретных задач. Поэтапное усвоение знаний предполагает конкретизированное осознание всех процессов работы, с учетом контроля за состоянием собственной деятельности, что предопределяет успешное протекание учебного процесса, развитие интереса и заинтересованности выбранной специальности, профессиональное отношение к изучаемому.

Подготовка студентов в музыкальных учебных заведениях зависит от уровней усвоения знаний и уровня сформированности умений, которыми должен обладать будущий музыкант-педагог. Нами была проведена параллель между уровнями усвоения и сформированности знаний и качественной их характеристикой, с помощью которой можно определить способы действия, моменты их осуществления в учебном процессе.

Так, мы определили следующие уровни усвоения знаний: понятийный, фундаментальный и прикладной.

Понятийный характеризуется воспроизведением понятийно-категориальной информации относительно исполнительских, музыкально-эстетических и педагогических процессов; их взаимодействие в учебном процессе; методы и способы воплощения в деятельности.



Фундаментальный – определяет наличие основательных знаний, которые необходимы для будущей музыкально-педагогической деятельности (музыкальная и педагогическая теории; особенности музыкального искусства; приемы и средства музыкальной выразительности и педагогической деятельности; виды и технологии исполнительской техники).

Прикладной – овладение знаниями на уровне самостоятельного их применения в деятельности, создание и внедрение собственных достижений по обучению (методы, приемы, средства решения задач) в практической работе.

Уровни сформированности умений подчиняются перечисленным уровням усвоения знаний: понятийный связан с репродуктивным уровнем, который характеризуется умениями применять полученные ранее знания в стандартных условиях и привычных ситуациях деятельности студента; фундаментальный с эвристическим – умение отбирать музыкально-исполнительские и педагогические методы и приемы, решать поставленные задачи с учетом приобретенного опыта и воплощать их в новых условиях; прикладной с творческим – умение самостоятельно ставить и решать учебно-педагогические задачи путем нахождения новых технологий, методов обучения в новых условиях, применяя при этом творческий подход к преподаванию, инициативу и собственный интерес.

Следует отметить, что этапы усвоения знаний могут происходить на каждом из уровней усвоения знаний и сформированности умений. В ходе систематической, планомерной деятельности студент по мере накопления знаний постепенно поднимается на более высокий уровень, что способствует развитию его профессиональной компетенции, в частности исполнительской, к будущей профессиональной деятельности.

Главным показателем сформированности исполнительской активности является оперирование приобретенными знаниями. Анализируя ход учебной деятельности будущего музыканта-педагога можно заметить, что негативное отношение к занятиям связано с неумением студента приспособить приобретенные навыки, знания в дальнейшей работе. Особенно это касается профессиональных предметов, где в процессе овладения музыкальными произведениями (исполнение на инструменте, анализ на протяжении игры и теоретическое рассмотрение) сосредоточивается внимание на качественном, но временном их изучении. Имеется в виду то, что студенты не умеют переносить полученные навыки в другой музыкальный материал, не способны сохранять изу-



ченные произведения в собственном репертуаре, что, конечно, приводит к неумению приспособлять их в дальнейшей деятельности. Все это главным образом тормозит развитие мотивационной сферы студента.

Особое внимание следует сосредоточить на применении обработанного материала в знакомых условиях. Понятным является тот факт, что интерес к изучаемым предметам или произведениям возникает в процессе активного применения знаний на практике и оценивании результатов своей деятельности. Это прежде всего касается тех привычных для студента условий, в которых он находится в ходе овладения учебным материалом (работа в классе – индивидуальные занятия с преподавателем и групповые, через общение с другими студентами, самостоятельная работа). Применение изученного материала проходит в форме:

- 1) нахождение знакомых элементов музыкальной выразительности в других произведениях;
- 2) постановка специфических отметок музыкальной выразительности с учетом образцов изученного материала (педализация, динамика, агогика, штрихи);
- 3) анализ произведений;
- 4) сравнение ранее изученных произведений.

В ходе проведения таких видов работы студент четко определяет собственный уровень знаний, осознает и оценивает качество, степень прочности и интенсивность их усвоения.

Применения в привычных условиях способствует свободному оперированию изученным материалом, что вызывает уверенность в своих возможностях и действиях и определяет возможность переноса знаний в новые, непривычные условия (разнообразные концертные выступления, самостоятельное изучение новых произведений, уроки педагогической практики, подготовка семинаров, тематических лекций). Совершенное оперирование приобретенными знаниями позволяет стимулировать творческий подход, инициативность к преподаванию, способствует поиску новых форм работы, усовершенствованию собственного исполнительского и педагогического мастерства.

Обобщая перечисленные критерии процесса обучения будущего музыканта-педагога в системе музыкального образования можно сделать такой вывод: исполнительская компетентность, как основополагающий компонент проблемного обучения, выступает показателем профессионального становления студента. В ходе ее развития происходит комплексное овладение учебным

материалом через активизацию мышления студента, что обуславливает активизацию исполнительской активности в будущей педагогической деятельности средствами личностного поискового подхода к изобретению новых технологий обучения.

### Литература

1. Абдуллин Э.Б. Методологическая подготовка музыканта-педагога: сущность, структура, процесс реализации. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2019. – 280 с.
2. Ахмешев Б.А. Становление личностной профессиональной позиции учителя музыки в процессе его методологической подготовки. Автореф. дис... канд. пед. наук. М., 1995. – 16 с.
3. Блок О.А. Обучающийся инструменталист как гармония в душе или дисгармония // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5. – № 6. – С. 93-102.
4. Вербицкий А.А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход. – М.: Высшая школа, 1991. – С.55.
5. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. – М.: Классика-XXI, 2003. – 100 с.
6. Вязников А.В. Музыкально-педагогическое образование в XXI веке: традиции и инновации // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 3. – С. 4-9.
7. Давыдов В.В. Проблемы развивающегося обучения: Опыт теоретического и экспериментального психологического исследования. – М.: Педагогика. – 1986. – 240 с.
8. Дорошенко С.И. Диалоговое и проблемное обучение на уроках музыки: взаимодействие пед. технологий // Искусство и образование. – 2009. – №№ 2. – С. 80-84.
9. Лазарев М.А., Бочкарева Е.Д. Образовательные концепции в логике активизации процесса обучения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 2. – 359-374.
10. Лашкул М. А. Исполнительская компетентность музыканта-педагога // Вестник ТГУ, Выпуск 10 (66), 2008. – С.243-249.
11. Малунцева В.А. Профессиональное становление музыканта-педагога в классе индивидуальной исполнительской подготовки: : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук (специальность 13.00.08 "Теория и методика профессионального образования") / Малунцева Виктория Александровна. – Москва, 2006. – 131 с.
12. Марков С.В. Мультимедиа обучение и проектно-деятельностные технологии в образовательном пространстве музыкального вуза // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2022. – № 4 (20). – С. 60-67.
13. Махмутов М.И. Проблемное обучение. – Казань: Магариф – Вакыт, 2016. Т. 1 – С. 257
14. Николаева Е. В. Профессионально ориентированная историко-педагогическая подготовка будущих музыкантов-педагогов: содержание, структура, особенности реализации / Е. В. Николаева // Музыкальное искусство и образование. – 2021. – Т. 9. – № 3. – С. 9-28

15. Новиков А.М. Формы обучения в современных условиях. // Специалист. – 2005. – № 12. – С. 19-23.
16. Подласый И.П. Педагогика: 100 вопросов – 100 ответов: учеб. пособие для вузов. – М.: ВЛАДОС-пресс, 2004. – 365 с.
17. Социально-педагогический словарь. 2016 г. Бурмистрова М.Н., Васильева Л.Л., Петрова Л.Ю., Кашеева А.В. и др. – 126с.
18. Щербакова А.И. Формирование творческого интеллекта музыканта как педагогическая проблема // Искусство и образование. – 2022. – № 4 (138). – С. 106-112.

**Диденко Диана Леонидовна**

*преподаватель Музыкального училища им. Гнесиных РАМ им. Гнесиных,  
аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке*

*(научный руководитель: доктор педагогических наук,  
доктор культурологии, профессор Щербакова А.И.)*

*e-mail: dinulkamus@mail.ru*

**Диденко Юрий Валерьевич,**

*доцент кафедры специального фортепиано  
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского,  
аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке*

*(научный руководитель: доктор педагогических наук,  
доктор культурологии, профессор А.И. Щербакова)*

*e-mail: yurididenko@yahoo.com*

**Didenko Diana L.**

*teacher of the Music College in Gnessin Russian Academy of Music,  
postgraduate student of Schnittke Moscow State Institute of Music  
(scientific adviser: Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies,  
Professor A.I. Shcherbakova)*

*e-mail: dinulkamus@mail.ru*

**Didenko Yuri V.,**

*Associate Professor of the Department of Special Piano  
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,  
postgraduate student of Schnittke Moscow State Institute of Music*

*(scientific adviser: Doctor of Pedagogical Sciences,  
Doctor of Cultural Studies, Professor A.I. Shcherbakova)*

*e-mail: yurididenko@yahoo.com*



**В.Ф. ОДОЕВСКИЙ И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ДЕТСКАЯ ОПЕРА  
(НА ПРИМЕРЕ «СНЕЖНОГО БОГАТЫРЯ» Ц.А. КЮИ)****V.F. ODOEVSKY AND RUSSIAN CHILDREN'S OPERA  
(ON THE EXAMPLE OF "THE SNOW HERO" BY C.A. CUI)**

**Аннотация.** Многообразие творческих интересов князя В. Ф. Одоевского, одного из выдающихся деятелей отечественной культуры XIX века, объединяет идея обновления, совершенствования человеческой личности. Это обуславливает его большое внимание к вопросам воспитания и образования. По мысли В. Ф. Одоевского, цель образования – всестороннее развитие «всех сил и способностей человека». На основе изучения русского и западноевропейского педагогического опыта у него формируется своя концепция, основанная на диалоге общечеловеческих и национальных традиций. В этой концепции большое место занимает эстетическое воспитание детей, в котором важную роль играет обращение к литературе и музыкальному искусству. Идеи, сформулированные Одоевским, окажутся актуальными и для следующих исторических этапов отечественной культуры. Примером этому являются детские оперы Ц. А. Кюи, одна из которых, «Снежный богатырь», будет затронута в представленной работе.

**Ключевые слова:** В. Ф. Одоевский, Ц. А. Кюи, отечественная детская опера, «Снежный богатырь», проблемы воспитания.

**Abstract.** The variety of creative interests of Prince V. F. Odoevsky, one of the outstanding figures of Russian culture of the 19th century, is united by the idea of renewal, improvement of the human personality. This determines his great attention to the issues of upbringing and education. According to V. F. Odoevsky, the goal of education is the comprehensive development of "all the forces and abilities of a person." Based on the study of Russian and Western European pedagogical experience, he formed his own concept, based on the dialogue of universal and national traditions. In this concept, a large place is occupied by the aesthetic education of children, in which an important role is played by the appeal to literature and musical art. The ideas formulated by Odoevsky will also be relevant for the next historical stages of national culture. An example of this is the children's operas of Ts. A. Cui, one of which, "The Snow Hero", will be touched upon in the presented work.

**Keywords:** V. F. Odoevsky, Ts. A. Cui, domestic children's opera, The Snow Hero, problems of education.

Первая половина XIX века – время активных социально-культурных перемен в Европе. Наполеоновские войны, в том числе и освободительная борьба против французских захватчиков, дали мощный импульс росту национального

самосознания многих европейских народов. В России Отечественная война 1812 года содействовала переосмыслению ценностей: интерес к масштабным историческим процессам сочетался с исследованием проблем человеческой личности. Этот блестящий период становления русской культуры, основанный на диалоге классических и романтических тенденций, ознаменован появлением целой плеяды выдающихся деятелей в сфере литературы и искусства.

К ним можно отнести и князя В. Ф. Одоевского – литератора, публициста, музыканта, общественного деятеля, в творческой личности которого нашли отражение важнейшие стороны отечественного культурного процесса. Представленная статья посвящена взглядам Одоевского на формирование нового человека, на вопросы воспитания, в которых важную роль играет обращение к литературе и музыкальному искусству. Идеи, сформулированные Одоевским, окажутся актуальными и для следующих исторических этапов отечественной культуры; одним из примеров этому являются детские оперы Ц. А. Кюи, одна из которых, «Снежный богатырь», будет затронута в настоящей работе.

### **Взгляды В. Ф. Одоевского на вопросы детского воспитания**

Романтическая эпоха заставила переосмыслить многие явления, в том числе и процесс становления личности. В частности, если ранее ребенок воспринимался как «несформировавшийся взрослый», как существо принципиально несовершенно, то романтики видят в ребенке самостоятельную личность, обладающую ценными качествами, которые могут исчезнуть по мере взросления. Все это приводит к активному развитию детской темы в литературе, искусстве и педагогике. В России первой половины XIX века, как и в Западной Европе, формирование педагогических идей и теорий тесно связано с литературно-философским процессом. Большинство выдающихся русских педагогов, в их числе и В. Ф. Одоевский, серьезно занимались литературным творчеством и философскими изысканиями: отечественные педагогические идеи рождаются в среде философско-эстетической проблематики и литературных произведений [2].

Философско-эстетические размышления соединялись у Одоевского с практической – общественной – деятельностью. В частности, в 1840-е годы он возглавлял педагогическое и учебно-методическое руководство сельскими приходскими училищами Министерства государственных имуществ и занимался организацией сельских начальных школ для государственных крестьян.

Владимир Федорович уделял большое внимание вопросам воспитания, педагогики и просвещения, изучал опыт и труды выдающихся педагогов – Дж. Локка, И. Г. Песталоцци, Дж. Ланкастера, Ж. Б. Жирара и др.

По мысли В. Ф. Одоевского, цель образования – прежде всего, воспитание активной позиции человека по отношению к окружающему миру, а также всестороннее развитие его способностей: «...ни ребенка до некоторого возраста, ни мужика не надобно учить никакой науке ... нужно приучать его видеть то, что вокруг него и в нем, и отдавать себе отчет в том, что он видел; видеть не без пользы, но с заметкою...» [8, с. 299]. В педагогических сочинениях Одоевского по руководству детскими приютами, у смотрительниц, помимо задач обучить ребенка, присутствуют задачи воспитания – незаметного – такого, что по наводящим вопросам ребенок сам доходит до истины. В книге «Наука до науки. Книжка дедушки Иринейя» Одоевский предлагает список вопросов (для учителя) и список ответов (для ученика). По методу Владимира Федоровича ученику не должно заучивать ответы наизусть – однако, на вопросы он должен уметь ответить своими словами, понимая суть поставленной задачи. Вопросы эти, предназначенные для беседы учителя с учеником учат ребенка не только осознанию тому, кто он есть, из чего он сделан, что позволяет людям общаться друг с другом, но и подводят его к мысли о том, что должно быть благодарным родным за их любовь, прислушиваться к старшим, не огорчать их своими поступками, дарить эту любовь в ответ и не только своим близким, но и окружающим людям, не делать другим того, чего не хотел бы получить по отношению к себе. Мысль об уважительном отношении к окружающим и близким в полной мере развернута в трудах Одоевского по педагогике, здесь можно привести цитаты из «Наказа лицам, непосредственно заведующим детскими приютами» - «... берегитесь выразиться неприлично о поступках родителей, напротив, вы должны всеми силами поддерживать их уважение к родителям...» [8, с.63], «В это время детям предоставлена совершенная свобода играть или резвиться; но смотрительница или ее помощница должны при сем всегда присутствовать и быть судьей их забав, споров и шалостей, пользуясь каждым случаем, чтобы приучать их оказывать друг другу снисхождение, любовь и взаимную помощь» [8, с.68].

На основе изучения русского и западноевропейского педагогического опыта у него формируется своя концепция, основанная на диалоге общечеловеческих и национальных традиций. В этой концепции в формировании личности большое место занимает эстетическое воспитание детей.



Значительное место в вопросах воспитания отводит В. Ф. Одоевский *литературе*: в частности, он стал одним из первых отечественных детских писателей, он также занимался популяризацией научных работ. Всего у Одоевского 14 детских рассказов и сказок, а также 4 пьесы, но широкую известность приобрели только «Мороз Иванович» и «Городок в табакерке» - остальные сочинения являются сегодня библиографической редкостью.

Своей целью писатель ставил прежде всего, просветительские задачи: «живое слово может производить могучее действие на все внутреннее развитие ребенка, развитие умственное, эстетическое, нравственное и религиозное» [8, с.171]. Для того, чтобы достичь этой цели, В. Ф. Одоевский использует специфическую поэтику, для которой характерны музыкальность речи, сочетание интеллектуальности, рациональности и эмоциональности, занимательности. Писатель стремится преодолеть возрастную грань между рассказчиком и читателем и более активно включить читателя в художественный процесс, который направлен на постижение этических и философских идей, связанных с культурой, человеком, трудом, семьей, обществом, категориями свободы и закона, порядка [3].

Не менее важным считает В. Ф. Одоевский включение в программы народного образования музыки. В своей эстетике В. Ф. Одоевский ставит музыкальное искусство на первое место, продолжая таким образом, немецкую романтическую традицию. С музыкой его связывают исполнительство, композиция и музыковедение. Владимир Федорович тесно общается с М. И. Глинкой и А. С. Даргомыжским, лично знаком с Ф. Листом, Р. Шуманом, Р. Вагнером, участвует в основании Московской консерватории, где позже читает лекции. Непосредственно для детских приютов он пишет музыкальные произведения, большое значение придает хоровому пению.

Положения, сформировавшиеся у В. Ф. Одоевского на основе его практической и литературно-музыкальной деятельности, окажутся перспективными, активно развиваясь в последующие исторические периоды. Одним из ярких воплощений идей Одоевского на рубеже XIX-XX веков стала *детская опера*.

### **Отечественная детская опера. Опера Ц.А. Кюи «Снежный богатырь»**

Появление первых детских опер в России относится к 80-м-90-м годам XIX века. Эти оперы исполнялись преимущественно в учебных заведениях (как часть детских утренников) или в домашних условиях, поэтому большинство со-

чинений осталось только в рукописных вариантах. В роли исполнителей предполагалось участие детей, что играло важную роль в их воспитании. Любительский состав исполнителей predetermined достаточно простой музыкальный язык этих произведений.

В начале XX столетия детской оперой начинают заниматься более известные композиторы, среди которых выделяются фигуры Ц. А. Кюи, А. Д. Кастальского, В. И. Ребикова, А. Т. Гречанинова. Параллельно с детской оперой формируется и детский балет, который оказался не столь популярен, как опера.

Новая жанровая разновидность музыкального спектакля складывается на основе поэтики сказочной русской оперы. Кроме традиционных черт жанра (обращения к сказочной фантастике, повествовательности сюжета, колоритности музыкального языка) детская опера акцентирует в своем содержании дидактическую сторону [10].

Большой вклад в русскую детскую оперу внес Цезарь Антонович Кюи (1835 - 1918). В период между 1905 и 1914 годом он написал 4 оперы на основе русских сказок и сказок Шарля Перро - «Снежный богатырь», «Иванушка-дурачок», «Красная Шапочка» и «Кот в сапогах». Либретто к ним создали музыканты-педагоги М.С. Поль и Н.Н. Долломанова.

У композитора формируется своя модель детского спектакля: ему свойственны небольшие размеры, структура спектакля включает увертюру, сольные, ансамблевые, хоровые и танцевальные номера, в музыкальном развитии используются лейтмотивы. Психологические портреты главных героев, естественно, не обладают такой сложностью характеристик, как во «взрослых» операх, тем не менее, композитор создает вполне запоминающиеся образы. При этом, если в основе оперных форм, связанных с положительными персонажами, лежат песенные темы, то отрицательные персонажи ограничиваются краткими речитативными репликами. Волшебные сцены традиционно решены в романтико-фантастическом стиле, с хроматизмами, целотоновыми структурами, колоритными гармоническими последованиями. Композитор вставляет множество ремарок в клавир, в которых уточняет характер движения героев, особенности места действия и смены декораций [5].

Оперу «Снежный богатырь» Ц. А. Кюи сочинил в 1905 году на либретто Марины Станиславовны Поль - учительницы музыкальных классов гимназии; ее премьера состоялась в Ялте 15 мая (по старому стилю) 1906 года, в качестве исполнителей выступили ученики гимназии, аккомпанировала на фортепиано

сама Марина Станиславовна. 4 марта 1908 года опера была поставлена в Петербургской консерватории уже с участием оркестра.

Начинается опера со сцены зимних развлечений Царицы и ее 11 дочерей, которые случайно задевают мать во время игры. Расстроившаяся Царица опрометчиво желает наказания дочерям и мечтает о сыне-защитнике. Неожиданно снежная буря уносит девочек в неизвестном направлении, а из метели рождается сын-царевич Снежный богатырь. Он отправляется выручать своих сестер, которых, как выясняется, похитил Змей-Горыныч. Победив страшного змея, богатырь с сестрами возвращается к Царице.

Музыкальная драматургия оперы отличается целостностью и последовательностью развития. В увертюре предвосхищаются основные темы оперы – Царицы и Царевича. Начинает спектакль хор царевен, славящий свою семью. В первой картине характеристики получают также Царица, исполняющая романс-элегию в русском стиле «Ах я горемычная» и Царевич, обращающийся к матери с торжественной песней «Здравствуй, матушка, здравствуй, родная». Интересно, что появление Царевича-богатыря предваряется аллюзией на начальную тему «Богатырской» симфонии А. П. Бородина. Завершается картина небольшим дуэтом матери и сына. Вторая картина начинается с основательной сольной сцены Царевича, ищущего сестер, который и печалится, и тревожится за них, но также уверен в том, что сможет защитить своих близких. В свою очередь, образ царевен теперь изменен – теперь их хор насыщается грустными интонациями, сближаясь с элегией Царицы из первой картины.

Кульминацией становится сцена битвы Царевича с Трехглавым змеем, в которой чередуются тема Царевича из первой картины, тема Змея и маленькие хоровые реплики царевен. Завершается спектакль репризой начального хора царевен, радующихся победе брата и прощению Царицы.

В целом, в опере преобладают былинные повествовательные интонации, которые оттеняются музыкой романсового и волшебного-фантастического характера. Инструментальный состав оперы представлен, как в оркестровом, так и в фортепианном варианте. Интересно, что партия фортепиано выдержана в виртуозном романтическом стиле и требует мастерского владения пианистической техникой. Обращает на себя внимание, что несмотря на достаточно простые вокальные партии гармоническая сторона оперы отличается яркими красочными сочетаниями. Таким образом, опера знакомит юных слушателей и исполнителей с традициями отечественной оперы, открывает перед



ними мир музыкального искусства, сложный и одновременно очень интересный.

Детские оперы Кюи не только сочинялись для детей, но также предполагали их непосредственное участие в исполнении. Композитор настаивал на необходимости звучания детских голосов в спектакле. Так, в письме к М.М. Ипполитову-Иванову Кюи отмечает по поводу «Снежного богатыря», что «с обыкновенными оперными хористками, изображающими детей, ставить «Богатыря» не стоит» [4, с.353]. Позже композитор писал М. С. Керзиной: «15-го прошел „Снежный богатырь“. Исполняли дети (хоры) и подростки, вернее совсем юные девицы (Царевич и Царица). Змия исполнял молодой человек. В исполнении было немало промахов: были неточные вступления, попадались не безупречные интонации, а в аккомпанементе было немало фальшивых нот, и, несмотря на все это, эта молодежь, волнуемая и робеющая, производила премилое впечатление, успех был значительный, и публика просила, чтобы оперу еще раз повторили. Особенный фурор среди детей-зрителей произвел змей, действительно, очень ловко устроенный: дети-исполнители были в высшей степени возбуждены» [4, с.360].

Оперы Кюи, хоть и редко, но все-таки исполняются в России и за рубежом. Они не только воспитывают в детях будущих любителей оперы, но и дают возможность взрослым вспомнить удивительный мир детства. Обращает на себя внимание, что в них, в частности, в «Снежном богатыре», развиваются темы, которые обозначил в своей педагогической деятельности В. Ф. Одоевский – это семейные ценности, защита слабых, почитание старших, раскаяние и прощение. Таким образом, музыкальный спектакль способствует формированию личности ребенка, и задачи, поставленные В. Ф. Одоевским, органично вписываются в новый исторический контекст, не теряя своей актуальности и в настоящее время.

### Литература

1. *Галкина Д.Д.* Детский музыкальный театр Москвы как зеркало современной композиторской школы: репертуарный калейдоскоп // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. – 2022. – № 6. – С. 467-480.
2. *Глазырина О.В.* Педагогические основы организации В. Ф. Одоевским детских приютов в России. Дисс ... канд. пед. наук. Смоленск, 2005. – 195 с.

3. *Калачина Л.В.* Русская литературная сказка XIX в.: типология, основы поэтики. // *Дергачевские чтения.-2006 Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы международной научной конференции 5-7 октября 2006 г., Екатеринбург Том 1.* – Екатеринбург: Издательство Уральского университета Издательский дом «Союз писателей», 2007. – С.117 – 121.
4. *Кюи Ц.А.* Избранные письма. Л.: Гос. муз. изд-во, 1955. – 754 с.
5. *Лапина М.Е.* Сказка в музыкальном театре: сценические особенности детских опер Ц. Кюи // *Молодежный вестник СПбГИК № 1 (4) 2015.* – С.114 – 116.
6. *Лю Я.* Феномен оперы и ее структурные элементы в создании единого оперного действия // *Искусство и образование.* – 2022. – № 2 (136). – С. 55-62.
7. *Низамутдинова С.М.* Просветительская миссия интерпретаций шедевров музыкальной классики // *Антропологическая дидактика и воспитание.* – 2022. – Т. 5. – № 6. – С. 124-130.
8. *Одоевский В.Ф.* Избранные педагогические сочинения // *Сост., ред., вступ. статья и примеч. чл.-кор. Акад. пед. наук РСФСР проф. В. Я. Струминского.* – М.: Учпедгиз, 1955. - 368 с.
9. *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1956.— 723 с.
10. *Сорокина Е. А.* Становление детской оперы в России: начало пути // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* Тамбов: Грамота, 2016. №12 (74): в 3-х ч. Ч.1. С 169 – 171.

**Кокшарова Елена Владимировна,**  
студентка колледжа МГИМ им. А. Г. Шнитке  
(научный руководитель: кандидат  
искусствоведения, доцент Егорова М.А.)

**Koksharova Elena V.,**  
Student of the Music College  
of Schnittke Moscow State Institute of Music  
(scientific adviser: Ph.D. in Arts,  
Associate Professor Egorova M.A.)

## ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

Н.А. Егорова

### ГАЛЕРЕЯ КОМПОЗИТОРОВ-НАРОДНИКОВ. ШЕНДЕРЕВ ГЕОРГИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ (1937-1984)

### GALLERY OF FOLK COMPOSERS. SHENDEREV GEORGY GRIGORIEVICH (1937-1984)

**Аннотация.** Серия «Галерея композиторов-народников» посвящена творчеству композиторов XX века, внесших значительный вклад в народное исполнительское искусство. Произведения, созданные этими композиторами, заняли достойное место в репертуаре оркестров русских народных и получили заслуженное признание слушателей. Данная статья посвящена Шендереву Георгию Григорьевичу – композитору, творчество которого приходится на вторую половину XX века. Основным композиционным жанром, установившимся на рубеже 60-х годов, стала сюита, в сочинении которых композитор показал наиболее благоприятные возможности для раскрытия новых тембровых и исполнительских граней инструментального состава русского народного оркестра. Произведения проникнуты любовью к России и истокам национального мелоса.

**Ключевые слова:** композитор Г.Г. Шендерев, русский народный оркестр, произведения для русских народных инструментов, народно-песенные лады.

**Abstract.** The series "Gallery of Folk Composers" is dedicated to the work of composers of the twentieth century who made a significant contribution to folk performing art. The works created by these composers have taken a worthy place in the repertoire of Russian folk orchestras and have received well-deserved recognition from listeners. This article is dedicated to Shenderov Georgy Grigoryevich, a composer whose work falls in the second half of the twentieth century. The main compositional genre established at the turn of the 60s was the suite, in the composition of which the composer showed the most favorable opportunities for revealing new timbre and performing facets of the instrumental composition of the Russian folk orchestra. The works are imbued with love for Russia and the origins of the national melos.

**Keywords:** composer G.G. Shenderov, Russian folk orchestra, works for Russian folk instruments, folk song frets

Шендерев Георгий Григорьевич родился в городе Навои УССР в 1937 году. После окончания в 1958 г. Симферопольского музыкального училища (по классу баяна у педагога В.М. Кравченко, по классу дирижирования и инстру-



ментовки у преп. Н.В. Жорняка), занимался в 1958-1962 гг. в классе баяна Государственного музыкального – педагогического института им. Гнесиных у Н.Я. Чайкина, который был также его консультантом по сочинению музыки. Впоследствии он брал уроки у видного отечественного композитора Н.И. Пейко.

С 1962-1968 преподавал классы баяна и инструментовки в музыкальных училищах Днепропетровска и Калуги, в 1963 – 1966 работал в Калужском драматическом театре в качестве заведующего музыкальной частью, дирижера и композитора. По состоянию здоровья Г. Шендеров вынужден был с 1969 г. работать в Крыму. Годы жизни в Солнечной Долине были его последней «болдинской» осенью. В это время он пишет Концерты для домр, 2-х балалаек, Рapsодию для оркестра, сюиту «Узоры луговые». Г. Шендеров - член Союза композиторов СССР с 1982 года. Умер композитор в 1984 г.

В творческом наследии Г. Шендерова – сочинения для русского народного оркестра, концертные произведения для домры, балалайки, ряд опусов для народно-инструментальных ансамблей, музыка к театральным постановкам, большое количество песен. Хотя Г. Шендеров работал в различных направлениях, преобладающее место в его творчестве занимают произведения для баяна, дуэта, трио и оркестра баянистов. Крупные сочинения композитора для баяна: Концертная сюита, Русская сюита, Характерная сюита, Концертино, одностанный концерт «Волжские картины» и множество обработок русских народных песен постоянно включают в свой репертуар ведущие баянисты страны.

Еще в студенческие годы Г. Шендеров впервые пришел на репетицию Академического оркестра русских народных инструментов Центрального телевидения и Всесоюзного радио. Краски оркестра, тонкость звуковой палитры, высокий профессионализм музыкантов поразили молодого композитора. Впоследствии коллектив с воодушевлением встречал его музыку для оркестра, 25 лет продолжалось творческое содружество. Этот оркестр стал первым исполнителем многих сочинений Г. Шендерова.

Вклад Г. Шендерова в развитие музыки для русского народного оркестра ярок и оригинален. Музыка композитора пронизана самобытностью творческого почерка и поэтому легко узнаваема, отличается образностью содержания и тонким чувством художественной формы. Мелодика его произведений отличается народным колоритом, певучестью и импровизационностью,

присущей русской песне. Г. Шендеров стремится не копировать, не переносить механически фольклорные элементы, а перерабатывает их в ином, современном образном духе. Композитор проявляет незаурядную фантазию в создании различных вариантов темы. Обращает внимание применение им типично народного переменного лада, частое использование мажоро-минора, различных тональных отклонений, сопоставлений тональностей. Г. Шендеров был профессиональным баянистом, его музыкальное мышление опирается на исполнительские возможности этого инструмента. Именно баян наложил определенный отпечаток на формирование его композиторского языка. Многие гармонические обороты проистекают из возможностей исполнения готовых аккордов на этом инструменте, причем, гармонизация всегда современна и красочна. Творческому почерку композитора свойственна эмоциональность и непосредственность.

Заметной в творчестве Г. Шендерова стала сюита для готово-выборного баяна «Узоры луговые», состоящая из пяти колоритных частей – неторопливого «Провожанья», оживленной второй части «У прясла», пленительно-распевной, лирической пьесы «Луговые узоры», после которой изящный «Вальс» и финальная задорная «Кадриль».

**Сюита «Узоры луговые» для русского народного оркестра**, в которой автор воспользовался тематическим материалом баянной сюиты, мастерски претворенной в оркестровом варианте, состоит из 8 частей. Это танцевальная сюита, в ней использованы сохранившиеся в современном быту танцы: хоровод, кадрили, вальс, полька, плясовые. Для всех пьес цикла характерно бережное отношение к фольклору, большая фантазия в варьировании, многослойное изложение.

Если провести сравнительный анализ баянного и оркестрового варианта, то можно сказать следующее:

- в оркестровый вариант добавлены 3 части, которых не было в баянной сюите – «Полька», «Проходка» и «Скоморошья потешки»;
- в первой части оркестровой сюиты «Хоровод» использован тематический материал третьей части баянной сюиты, имеющей название «Узоры луговые». Тональность этой части изменена: а – moll вместо е- moll;
- текстовый материал пьесы «У прясла» полностью совпадает;
- изменения в «Вальсе» касаются, прежде всего, тонального плана пьесы;

– в оркестровой сюите изменен порядок частей: 1. «Хоровод», 2. «У прясла», 3. «Вальс», 4. «Полька», 5. «Провожанье», 6. «Кадриль», 7. «Проходка», 8. «Скоморошья потешки». Разумеется, пьесы, инструментованные для оркестра, звучат значительно богаче, красочнее и интереснее, нежели у солирующего баяна.

Наиболее интересными и часто исполняемыми являются 4 части из оркестровой сюиты «Узоры луговые». Мелодический дар, тяга к народной орнаментике ярко проявились в этом произведении. Автору удалось раскрыть широкие мелодические возможности русского народного оркестра. Вдохновенная музыка Г. Шендерова. согрета глубоким чувством, теплом сердца, любовью к России.

Первый номер оркестровой сюиты «**Хоровод**» выдержан в одном характере. В русском быту - это групповой танец спокойного характера, сопровождаемый пением. В хороводных песнях ярко выражено эстетическое восприятие красоты родной природы в ее весеннем цветении. В русском хороводе песенность гармонично сливалась с элементами движения, театрального действия. Сам вид медленно движущегося круга, стройных рядов и разнообразных перестроев празднично одетых участников, сочетание ярких красок нарядов со свежей зеленью луга и окружающим ландшафтом были зрелищем удивительной красоты. Видимо, отсюда возникло название сюиты «Узоры луговые».

Композитор исходил из методов формообразования, заложенных в самих народных напевах - плавных, широкого мелодического дыхания, торжественных и величавых. Они излагаются в виде близком первоисточникам и в то же время на редкость колоритно. Важнейшей особенностью является многократное повторение лирического напева при исполнении одной песни, отсюда повторность, репризность формы. Первый раздел «Хоровода» написан в простой двухчастной репризной форме (а - в - с - в), а форма всей пьесы – сложная трехчастная репризная. Все фрагменты композиции соединены, как безостановочная кружевная вязь. Не следует забывать, что повторение напева почти никогда не бывает абсолютно точным, тождественным, они всегда вариативны.

Ведущая роль в исполнении хороводных песен всегда принадлежала девушкам. По мягкости и распевности мелодии можно предположить, что это «девичий» хоровод -спокойный, женственный, без контрастных сопоставлений. Оркестровая фактура многослойна, можно смело сказать, что все голоса «поют» свою самостоятельную партию.



Основная мелодия изложена трехголосно сначала в группе струнных инструментов, а во втором предложении - у баянов с верхним подголоском у малых домр. Достаточно неожиданно звучит переход в параллельный мажор через его минорную субдоминанту. Солирующий английский рожок оттеняет среднюю часть простой двухчастной формы. Она начинается в тональности параллельного мажора, но цепочка доминантовых гармоний приводит к репризе, синтезирующей звучание всех основных инструментальных групп и заканчивающей первую часть в начальной тональности (a - moll).

Середина более взволнованная (*piu mosso e agitato*), начинается с солирующих флейт. Основная тональность середины – d - moll. Это не исключает появления других родственных тональностей – отклонение в субдоминанту g - moll, и ее параллель - B - dur. В этой части много доминантовых гармоний, взятых эллипсисом, отсюда текучесть, мягкая сменяемость аккордов. Второй период середины – кульминация части. Высокий регистр, звуковая насыщенность всех оркестровых групп - все это обеспечивает полноту, глубину и объемность.

В репризе использован прежний тематический материал, но новизна инструментовки, масса вариантов интонационных решений дает новые свежие краски. Дирижерские задачи – выразительность фразировки, мягкость звукоизвлечения и аккомпанемента, плотность басовых партий, дающих достойную основу, сочность pedalных линий (альтовые и басовые домры), певучесть и изящество переплетения мелодических голосов.

Плавная поступь, сдержанные движения, спокойное выражение лица – характерные особенности манеры держаться женщин и девушек, в особенности на торжественных хороводах в престольные праздники, требовали соответствующего темпа. У Даля есть определение: «хороводные песни, особые протяжные и хороводные пляски, медленные, более ходьба, нередко с подражанием в движениях словам песни» [1, с. 112]. Ощущение темпа в пьесе возникает не только от характера мелодии, но и от «распевания, растягивания слогов». Такое явление можно назвать внутрислоговой мелодикой. По указанному метроному четверть равна 50 ударов в минуту, хотя поставлен авторский темп «Умеренно». Неторопливость, грациозность движения дают возможность дирижировать «Хоровод» по четырехдольной схеме. Праздничность, приподнятость настроения связана с восприятием весеннего расцвета природы, пробуждением любовного чувства. Основа содержания данного хоровода – любовь к России, ее природе.

2. «У прясла» - интересно этническое происхождение этого красивого русского названия. В толковом словаре Даля написано: «Прясло – звено изгороди, колено забора в длину жерди, в длину заборной доски, от кола до кола, от столба до столба, иногда и самая жердь» [1, с. 553]; «Прясельный мужик, наряженный от мира для надзора за исправностью околицы, изгороди». Пряслами отгораживали копны сена от домашних животных, пряслами также обозначали конец деревни, околицу, где собирались молодые люди. Таким образом, «у прясла», у околицы, возле луга собирались народные гулянья в сельской местности, где молодежь водила хороводы, пели, танцевали.

«У прясла» – это танец, несколько гротескового, задорного характера, напоминающий кадрили. Это типично хореографическая импровизация. Современные кадрили являются демонстрацией смелости, ловкости, насыщены пародийностью, даже насмешкой. Пьеса небольшая по размеру, но достаточно колоритная и своеобразная, написана в трехчастной форме. Многие в этой части сюжета связано с достоверной передачей атмосферы подлинных наигрышей на русской гармонии. Основная тема, порученная баяну, изображает гармониста, которые искони являлись на Руси душой компании. Она грациозна, с затейливыми поворотами-акцентами на слабых долях тактов, специально создана для баяна с его великолепными возможностями акцентированного подчеркивания мехом. Это характеристика танцора – гармониста.

Как уже было сказано в характеристике творческого письма, Г. Шендеров широко использует народно-песенные лады. Эта часть тому подтверждение, она звучит в дорийском ладу (g - moll с повышенной 6-ой ступенью), в развитии темы присутствует параллельно-переменный лад (c-moll – Es-dur). Параллельно-переменный лад отражен и в сопоставлении основной тональности (цифра 1) и параллельного мажора (цифра 2).

Темп пьесы – оживленный (con moto), размер переменный, дирижируется по двух- и трехдольной схеме в зависимости от размера. Поскольку музыка пронизана остро синкопированным ритмом, дирижеру следует уделить особое внимание грациозному подчеркиванию акцентов для передачи легкой иронии и юмористического настроения.

Середина контрастна, это лирический центр пьесы, звучит в тональности B-dur с отклонением в d-moll. Тема - у английского рожка, имитирующего жалейку, к которому подключаются альтовые домры. Певучая мелодия, исполняемая полным составом оркестра, доводит звучание до кульминации, в кото-

рой туттийное звучание оркестра снимается. Остается первоначальная баянная тема в сопровождении группы аккомпанирующих балалаек. Это реприза. Первое предложение проходит без изменений, второе исполняется ниже на октаву, а балалайки примы приемом «бряцание» играют трезвучия в дорийском ладу.

Небольшая кода – последние 6 тактов, начинается с внезапного *f* всего оркестра – эхо (*sp* 2-х баянов) и заключительная тоническая квинта – служит эффектным окончанием. Пьеса “У прясла” отличается богатством выдумки, дышит остроумием и веселым юмором.

**3. Вальс** - лирический центр сюиты, написанный в традиционной форме рондо. Его отличает противопоставление задумчивого рефрена и пышных полнозвучных эпизодов, это как бы сопоставление танцующей пары и массового танца.

Основная мелодия, отличающаяся широким диапазоном, имеет вопросно-ответную структуру (Т – Д – Д - Т). Она изложена у солирующего баяна в сопровождении группы аккомпанирующих балалаек. Гармонизация достаточно традиционная. Отклонение в тональность доминанты (*f-moll*) через доминантовый нонаккорд и традиционное завершение периода: К – Д7 –Т (*c - moll*). Во 2-ом предложении – мелодия звучит в группе домр в октавном удвоении, украшенная подголоском у щипковых гуслей. Заканчивают период дуэт баянов на фоне педали у басовых и альтовых домр. Рефрену свойственна неторопливость вальсового движения, он дирижируется по разовой схеме.

Первый эпизод, исполняемый в более подвижном темпе, начинается из-за такта двумя модулирующими аккордами, над каждым из которых проставлена фермата, поэтому этот такт (1 такт до цифры 4) дирижируется по трехдольной схеме с небольшими остановками на каждом аккорде. Первый эпизод построен на к параллельному мажору и обратное возвращение к тонике. контрастном сопоставлении двух элементов. Пышная фактура оркестрового *tutti* (цифра 4) и дуэт солирующих баянов (цифра 5).

Эпизод повторяется дважды, естественно, в варианном изменении инструментовки, более насыщенной и пышной и с более мощным по динамике звуком. Струнные инструменты оркестра исполняют мелодию, октавный подголосок - у баянов.

Второй рефрен – тонально и тематически повторяет первый, но и здесь видоизменения в фактуре изложения и инструментовке. Мелодия переносится в басовый регистр, несколько подголосков, красочных по тембровому



оформлению, каждый из которых звучит в более высокой тесситуре (баян, гобой, флейта). Заканчивается часть в основной тональности.

Второй эпизод (цифра 10) строится на новом мелодическом материале. У солирующих балалаек прим - нежная плавная мелодия. Кульминационное проведение этой темы – в контрастном оркестровом изложении. Лучезарная мелодия у малых домр, поддержанных флейтами в высоком регистре и подсвеченная колокольчиками в пышном обрамлении фигураций у баянов (цифра 12), звучит звонко и радостно, но внезапно обрывается. Несколько полнозвучных модулирующих аккордов (*molto rit.*), дирижируемых “на 3”, которые снимаются на третью долю. Фермата на паузе не откладывается, а только выжидается. Последний раз звучит рефрен (цифра 14). Грусть, печаль, одиночество.

Финальная часть сюиты – это картина ярмарочного гулянья, русская пляска, ритмически зажигательная, названная автором «**Скоморошья потешки**». В танцевальном искусстве Европы не сыскать такого танца, который мог бы превзойти русскую деревенскую пляску, и никакой другой национальный танец в мире не сравнится по привлекательности с этой пляской. Во время престольных праздников на ярмарках обязательными действующими лицами были народные певцы – скоморохи. Массовая пляска исполнялась под инструментальное сопровождение или под гармонику. Музыкальная картина создает общее впечатление некоторой приподнятости и праздничности.

Через все произведение связующим, объединяющим элементом проходит начальная тема, отличающаяся четким ритмом, узким объемом диапазона, лаконичностью мелодических интонаций, которую можно считать рефреном рондообразной формы. Однообразный плясовой ритм с акцентами – синкопами, напоминающий «топтанье», «притопывание», является обычным и даже обязательным в массовых плясках. Рефрен, исполняющийся в очень быстром темпе (четверть равна 184), следует дирижировать «на раз». С учетом повторов он проходит через всю форму пять раз, каждый раз с вариантными изменениями инструментовки, фактуры, при этом неизменной остается тональность (h-moll). Можно проследить за его трансформацией в развитии пьесы. В цифре 1 рефрен исполняется домрами и аккомпанирующими балалайками *pizz.*, туттийные аккорды подчеркивают начала построений; в цифре 3 – домры играют медиатором, а балалайки примы – приемом бряцание. К теме добавлен задиристый контрапункт - наигрыш флейты. Г. Шендерев неоднократно вводит в контрапунктическом исполнении к основным темам гобой, флейту, как бы говоря о присутствии на празднике народных музыкантов.

В цифре 9 этот рефрен звучит в кульминационном варианте на фоне певучей темы гобоев, имитирующих двухголосный «хор жалеек», в яркой красочной инструментовке - с добавлением вариационных пассажей.

Цветистые «гармошечные» переборы эпизодов оттеняют шутейную скоморошью скороговорку рефрена. Обращает на себя внимание ладово-интонационная и ритмическая контрастность этого раздела пьесы. Несмотря на предельную скорость темпа, предлагаемая дирижерская схема – «на 2». Калейдоскопическое проведение различных сменяющихся частей - продукт подлинного народного вдохновения, богатство импровизации, ведь в пляске исполнитель-танцор комбинировал их по своему вкусу в зависимости от настроения и воображения.

Виртуозность крайних разделов «Скоморошьих потешек» оттеняют нежную лирику среднего раздела G-dur. В нем явственно влияние эстрадной музыки. Движение в целом производит впечатление гармоничности, свободы и удивительной музыкальности. Первоначальное проведение темы - у гобоя, второе – в группе духовых инструментов и баянов. Ритмическое синкопированное дополнение (сначала у баянов, потом – в струнной группе оркестра) придает мелодии современность звучания. Композитор достигает нарастания эмоции к концу построения различными приемами музыкальной разработки мелодического материала, модуляционными сдвигами, гармоническим и полифоническим обогащением музыкальной ткани, разнообразием оркестровых красок. Достигнув кульминации (цифра 18), дирижер резко снимает оркестровую звучность *sf*, на доминантовом органном пункте в басовой партии начинается длительный предъют. Дирижер должен позаботиться о постепенности усиления звучности к репризе.

Общим праздником заканчивается финальная часть сюиты, музыка дышит неиссякаемой жизнерадостностью и оптимизмом. Отсутствие широко разветвлённого многоголосия искупается чрезвычайно интенсивным мелодическим и ритмическим движением, что придает звучанию богатство и насыщенность. В массовом исполнении подобные пляски принимали поистине стихийный характер. Народная танцевальная музыка выражала дух и нравы нации, сохраняла на протяжении веков свой характер и колорит, являясь неотъемлемой частью не только национальной характеристики, но и всей жизни народа.

## Литература

1. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Ч. 1-4. – М.: Общество любителей рос. Словесности, 1863-1866. –1351 с.
2. *Имханицкий М.И.* История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: Издательство РАМ имени Гнесиных, 2002. – 351 с.
3. *Портреты баянистов: сб. статей / сост. М.И. Имханицкий, А.Н. Якупов.* - М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2001. – 298 с.

**Егорова Надежда Алексеевна,**  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры оркестрового дирижирования  
МГИМ им. А. Г. Шнитке,  
e-mail: [egorovanadya2012@yandex.ru](mailto:egorovanadya2012@yandex.ru)

**Egorova Nadezhda A.,**  
candidate of Pedagogical Sciences,  
associate Professor of the Department of Orchestral Conducting  
of Schnittke Moscow State Institute of Music,  
e-mail: [egorovanadya2012@yandex.ru](mailto:egorovanadya2012@yandex.ru)



## ФОТОГАЛЕРЕЯ

В январе 2023 года в МГИМ им. А.Г. Шнитке прошел Всероссийский форум «ДОМРА 2023». Форум проходит с 2017 года, и с каждым разом становится масштабнее, привлекает всё больше гостей из разных уголков России и даже мира.







В феврале 2023 года прошел IV Московский открытый фестиваль имени В.Ф. Одоевского "Русская камерная музыка XIX века". Студенты кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г. Шнитке стали Лауреатами:

- лауреаты 1 степени: *Кокшарова Елена* (класс преподавателя, кандидата искусствоведения *Егоровой М.А.*) и *Куприянова Анна* (класс преподавателя *Лачиновой Т.С.*)
- лауреат 2 степени: *Флоря Амалия* (класс преподавателя, кандидата искусствоведения *Егоровой М.А.*),
- лауреаты 3 степени: *Яковлева Александра* и *Николаева Тамара* (класс преподавателя *Лачиновой Т.С.*)





25 февраля 2023 года Концертный хор и солисты Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке под руководством профессора *Дмитрия Онегина* приняли участие в архиерейском всенощном богослужении, исполнив «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова в Храме святых равноапостольных Константина и Елены в Митино.





15 февраля студенты МГИМ им. А.Г. Шнитке приняли участие в Первом общероссийском православном молодёжном форуме, состоявшемся в Зале Церковных Соборов Храма Христа Спасителя.



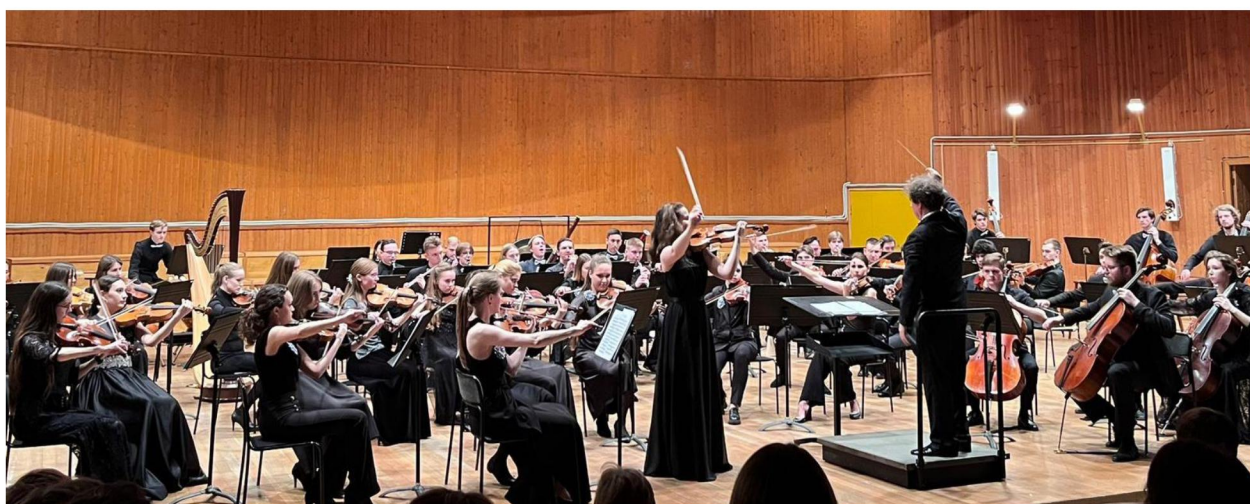
17 марта в зале МГИМ им. А.Г. Шнитке состоялся концерт «Диалог эпох»: от века XVI к веку XX. Солисты концерта Айше Мамбетова (фортепиано) – лауреат Всероссийских и Международных конкурсов и Вячеслав Недосекин (баян) – лауреат Международных конкурсов, доцент МГИМ им. А. Г. Шнитке. Ведущая концерта – доцент МГИМ имени А.Г. Шнитке Ольга Громова







**23 марта 2023 года Московский симфонический Шнитке-оркестр под руководством заслуженного артиста России, профессора Игоря Громова выступил в московском концертном зале «Оркестрион» с новой программой: «Dona nobis pacem...» («Даруй нам мир»).**





## Информация для авторов

### Общие правила

1. К печати принимаются оригинальные (ранее не опубликованные) исследования, обзоры, аналитические разработки в контексте актуальных проблем в различных областях искусствознания, педагогики, культурологии или находящихся на стыке с ними пограничных дисциплин.
2. Язык издания – русский, английский.
3. К рассмотрению принимаются тексты объемом до 15 страниц, включая аннотацию и список литературы (30000 знаков с пробелами), для аспирантов – до 10 страниц (20000 знаков), но не менее 15000 знаков. Количество знаков подсчитывается автоматически: пункт меню Word «Сервис → Статистика».
4. Статьи для публикации в журнале принимаются по электронной почте [vestnik.mgim@mail.ru](mailto:vestnik.mgim@mail.ru)
5. Автор, направляя статью в редакцию, выражает свое согласие с условиями лицензионного соглашения, на опубликование статьи в журнале, размещение ее на сайте журнала в сети Интернет, передачу текста статьи третьим лицам в целях обеспечения возможности цитирования публикации и повышения индекса цитируемости автора и журнала.
6. Решение о публикации или отклонении поступающих в журнал материалов принимается редакционным советом в соответствии с положением о рецензировании.
7. Редколлегия производит рецензирование поступивших материалов и распределяет их по постоянным рубрикам. Редколлегия принимает решение о публикации поступивших материалов на основании независимой рецензии членов редакционного совета. Рецензии, как положительные, так и отрицательные, высылаются автору.
8. Рукописи, отклоненные редакцией, не рецензируются и не возвращаются.
9. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование материалов с сохранением авторского варианта научного содержания, следуя при этом правилам редакционной этики. В случае необходимости редколлегия вступает в переписку с авторами по электронной почте и может обратиться с просьбой о доработке. Материалы, не соответствующие перечисленным требованиям, не публикуются.
10. Полнотекстовые версии статей, публикуемые в журнале, доступны на сайте <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim/archive/>.
11. Редакция не несет ответственности за достоверность приводимого в статьях авторов фактического материала и корректность цитирования.
12. Точка зрения авторов публикаций не обязательно совпадает с позицией редакции. Авторы статей несут полную ответственность за точность приводимой информации, цитат, ссылок и списка использованной литературы.
13. Перепечатка материалов, опубликованных в журнале, не допускается без письменного разрешения редакции.

### Технические требования к оформлению рукописи

- Текст набирается в программе Word: размер шрифта – 14, гарнитура – Times New Roman, межстрочный интервал – 1,5, поля – 2 см со всех сторон.
- Структура статьи. В редакцию следует направлять авторские материалы, включающие следующие элементы: заглавие публикуемого материала, аннотацию, ключевые слова, текст публикуемого материала, список источников и литературы, сведения об авторе/авторах. Название статьи, аннотация, ключевые слова и сведения об авторе должны быть представлены на русском и английском языках.
- Заглавия научных статей должны быть информативными, краткими и отражать суть тематического содержания материала. В переводе заглавий статей на английский язык не должно быть транслитераций с русского языка, кроме непереводаемых названий собственных имен, приборов и других объектов, имеющих собственные названия.
- Аннотацию на русском языке оформляют согласно ГОСТ 7.9-95, ГОСТ Р 7.0.4-2006, ГОСТ 7.5-98 объемом 100–250 слов (около 850 знаков). Ее помещают после указания автора/авторов и названия статьи. Она должна кратко отражать структуру статьи (актуальность, основная цель, рассматриваемые проблемы, разделы статьи и используемые методы (если это существенно для статьи), выводы и быть информативной. Сокращения и условные обозначения, кроме общеупотребительных, применяют в исключительных случаях или дают их определения при первом употреблении.
- Аннотация на английском языке (summary) выполняет для англоязычного читателя функцию справочного инструмента и является для него основным источником информации о статье. Она должна быть выполнена на правильном английском языке, с использованием принятой и понятной англоязычному читателю терминологии.
- Ключевые слова – это 4–10 основных терминов, которые раскрывают содержание публикации и имеют непосредственное значение для объективной и научной оценки ее концепции и идеи. Ключевые слова – структурная основа публикации, по которым заинтересованный читатель сможет быстро найти ее. Ключевые слова приводятся в именительном падеже.
- Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТ 7.1–2003 и должен включать в себя все работы, использованные автором; приветствуются ссылки на новейшую научную литературу. Каждая ссылка должна содержать следующие пункты: автор/авторы, заглавие, место издания, год издания, издательство, общее количество страниц. Также указываются редактор, составитель, переводчик и т.п.; книжная серия издания (если имеется). Между областями описания ставится разделительный знак «точка и тире». Ссылки на литературу в тексте оформляются в квадратных скобках. Ссылка на страницу отделяется от ссылки на источник запятой. Если в квадратных скобках одновременно приводятся ссылки на несколько источников, они отделяются друг от друга точкой с запятой (например: [1, с. 25] или [1, с. 26; 5, с. 17]). Ссылки на Internet-ресурсы приводятся в общем списке литературы по автору или заглавию публикации с обязательным указанием адреса сайта, где эта

публикация размещена, и датой ее размещения или датой последней проверки наличия ресурса. Автор отвечает за достоверность сведений, точность цитирования и ссылок на источники и литературу.

- Сведения об авторе/авторах (на русском и английском языках) должны содержать имя, фамилию и отчество (полностью), место работы с указанием кафедры (без сокращений, аббревиатуры не допускаются, рекомендуется использование общепринятого переводного варианта названия организации), занимаемую должность, ученое звание или статус, ученую степень, наименование страны (для иностранных авторов), адрес электронной почты.
- Оформление таблиц, рисунков, формул.
  1. Все таблицы в тексте нумеруются и сопровождаются заголовками, в тексте на таблицу дается ссылка.
  2. Иллюстрации (фотографии, рисунки, схемы, графики, диаграммы, карты) следует представлять отдельным файлом и сопровождать подписями. Графические материалы (схемы, диаграммы и т.п.) должны быть представлены в векторном формате (AI, EPS, Excels); рисунки и фотографии – в формате TIF или JPG с разрешением не менее 300 DPI. В тексте должны присутствовать ссылки на иллюстрации.
- В основном тексте статьи могут содержаться примечания в виде автоматических постраничных сносок, имеющих сквозную нумерацию.
- Статьи, направленные в редакцию без выполнения настоящих условий публикации, не рассматриваются.

### Рецензирование и экспертиза

Основным критерием отбора статей для публикации в журнале является их высокий научный уровень, соответствие которому определяется в ходе квалифицированного рецензирования и объективной экспертизы поступающих в редакцию материалов.

*Порядок рецензирования научных статей:*

1. Все поступающие статьи проходят рецензирование, как правило, в течение 2-3 месяцев с момента регистрации статьи в редакции журнала.
2. Рецензентами рукописей, направленных для публикации в журнале «Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке», выступают приглашаемые для этого эксперты или члены редакционного совета журнала. Как правило, по каждой статье назначаются два эксперта. Решение о направлении рукописи на рецензию тем или иным рецензентам принимает главный редактор.
3. В случае отрицательной рецензии автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней с момента получения рецензии главным редактором журнала. При этом фамилии рецензентов не разглашаются.
4. При необходимости доработки статьи (внесение уточнений, исправлений, дополнений, устранение неточностей и др.) замечания и предложения экспертов доводятся



до сведения авторов статьи. Авторы возвращают доработанную статью для повторного рецензирования, как правило, тому рецензенту, который высказал замечания. После одобрения экспертами окончательного варианта статьи она принимается к публикации.

5. В случае несогласия авторов с мнением рецензента редакция по просьбе авторов может принять решение о направлении статьи на повторное рецензирование другому рецензенту.
6. В случае повторной отрицательной рецензии статья не подлежит рассмотрению. В таких случаях автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней после получения главным редактором журнала повторной отрицательной рецензии.
7. В журнале соблюдается регламент двойного «слепого» (анонимного) рецензирования. Взаимодействие авторов и рецензентов осуществляется только через сотрудников редакции. Редакция оставляет за собой право (по согласованию с автором) на сокращение объема материала и его литературную правку, а также на отказ в публикации (на основании рецензии членов редакционного совета журнала), если статья не соответствует профилю журнала или имеет недостаточное качество изложения материала. Рукописи, отклоненные по результатам рецензирования, повторно не рассматриваются. В случае отклонения статьи редакция отправляет автору мотивированный отказ.
8. Редакция рекомендует в процессе рецензирования использовать установленную форму рецензии. Допускается также написание рецензии в традиционной форме, отражающей актуальность темы и оригинальность ее раскрытия, ее теоретическая или прикладная значимость; обоснованность сформулированных авторами выводов, соотнесенность их с известными научно-методологическими подходами, личный вклад автора/авторов в решение обозначенной проблемы, логичность и доступность изложения, корректность использования привлекаемых источников.
9. Рецензии хранятся в редакции в течение пяти лет и могут быть направлены в Министерство образования и науки РФ при поступлении в редакцию соответствующего запроса.
10. Плата с авторов за рецензирование статей не взимается.

Правила составлены с учетом требований, изложенных в Информационном письме Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации от 14.10.2008 № 45.1–132.