

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО:
РАЗВИТИЕ, ОБРАЗОВАНИЕ, СРЕДА**

**Материалы VI международной
научно-практической конференции**

19-21 сентября 2024 года

Самара 2024

УДК378.147
С57

С₅₇ **Современное искусство: развитие, образование, среда:** материалы VI международной научно-практической конференции, 19-21 сентября 2024. – Самара, СГСПУ, 2024. – 216 с.

Материалы конференции посвящены темам, которые обсуждались на пленарном и секционных заседаниях. Развивается проблематика, заявленная на первой конференции (2019 г.): изучение роли и возможностей современного искусства в становлении Человека. Выявлена тенденция укрепления в иерархии ценностей таких, как ценность детства (ребенок – Художник, Талант), семейных традиций (династии в искусстве, красота свадебного ритуала), региональной культуры (сплочение людей вокруг праздников, неотъемлемых от жизни многие десятилетия), русской литературы (парадокс возвышенного слова о простых вещах). Заметнее стало понимание друг друга научными сообществами, некогда, в постмодернистском смысле, индивидуализированными. Сформировался единый тезаурус современного искусства, обеспечивающий продуктивный диалог по острым, иногда не решаемым в ином смысловом поле, вопросах.

УДК004.9:7:37
С57

Уважаемые коллеги!

Предлагаем вам ознакомиться с материалами VI Международной научно-практической конференции «Современное искусство: развитие, образование, среда», которая проходила 19-21 сентября 2024 года. Инициатива и организация ее проведения принадлежали научному активу и руководству факультета начального образования, а также отделу научных исследований и грантов Самарского государственного социально-педагогического университета. Открытое в ходе чтений и дискуссий новое знание укрепило научный фундамент образа Человека, на которое, в числе многих факторов, влияют технологии, идеи, контексты современного искусства.

Расширилась область исследований роли современного искусства (contemporary art) как одного из двигателей образования, в рамках докладов, представленных на конференции российскими и зарубежными учеными: сегодня знаниевые кластеры, сформировавшиеся под влиянием активных тенденций развития науки, предлагают «мягкие» художественные средства для стирания казавшихся непреодолимыми противоречий. На дискуссионных площадках конференции находят общий язык хрупкость детской художественной одаренности и вызовы прагматичного мира, искусствовоскошь и искусство для всех, сложная эстетика древних культур и новации молодых авторов.

В возникших вопросах семейного воспитания осуществили попытку разобраться заместитель директора Автономной некоммерческой организации «Центр реализации креативных проектов “Сова”»

В.В. Лихачев, с пленарным докладом «Три века художественной династии Волковых»; кандидат педагогических наук, доцент, заместитель директора по воспитательной и социальной работе Института филологии и межкультурной коммуникации ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»
Е.А. Дыганова с пленарным докладом «Развитие музыкально-творческого потенциала ребенка в условиях взаимодействия семьи и дошкольного образовательного учреждения».

Смещение проблем, ранее принадлежавших области изучения диады «современное искусство – взрослые люди» к генетически более ранней ступени «современное искусство – дети» проявилось в научных исследованиях доктора педагогических наук, профессора кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, заведующего научно-исследовательской лабораторией развития образования Регионального научного центра РАО в Приволжском федеральном округе на базе ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»
З.М. Явгильдиной (пленарный доклад «Музыкальный ландшафт современной Казани как средство эстетического воспитания детей») и научного коллектива СГСПУ в составе Л.Ю. Калининой, Д.В. Иванова, Н.А. Никитина (пленарный доклад «Современное искусство в раннем выявлении и сопровождении одаренности» с итогами научной работы по Государственному заданию Министерства просвещения РФ).

Практические аспекты работы с произведениями современного искусства в деятельности педагогов до-

полнительного образования раскрыты доктором педагогических наук, профессором кафедры педагогики ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет» И.А. Соловцовой; тема «Образы Добра и Зла в рисунках детей и подростков: от тематического изображения к перспективе художественного творчества» – профессором, главным научным сотрудником Научного исследовательского центра ГАОУ ВО города Москвы «Московский городской педагогический университет» Г.В. Акоповым, доктором наук, профессором кафедры педагогики и психологии, ведущим научным сотрудником отдела научных исследований и грантов СГСПУ Л.С. Акопян; старшим научным сотрудником отдела научных исследований и грантов СГСПУ В.А. Бирюлиным; панорама центров и музеев современного искусства во Франции – координатором по культуре и коммуникациям КЛСРОО «Альянс Франсез Самара» О.Е. Серединой.

Акцентом научных дискуссий была также тема фундаментальных, «вечных» основ развития и воспитания подрастающего поколения художественными средствами. Доклад «Композитор-инженер, или новые подходы к сочинению музыки» кандидата искусствоведения Н.В. Шириевой был воспринят с большим интересом. Ответной репликой явилось сообщение с иллюстрациями по теме «Образы второй мировой войны в современном кино жанра хоррор» доктора культурологи Э.А. Радаевой.

Новая грань патриотического воспитания художественными средствами была показана доктором филологических наук Е.П. Иванян и студентом 3 курса направления подготовки «Педагогическое образование» (профили «Дошкольное образова-

ние» и «Начальное образование») СГСПУ А.А. Алимпиевой, раскрывших данную идею на примере использования художественной литературы, иллюстраций к книгам и естественнонаучных знаний – доклад «''Осенние самарские рыбы'': любовь к родному краю посредством синтеза искусств».

Детально на секциях был проработан ряд аспектов заявленной проблемы: «Традиционные семейные ценности в современном искусстве» (секция посвящалась Году семьи), «Культура одаренности, способностей, таланта», «Современное искусство как пространство межкультурного взаимодействия», «Историко-культурные ценности в пространстве современного искусства».

Участниками мероприятия были представители научных школ и культуры России (гг. Новый Уренгой, Москва, Волгоград, Казань, Чебоксары, Петрозаводск, Луганск, Самара и Самарская область), Бразилии, Франции, Италии, Китая, Белоруссии, Киргизии, а также студенты, педагоги и деятели искусства.

География конференции расширилась: впервые были освещены вопросы интернационализации бразильского современного искусства в докладе А.П. Морено – постдокторанта по экономике искусства, профессора университета Сан Паулу.

Особую, позитивную атмосферу создали музыкальное приветствие учащихся Детской школы искусств № 5, приветственное слово Почетного консула Италии в Самаре Дж. Бреддо и иллюстрированный доклад «Прошлое и настоящее эстетики роскоши» директора фирмы «Very Champagne» Ж.Э. Афота.

Эскурсии с А.В. Молько «Литературная Самара в зеркале современного искусства» и с А.Е. Житковым

«Не хлебом единым: истоки современного искусства в семейных ценностях многоконфессиональной Самары» привлекли интерес к проблематике конференции многих студентов вуза.

Возглавляемый ректором СГСПУ Светланой Юрьевной Бакулиной организационный комитет конференции выражает благодарность докладчикам и авторам предоставленных для опубликования материалов; надеется на плодотворное сотрудничество, продолжения научной работы. Особая признательность – руководителям мастер-классов: научному сотруднику отдела научных исследований и грантов Н.А. Никитину, старшему преподавателю кафедры дошкольного образования Ю.В. Аитовой.

На конференции были представлены результаты двух проектов, реализованных в рамках Государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации: №073-00029-24-04 от 23.08.2024 (доклады, методические продукты – сайт, онлайн-лаборатория, выставка детских рисунков нравственной проблематики).

*Сопредседатель оргкомитета
кандидат педагогических наук, доцент,
профессор РАЕ
Лариса Юрьевна Калинина*

З.М. Явгильдина

*Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена*

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЛАНДШАФТ
СОВРЕМЕННОЙ КАЗАНИ
КАК СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОГО
ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ¹**

Тезисы. Рассматривается музыкально-звуковое пространство учреждений культуры, разнообразие форм, методов, событий, нацеленных на возрастную категорию младших школьников, способствующих формированию их музыкально-познавательного интереса, эстетического вкуса, расширению музыкального кругозора, развитию музыкально-творческих способностей. Дана характеристика музыкального ландшафта и рассмотрены сопряженные с ним понятия «культурный ландшафт», «звуковой ландшафт», «фоноландшафт», «звуковое пространство».

Ключевые слова: музыкальный ландшафт; культурный ландшафт; эстетическое воспитание; музыкально-познавательный интерес; дети младшего школьного возраста; Казань.

¹ Статья опубликована в журнале «Самарский научный вестник» (декабрь 2024 г.).

Введение.

Эстетическое воспитание детей входит в приоритетные задачи современного образовательно-воспитательного процесса, что подтверждается сегодняшними государственными документами, стратегиями и программами. В частности, на актуальность названной проблемы и необходимость системной организации по совершенствованию эстетического воспитания указывают: Федеральный Закон «О внесении изменений в Федеральный закон “Об образовании в Российской Федерации” по вопросам воспитания обучающихся» № 304-ФЗ от 31.07.2020 г. [1]; Приказ Министерства просвещения РФ “Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта начального общего образования” № 286 от 31.05.2021 г. [2]; Концепция преподавания предметной области «Искусство» в образовательных организациях Российской Федерации, реализующих основные общеобразовательные программы [3]; Концепция развития дополнительного образования детей до 2030 года [4]; Федеральный проект «Успех каждого ребенка» национального проекта «Образование» [5]; Стратегия развития государственной культурной политики РФ до 2030 года от 11.09.2024 г. [6] и др.

Цель исследования: теоретически обосновать и экспериментально проверить потенциал музыкального ландшафта современного города на развитие музыкально-познавательного интереса учащихся младшего школьного возраста.

Исследование категории «интерес» имеет междисциплинарный характер, в частности, она является предметом изучения психологами, социологами, культурологами, педагогами. Наше исследовательское поле

связано с музыкальными интересами детей и молодежи. Проблема формирования интереса подрастающего поколения к музыкальному искусству достаточно исследована в педагогике. Она рассматривается с позиции различных методологических подходов (А.В. Смирнов, В.С. Гусельникова) [7], в разнообразных педагогических условиях (О.А. Блок) [8], с использованием широкого выбора педагогических средств (З.М. Явгильдина) [9], информационно-компьютерных технологий (Н.А. Меньшикова) [10] и др.

Изучение и анализ научной литературы по заявленной проблеме позволило выявить отсутствие исследований о влиянии музыкального ландшафта современного города на процесс развития музыкально-познавательного интереса как одной из составляющей эстетического воспитания детей.

В своем исследовании авторы опираются на определение музыкально-познавательного интереса как «выраженного устремления личности к духовно-практическому освоению высокохудожественных музыкальных произведений с целью удовлетворения познавательно-эстетических потребностей в красоте, познании музыкального искусства, эстетическом наслаждении, музыкальном самообразовании и др.» [9, с.30].

Наиболее сензитивным периодом для развития музыкально-познавательного интереса является младший школьный возраст, поскольку именно данный возрастной период характеризуется эмоциональностью восприятия, яркостью воображения, любознательностью, коммуникативностью, относительно развитой наглядно-образной памятью, потребностью в творческой деятельности.

Рассмотрим предложенное авторами основное средство развития музыкально-познавательного интереса – музыкальный ландшафт. В научной литературе музыкальный ландшафт чаще всего рассматривается в качестве составляющей более широкого понятия – культурного ландшафта.

Исследование культурного ландшафта в отечественной и зарубежной литературе осуществляется с позиции разных научных направлений: философии (А.А. Еникеев, А.В. Пичиненко) [11], культурологии и искусствоведения (Н.Ф. Хилько) [12], лингвистики и филологии (Л.А. Горохова) [13], экологии и географии (В.Н. Калущков, Д.Г. Мкртчян) [14] и др.

Достаточное количество работ посвящено изучению культурных ландшафтов российских регионов, городов, а также зарубежных территорий. Исследовательское поле изучаемого явления рассматривается в качестве ресурса туристического развития (Д.В. Рудская) [15]; содержит воспитательный потенциал и способствует формированию образовательной среды (Н.Н. Демидова, А.В. Зулхарнаева) [16]. В ряде исследований обосновываются различные средства формирования культурных ландшафтов, среди них: музеи (А.Ю. Майничева) [17], стрит-арт (Т.И. Оконникова Е.М. Берестова, Л.В.Акатьева) [18], архитектура и скульптура (И.Н. Шургин, А.А. Рожников) [19; 20], храмы и церкви (О.И. Маркова) [21], мода (Т. Ричардсон) [22], журналистика и библиотечное дело (И.В. Ерофеева, О.А. Фильшина, С.Г. Матлина) [23; 24] и др.

Российский ученый В.А. Леонтьева определяет культурный ландшафт как «освоенное социальное национально-историческое пространство или система, поддерживающая весь комплекс условий для жизни че-

ловека» [25, с. 83]. В исследованиях ученых выделяются такие виды культурных ландшафтов, наполненные звуками, как этноконфессиональное, историческое, лингвистическое, пространство профессионального искусства, народной культуры и др. Авторскую концепцию топологической организации традиционного культурного ландшафта предлагает Е.А. Крехалева, которая выделяет в звучащем ландшафте Русского Севера природный и искусственный уровни [26, с. 106]. Интерпретацию культурного ландшафта в музыкально-звуковом аспекте представляет Н.А. Дивакова [27].

Важным компонентом в структуре культурного ландшафта является его музыкальная, звуковая составляющая. В качестве сопряженных с музыкальным ландшафтом в научной литературе встречаются понятия «звуковой ландшафт», «фоноландшафт», «звуковое пространство» и др.

Определенный вклад в исследование звукового ландшафта внесли зарубежные ученые. Впервые о звуковом ландшафте в 1967 году заговорил дизайнер, архитектор Майкл Саутворт (Michael Southworth), который занимался звуковым планированием городских пространств [28]. Доктор философии Ким Фоул (Kim Foale) провел теоретическое исследование с целью оценки мнений о городских звуковых ландшафтах и выявил большое разнообразие способов, с помощью которых люди слушают звуковые ландшафты искусственной среды и взаимодействуют с ними [29, р. 2114]. Проблеме сохранения звуковой картины мира в эпоху техногенной цивилизации обозначил канадский композитор, педагог и прозаик Р.М. Шафер. В его интерпретации звуковой ландшафт представляет собой композицию

звуков, которые воспринимает человек в окружающем его жизненном пространстве [30, с. 202].

Российский исследователь Е.Н. Пирязева определяет звуковой ландшафт как «понятие, означающее и корпус звуков окружающей среды, востребованный значительным спектром наук, и музыкальные композиции, широко применяемые в творческих практиках современного искусства» [31, с.167]. Отечественный искусствовед Г.А. Демешко наполнение пространства звуками называет музыкальным фоноландшафтом и связывает смену звукового ландшафта «во-первых, с новым этапом синтеза искусств; во-вторых, иным взаимоотношением искусства с новыми информационными технологиями, жизненными реалиями, природой; в-третьих – из-за отказа от традиционных способов организации звукового пространства» [32, с. 137].

Интерес к изучению звукового ландшафта и акустической среды наблюдается и в педагогической науке. Среди них: концепция формирования аудиальной культуры младших школьников (С.В. Казакова) [33]; «методика освоения школьниками звукового ландшафта путем интеграции искусства, биологии, географии, истории с использованием информационно коммуникационных технологий» (Е.Н. Пирязева) [31]; обоснование звукового ландшафта как компонента музыкального и культурологического образования (Ю.С. Овчинникова) [34]; технологии обучения музыке с использованием звукового ландшафта (М. Ферари, Д. Уолзер, Ф. Берендт) [35; 36; 37] и др.

Представитель географической науки В.Н. Калущков разделяет звуковой и музыкальный ландшафты, определяя звуковой ландшафт как «совокупность всех слышимых звуков в определенной местности», а музы-

кальный понимает как формируемый «под воздействием музыкального творчества» [14, с.341].

В своем исследовании мы опираемся на понимание музыкального ландшафта как пространства, наполненного музыкальным содержанием, созданным человеком, в частности, музыкальными произведениями во всем разнообразии направлений, стилей, жанров, исполнителей.

Апробация концептуальной педагогической идеи была организована в образовательных учреждениях города Казани. Столица Республики Татарстан имеет богатейшую тысячелетнюю историю, отличается поликультурностью, поликонфессиональностью, в ней проживает более 170 народов и национальностей. Казань можно назвать музыкальным городом, поскольку концепция «музыкального города», во-первых, включает города с богатым музыкальным наследием и прошлым, неотделимым от городского прошлого; во-вторых, города с активно развивающимися музыкальными сценами и музыкальной индустрией. Музыкальный ландшафт города Казани представляет собой палитру многообразия культур, языков, музыкальных интонаций и определяется многозначно: по музыкальным местам, по музыкальным направлениям, по национальной идентичности, для отдельных социальных групп, для разных возрастных категорий.

Исследование процесса воспитания музыкально-познавательного интереса младших школьников в условиях музыкального ландшафта современной Казани проводилось с 2022 по 2024 гг. В опытно-экспериментальной работе принимали участие 60 учащихся третьего класса, из которых экспериментальную группу (ЭГ) представляли 30 учащихся МАОУ «Сред-

няя общеобразовательная школа №39 с углубленным изучением английского языка» Вахитовского района г. Казани, контрольную группу (КГ) составляли 30 учащихся МБОУ «Гимназия №28» Вахитовского района г. Казани.

Диагностический комплект материалов включал в себя: анкетные опросы, тестовые задания, методику обработки эмпирических данных, определение критериев сформированности музыкально-познавательного интереса (информационный, эмпатийный, деятельностный), количественных и качественных показателей, а также выявление трех уровней применительно к возрасту младшего школьника (формальный, гармоничный, креативный).

На первом констатирующем этапе опытно-экспериментальной работы с использованием диагностического комплекта были выявлены небольшие отличия в развитии музыкально-познавательного интереса у учащихся КГ и ЭГ: формальный уровень показали в ЭГ 35,7 % от общего количества учащихся, в КГ – 36%; гармоничный уровень был выявлен у 42,9% учащихся ЭГ, в КГ у 44%; креативный уровень в ЭГ составили 21,4% школьников, в КГ – 20%.

На втором этапе была разработана программа поэтапного погружения в музыкальный ландшафт города и организован формирующий этап опытно-экспериментальной работе по ее реализации с учащимися ЭГ.

Цель предложенной авторами программы погружения младших школьников в музыкальный ландшафт современного города Казани заключалась в потребности учащихся к познанию национального музыкального достояния, отечественного культурного наследия как

неотъемлемой части духовно-ценностного и патриотического воспитания образованного казанца; формировании умения ориентироваться в культурном пространстве города Казани.

Задачи программы: знакомить учащихся со звучащей музыкой в музыкально-образовательных и музыкально-концертных учреждениях города Казани, воспитывать интерес к произведениям выдающихся музыкантов и исполнителей, памятным датам музыкальных событий.

Программа рассчитана на 32 часа и включает четыре тематических модуля: 1) «Музыкально-театральная жизнь Казани»; 2) «Композиторы Татарстана»; 3) «Музыкальные коллективы Казани»; 4) «Мы будем музыке учиться». Итоговая работа: выполнение творческого проекта «Музыкальная карта Казани».

Рассмотрим некоторые казанские музыкальные маршруты, включенные в программу и погружающие младших школьников ЭГ в звуковое пространство города.

Освоение первого модуля «Музыкально-театральная жизнь» предполагает знакомство с музыкальными и концертными учреждениями города, в том числе посещение Большого концертного зала им. С. Сайдашева, Татарской государственной филармонии им. Г. Тукая, Татарского государственного академического театра оперы и балета им. М. Джалиля.

Яркое впечатление оставляет у школьников участие в проекте Государственного симфонического оркестра РТ под управлением Александра Сладковского «Уроки музыки с оркестром» в БКЗ им. С. Сайдашева, в котором в форме открытых репетиций идет знакомство

с музыкальными инструментами, симфоническими произведениями для детей и концертным этикетом.

Богатый многоликий мир музыкального искусства раскрывают музыкально-просветительские лекторийные концерты для школьников, среди них: «Органное королевство» под руководством органистки Лады Лабзиной; «Не о классике. Музыка композиторов-неоклассиков» с участием Орchestra Центра современной музыки Софии Губайдуллиной; «Нескучный хор» с участием Государственного камерного хора РТ; концерты абонемента «Магия струнных» в исполнении Государственного струнного квартета РТ; развлекательно-образовательные программы об академической музыке «Музыкальный планетарий», которые построены в форме интерактивных игр, викторин и театральных сценок.

В рамках второго модуля «Композиторы Татарстана» учащиеся ЭГ посещают Музей Салиха Сайдашева, Центр современной музыки Софии Губайдуллиной, Музей-квартиру Назиба Жиганова, в которых знакомятся с жизнью, богатым музыкальным наследием и родственниками известных композиторов.

Третий модуль программы «Музыкальные коллективы Казани» знакомит ребят с юными исполнителями известных детских коллективов, в частности, с Молодежным симфоническим оркестром РТ, Детским симфоджаз-оркестром Казани, Детским национальным хором «Милли», Детской образцовой студией Ансамбля танца Kazan. Приобщение к шедеврам музыкального искусства в исполнении детских коллективов – это сильная мотивация к развитию музыкально-познавательного интереса детей. Наряду с выступлениями уникальных детских и молодежных коллективов,

учащиеся ЭГ посещают репетиции, мастер-классы, знакомятся с солистами, участвуют в организации мероприятий и праздников.

Четвертый модуль «Мы будем музыке учиться» предполагает знакомство учащихся с особенными музыкальными учебными заведениями Казани – ДМШ им. П.И. Чайковского, ДМШ им. Ф.И. Шаляпина, Детской школой рока «Дорога». В частности, ДМШ №1 им. П.И. Чайковского является одним из старейших учебных заведений Казани и родоначальником детского музыкального образования Татарстана. ДМШ им. Ф.И. Шаляпина сохраняет традиции отечественной хоровой исполнительской школы и занимается подготовкой будущих хормейстеров. Посещение первой профессиональной детской школы рок-музыки в России «Дорога» раскрывает школьникам мир современной музыки, в том числе на творческих встречах с легендами российского и мирового рока. Обучающиеся казанской рок-школы славятся яркими победами в престижных конкурсах и проектах, участвуют в праздничных и благотворительных мероприятиях на российских и республиканских музыкальных площадках.

Казань богата творческими коллективами, которые формируют неповторимый музыкальный ландшафт современной Казани. Национальный колорит создают Государственный ансамбль танца и песни РТ, Государственный фольклорный ансамбль РТ, Государственный ансамбль танца «Казань». Музыкальные спектакли для детей в Театре юного зрителя, Театре кукол «Экият», в Театре им. В.И. Качалова, в Театре им. Г. Камала дополняют музыкальное пространство города.

После завершения программы учащимся ЭГ предлагается выполнение группового творческого про-

екта «Музыкальная карта Казани», презентация которого проходит на общешкольном фестивале с участием школьников, учителей, родителей и гостей.

На третьем этапе опытно-экспериментальной работы с учащимися ЭГ и КГ была проведена контрольная диагностика. Контрольный срез с применением комплекта диагностических материалов показал практически неизменные показатели у учащихся КГ и существенную положительную динамику сформированности музыкально-познавательного интереса у младших школьников ЭГ. Благодаря реализации авторской программы с применением музыкального ландшафта современной Казани, наблюдается рост количества учащихся ЭГ с креативным уровнем развития музыкально-познавательного интереса (от 21,4% на констатирующем этапе до 59,3% на контрольном этапе), показатели которых характеризуются целостностью восприятия музыкального произведения, яркой эмоциональной отзывчивостью и личностным отношением к прослушанному, оригинальностью оценки, умением узнавать и воспроизводить стилистические особенности музыкального произведения. Снизилось количество учащихся гармоничного уровня с 42,9% на констатирующем этапе до 29,6% на контрольном этапе эксперимента; в существенных пределах уменьшилась группа учащихся с формальным уровнем (от 35,7% на констатирующем до 11,1% на контрольном)

Выводы.

Таким образом, музыкальный ландшафт современного города – это самостоятельная звуковая среда, которая обладает большим потенциалом в деле музыкального просвещения и эстетического развития детей и молодежи. Результаты исследования могут служить ос-

новой для дальнейшего планирования музыкально-звукового пространства современного города, формирования репертуарной политики учреждений культуры, организации событийных мероприятий, учитывающих разную возрастную категорию горожан.

ЛИТЕРАТУРА

1. О внесении изменений в Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» по вопросам воспитания обучающихся: Федеральный закон от 31.07.2020 № 304-ФЗ [Электронный ресурс] URL: Гарант.ру. <https://base.garant.ru/74451950>.

2. Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта начального общего образования: Приказ Минпросвещения РФ от 31.05.2021 № 286 [Электронный ресурс] URL: Гарант.ру. <https://base.garant.ru/400907193>.

3. Концепция преподавания предметной области «Искусство» в образовательных организациях Российской Федерации, реализующих основные общеобразовательные программы [Электронный ресурс] URL: Гарант.ру. <https://base.garant.ru/72216340>.

4. Об утверждении Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 г. и плана мероприятий по ее реализации: распоряжение Правительства РФ от 31.03.2022 № 678-р [Электронный ресурс] URL: Гарант.ру. <https://base.garant.ru/403809682>.

5. Федеральный проект «Успех каждого ребенка» национального проекта «Образование», направленный на создание и работу системы выявления, поддержки и развития способностей и талантов детей и молодежи [Электронный ресурс] URL: Сайт Минпросвещения России. <https://edu.gov.ru/national-project/projects/success>.

6. О Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 г.: распоряжение Правительства РФ от 11.09.2024 № 2501-р [Электронный ресурс] URL: <https://base.garant.ru/410384259>.

7. Смирнов А.В., Гусельникова В.С. Авторская песня как средство развития музыкально-познавательных интересов подростков // Инклюзия в образовании. — 2019. — Т. 4. — № 1 (13). — С. 64-82.

8. Блок О.А. Анализ понятия «интерес» в области педагогики музыкально-инструментального исполнительства // Музыкаловедение. — 2022. — № 3. — С. 23-29.
9. Явгильдина З.М. Татарский детский фольклор как средство воспитания музыкально-эстетического интереса у детей младшего школьного возраста: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. — Казань, 1998. — 263 с.
10. Меньшикова Н.А. Мультимедиа реклама музыкального произведения как средство формирования интереса учащихся к классическому искусству // Искусство и образование. — 2006. — № 4 (42). — С. 80-91.
11. Еникеев А.А., Пичиненко А.В. Культура как предмет современных исследований: «культурный текст» и «культурный ландшафт» в философии и теории культуры // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2016. — № 7 (46). — С. 25-29.
12. Хилько Н.Ф. Смена доминанты образов культурных ландшафтов города Омска в творчестве фотохудожников второй половины XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2022. — № 48. — С. 262-282.
13. Горохова Л.А. О структуре «звукового ландшафта» художественного произведения // Журнал филологических исследований. — 2022. — Т. 7. — № 3. — С. 96-100.
14. Калуцков В.Н., Мкртчян Д.Г. О ландшафте звуковым и ландшафте музыкальном // В сборнике: Коммуникативные коды в межкультурном пространстве как средство формирования общекультурных компетенций человека нового поколения. Материалы III Междисциплинарной научной конференции. — М., 2023. — С. 341-349.
15. Рудская Д.В. Образы культурных ландшафтов в туризме // Успехи современного естествознания. — 2005. — № 3. — С. 61-62.
16. Демидова Н.Н., Зулхарнаева А.В. Культурный ландшафт в контексте формирования культурно-экологической образовательной среды // Педагогика и просвещение. — 2019. — № 4. — С. 98-106.

17. Майничева А.Ю. Музеи как фактор формирования культурных ландшафтов в свете сохранения этнокультурной памяти // Этнография Алтая и сопредельных территорий. – 2023. – № 11. – С. 302-305.
18. Оконникова Т.И., Берестова Е.М., Акатьева Л.В. Стрит-арт в культурном ландшафте Ижевска // Сервис plus. – 2022. – Т. 16. – № 3. – С. 136-147.
19. Шургин И.Н. Деревянная архитектура как ключевой элемент культурного ландшафта и эволюция традиционного домостроительства в Кенозерье // Наследие и современность. – 2019. – Т. 2. – № 2. – С. 64-80.
20. Рожников А.А. Скульптура как часть современного культурного ландшафта городов Подмосковья // Вестник ГГУ. – 2022. – № 6. – С. 39-51.
21. Маркова О.И. Ландшафтное планирование территории Храма Воскресения Христова в Кадашах с сохранением исторического культурного ландшафта // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2019. – № 1 (36). – С. 154-177.
22. Ричардсон Т. Глобальные ландшафты постмодерна: гипотетическая модель «глобального культурного потока» для образования в сфере моды // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. – № 4 (70). – С. 233-252.
23. Ерофеева И.В., Фильшина О.А. Национальные стереотипы в культурном ландшафте современной журналистики // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2019. – № 4. – С. 200-208.
24. Матлина С.Г. Библиотека в природном и культурном ландшафте атмосфера, привлекающая читателя // Библиотечное дело. – 2016. – № 2 (260). – С. 2-8.
25. Леонтьева В.А. Культурный ландшафт: понятия, история и проблематика // Вестник Московского государственного университета леса – Лесной вестник. – 2015. – Т. 19. – № 5. – С. 83-87.
26. Крехалева Е.А. Звуковой ландшафт Русского Севера (историко-культурные смыслы и музыкальная рефлексия): автореф. дис. ... культурологии: 24.00.01. – Киров, 2015. – 22 с.

27. Дивакова Н.А. Музыкально-звуковое понимание культурного ландшафта // Актуальные вопросы современной науки. – 2011. – № 18. – С. 91-100.
28. Southworth M.F. The sonic environment of cities. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 1967. – 124 p.
29. Foale K. A listener-centered approach to soundscape analysis. Salford: University of Salford, 2014. – P. 2109-2114.
30. Schafer, R. Murray. [Tuning of the World] The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world / R. Murray Schafer. p. em. Originally published: The tuning of the world. New York: Knopf, 1977. – 322 p. Includes bibliographical references and index. eISBN 978-1-59477-668-7.
31. Пирызева Е.Н. Звуковой ландшафт в проектной деятельности школьников в контексте электронного музыкального творчества // Музыкальное искусство и образование. – 2021. – Т. 9. – № 2. – С. 167–178. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-2-167-178.
32. Демешко Г.А. Звуковой ландшафт музыки в пространстве постиндустриальной культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 43. – С. 136-144.
33. Казакова С.В. Концепция формирования аудиальной культуры младших школьников // Педагогика искусства. – 2015. – № 3. – С. 12-20.
34. Овчинникова Ю.С. Изучение звуковых ландшафтов как необходимый компонент музыкального и культурологического образования: актуальные проблемы и педагогический инструментарий // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 3 (19). – С. 13-26.
35. Min-Jung S. A study of the concept of ecomusicology and its educational practice // Journal of Music and Theory. – 2017. – Vol. 29. – P. 36-59.
36. Seo-Kyung K. A Study on Educational Acceptability of Soundscape in the Elementary School Music Curriculum // Journal of Music Education Science. – 2011. – Vol. 13. – P. 59-78.
37. Angel-Alvarado R., Belletich O., Wilhelmi M. Motivation of secondary education students in soundscape activities: a quasi-experimental study in a context of social vulnerability // Revista Elec-

trynica Educare. – 2019. – Issue 2. – Vol. 23. – P. 344-360. DOI:
10.15359/ree.23-2.18.

РАБОТА С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГОВ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Тезисы. Доклад посвящен многолетней научной и практической работы по изучению образовательных возможностей современного искусства.

В докладе представлены результаты исследования 2020 года:

– абсолютное большинство педагогов лояльно по отношению к современному искусству, не имеет негативных предубеждений;

– больше половины опрошенных педагогов эпизодически используют в своей профессиональной деятельности произведения современного искусства, отдавая предпочтение художественным образцам, созданным в последние 3-4 десятилетия, но продолжающим классическую традицию;

– педагоги открыты новому опыту и заинтересованы в применении произведений современного искусства для решения воспитательных задач;

– уровень знаний педагогов о современном искусстве недостаточен;

– педагоги оторваны от актуальных тенденций и новинок в области искусства;

– специфика языка и размытость границ современного искусства затрудняют его педагогическую ин-

терпретацию и ограничивают возможности работы с ним;

- существует дефицит научно обоснованных рекомендаций и методических материалов по работе с произведениями современного искусства.

Также докладчик ознакомила аудиторию с результатами исследования 2021-2023 года:

- выявлены возможности современного искусства в решении воспитательных задач;

- сформулированы принципы отбора произведений современного искусства, которые целесообразно использовать для решения воспитательных задач, и соответствующие данным принципам требования;

- обоснованы условия, обеспечивающие эффективность работы с произведениями современного искусства.

Задачи работы проектной группы «Современное искусство в деятельности педагога дополнительного образования»:

- расширение и углубление представлений педагогических работников о современном искусстве и его педагогическом потенциале;

- определение возможностей и границ применения произведений современного искусства в деятельности педагога дополнительного образования;

- создание дидактических материалов к дополнительным общеобразовательным программам, программам воспитательной и иной педагогической деятельности.

Практический результат. Создание педагогическим работником методических и дидактических материалов на основе произведений современного искусства, которые будут применяться в его педагогической

деятельности. В дальнейшем приобретенный опыт работы с произведениями современного искусства может быть освещен в выступлениях перед педагогическим коллективом, описан и опубликован, представлен в виде мастер-классов.

Логика работы проектной группы:

1. Диагностика (знания о современном искусстве, применение произведений современного искусства в педагогической деятельности).

2. Овладение знаниями о современном искусстве.

3. Освоение способов применения произведений современного искусства при реализации дополнительных общеобразовательных программ.

4. Создание дидактических материалов и их апробация.

Формы работы проектной группы:

– лекция-беседа (Что такое современное искусство? Зачем педагогу современное искусство?)

– мини-семинар (Как использовать произведения современного искусства в образовательном процессе?)

– практикум (Принимаем или отклоняем?)

– консультация (Подготовка дидактического (методического) продукта).

Виды современного искусства, выбранные педагогами для работы с учащимися: перформанс, инсталляция, коллаж.

Ключевые слова: современное искусство, дополнительное образование, методика работы с произведениями современного искусства.

Н.В. Шириева

*Казанская государственная
консерватория им. Н.Г. Жиганова*

Е.А. Дыганова

*Казанский (Приволжский)
федеральный университет*

КОМПОЗИТОР-ИНЖЕНЕР: К ВОПРОСУ О НОВЫХ ПОДХОДАХ К ПОДГОТОВКЕ КОМПОЗИТОРСКИХ КАДРОВ²

Тезисы. Обучение искусству композиции как технологии сочинения музыки вплоть до начала XX столетия имело характер, предполагающий работу со звуком на основе исторически сложившихся правил, методов и приемов, овладение которыми требовало фундамента непосредственно музыкального образования. Серьезные изменения, которые претерпевало музыкальное искусство, начиная с рубежа XIX-XX веков, повлекли поиск иных форм организации звукового материала, идущих в ногу с научно-техническим прогрессом и позволивших создавать музыкальное сочинение, основываясь на методах инженерного моделирования. Рассматривая траекторию, по которой двигалось музыкальное искусство XX столетия и первой четверти XXI века, авторы настоящей работы ставят целью получить ответ на вопрос о характере композиторского образования на современном этапе. Предлагаемый к изучению

² Статья опубликована в журнале «Самарский научный вестник» (декабрь 2024 г.).

этого феномена линейный подход дает возможность проследить все этапы пути развития новейшего искусства: от использования простых числовых расчетов до применения нейронных сетей в процессе сочинения музыки. Набирающий обороты способ композиции, отдающий на откуп компьютерным технологиям то, что ранее делалось человеком, остро ставит вопрос подготовки композиторских кадров: давать им профессиональное образование в традиционном русле или направлять обучение по пути музыкальной инженерии. Выводом исследования стала мысль, что ответ на данный вопрос даст само будущее состояние музыкального искусства, а способ сочинения музыки, несмотря на набирающую обороты тенденцию ее компьютерного моделирования, не превратится в лишенный творческого подхода механизм генерации тонов по заданному алгоритму, результат которого будет лишен той искры вдохновения художника, что придает набору звуков эстетически переживаемое содержание.

Ключевые слова: музыкальная композиция; математические законы; электронная музыка; цифровые технологии; искусственный интеллект.

Введение.

Становление профессии композитора тесно связано с развитием музыкальной нотации. Именно текстуализация музыкальной культуры спровоцировала выход автора за пределы анонимности, обусловленной устным способом творчества. С тех пор композиторское мастерство приобрело вид ремесла, которому следовало специально обучаться. Владение техникой композиции предполагало приобретение учащимся специальных

знаний по «устройству» музыкальной ткани и способам работы с ней.

Методика обучения композиции, безусловно, испытывая на себе изменения, которым подвергалось музыкальное искусство, тем не менее глобально не меняла своей сути, опираясь на веками сложившиеся каноны обучения. Однако индустриальный XX век и в особенности постиндустриальный XXI век повергли эту устойчивую систему серьезным испытаниям, остро поставив вопрос о пересмотре системы обучения искусству композиции: содержания образовательных программ, методологии подготовки композиторских кадров, композиторской практики [1].

Мину замедленного действия здесь заложило само состояние музыкального искусства, которое, начиная с начала XX века, претерпевало ряд серьезных трансформаций. Многие из фундаментальных законов, определявших его суть на протяжении столетий, были отринуты композиторами в попытках уйти с уже проторенных дорог. В условиях практического исчезновения устоявшихся ранее форм, атрофии тональной системы и функциональной гармонии, отмирания понятия мелодии как системы ладово-интонационных связей на первый план вышел поиск иных методов организации звуковой материи. А учитывая то, что данный исторический период характеризовался бурным развитием науки и техники, то возможность измерить алгеброй гармонию представлялась композиторам весьма заманчивой перспективой.

Научный подход к сочинению музыки породил целый спектр исследований, раскрывающий данное явление с различных сторон. Пожалуй, наиболее широко оно представлено в исследованиях В.С. Ценовой,

А.И. Смирнова, А.С. Соколова, входящих в фундаментальный труд «Теория современной композиции» [2]. При этом нарастающие процессы цифровизации всех сфер жизни породили в отечественном музыкознании ряд работ, раскрывающих влияние искусственного интеллекта на музыкальное искусство. К ним можно отнести книгу М. Дери [3], диссертацию В.В. Громадина [4], диссертацию М.С. Заливадного [5], статьи О.В. Гирфановой [6], А.А. Сердюкова [7], коллектива авторов А.В. Поповой, С.С. Гороховой, Г.М. Азнагуловой и М.Г. Абрамовой [8], Р.Р. Будагян и М.Л. Зайцевой [9], В. Жеслин [10], Г.В. Квятковского, Е.Г. Прилуковой, Д.В. Раковского [11], Г.Г. Белова и И.Б. Горбуновой [12] монографию коллектива авторов И.Б. Горбуновой, М.С. Заливадного, И.О. Товпич, С.В. Чибирева [13].

Настоящая работа имеет целью проследить путь, по которому шло музыкальное искусство XX столетия и первой четверти XXI века, идя в ногу в ногу с научно-техническим прогрессом и испытывая на себе его влияние, дабы ответить на вопрос – какой характер должно иметь современное композиторское образование на современном этапе.

Методы.

В качестве наиболее подходящего метода исследования нами был выбран линейный подход к изучению истории новейшей музыки. Ориентируясь на характеристики базовых линейных представлений об историческом процессе, приведенные О.А. Музыкой и Д.В. Ковтуновой [14], данный подход, примененный в отношении разрабатываемой тематики, во-первых, демонстрирует наличие корреляции того пути, по которому шло музыкальное искусство, с историей человечества; во-вторых, выявляет эволюционную направленность про-

цесса музыкального развития; в-третьих, определяет каждый этап этой эволюции как генетическое продолжение предшествующего этапа, развивающее и обогащающее его [14, с. 193].

Обсуждение и результаты.

Математика ритма. Царство диссонанса, характерное для рубежа XX–XXI веков, спровоцировало кризис тональной системы и привело к ее распаду. В этих условиях перед композиторами встала задача создания новых алгоритмов для упорядочивания звуковой материи, которые бы стали заменой ушедшему в небытие тональному развитию. Наиболее адекватным методом стало применение математических законов, а наиболее близким элементом музыкальной ткани, к которому эти математические законы могли применяться, стал ритм.

Для Оливье Мессиана ритм, по словам В.С. Ценовой, «стал главной областью композиции, перекрывающий по своему значению все другие элементы речи» [2, с. 86]. Композитор в своем труде «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» описывает ряд ритмических техник, основанных на математических операциях с длительностями, как- то: добавление длительности к ритму, симметричное уменьшение или увеличение ритма, перестановки длительностей. В «Огненном острове – 2» из «Ритмических этюдов» О. Мессиаан использует приемы увеличения ритма посредством арифметической прогрессии и ритмические пермутации (перестановки). Ритмическая последовательность начинается с наименьшей длительности, которая прибавляется к каждой следующей длительности ритмического ряда (в терминологии композитора – хроматический ряд длительностей). Затем эта последовательность, ритмы которой нумеруются как 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12,

подвергается симметричным перестановкам, в итоге которых образуется 10 различных ритмических рядов.

Преобразования ритмических серий посредством изменения пропорций начального ритмического ряда посредством регулярной арифметической или геометрической прогрессии использует и ученик О. Мессиана Пьер Булез. Другой его ученик Карлхайнц Штокхаузен развил идею мессиаановского ритмического хроматизма (опираться на математическую теорию симметрических групп, чтобы передать в ритме птичье пение), спроецировав ее на категорию темпа. Приравняв единицу темперированного полутона к интервалу темпового изменения от ММ 60 до ММ 63, он получил логарифмически возрастающую последовательность метрономических значений, подобную хроматическому звукоряду. Эту шкалу К. Штокхаузен довольно часто использовал в своих композициях.

Математические методы композиции широко использовал в своих сочинениях и Янис Ксенакис. Создание музыкального сочинения Я. Ксенакисом мыслилось как создание архитектурного объекта: рассчитанный с помощью математических формул, зафиксированный предварительно в «чертеже», музыкальный «конструкт» переносился впоследствии на нотную бумагу.

Завершая данный раздел, подчеркнем, что рассмотренные здесь примеры применения математических законов к работе с ритмом, распространялись и на другие параметры звуковой ткани. Так, довольно часто встречающимся явлением в организации музыкальной материи стало обращение к числовым рядам. К примеру, широко применялся ряд Фибоначчи для определения количества фиксированных длительностей в такте (Б. Блахер, С. Губайдулина), количества звуков в груп-

пах (С. Губайдулина, К. Штокхаузен), величины интервалов в полутонах (К. Штокхаузен), длины разделов формы (Л. Ноно, С. Губайдулина). В сочинениях С. Губайдулиной можно обнаружить производные от ряда Фибоначчи ряд Люка́, Евангельский ряд. Также встречаются ряды, выведенные из звуковой серии (А. Шнитке, Л. Ноно, Э. Денисов).

Дальнейшее стремление композиторов «обручить музыку с математикой» было тесно связано с бурным развитием электронных устройств для генерации и воспроизводства звука, а также компьютерных систем.

Электронные эксперименты, или композитор-инженер. Интерес композиторов к альтернативным источникам звука возник еще в самом начале XX века и привел к созданию лабораторий по синтезированию искусственного звука. Сочинение музыки стало смыкаться с исследованиями звукового феномена, открывая дальнейший путь для инженерии музыкальных композиций. Поворотным моментом здесь стало изобретение компьютера. Несмотря на то, что термин «компьютерная музыка» зачастую смыкается с термином «электронная музыка», тематика данного раздела обуславливает рассмотрение создание компьютерной музыки как процесса, основанного на применении алгоритмов, свойственных языкам программирования.

В качестве метода создания «алгоритмической музыки» можно назвать применение к сочинению законов теории вероятностей и больших чисел. Пионером здесь стал Янис Ксенакис с его стохастическими композициями, рассчитывающий для своих сочинений с помощью ЭВМ цепочки звуковых событий, связанных с проявлением тембра, высоты, громкости, длительности [2, с. 508]. В основу расчетов могли быть положены

распределение Пуассона, описывающее поведение частоты появления некоторого события в последовательности независимых испытаний, или цепь Маркова – теория, согласно которой последовательность случайных событий зависит только от состояния, достигнутого в предыдущем событии, либо теория игр, представляющая собой набор математических методов, описывающих взаимодействие нескольких игроков, каждый из которых стремится реализовать свои интересы, а также аппарат математической логики.

Другим методом, отличным от стохастического, стал метод детерминированных процедур. В отличие от вероятностных процессов, эти процедуры генерируют музыкальные события не на основе случайного выбора, заданного таблицами вероятности, а выполняя вполне конкретные композиционные задачи [2, с. 506].

Способом композиции, объединяющим стохастический и детерминированный методы, стал метод генерации и проверки, использованный Леджареном Хиллером. В его основе лежит теория информации, которая позволяла композитору отобрать из сгенерированного массива случайных чисел, представляющих определенный элемент музыки, подходящий композитору по определенным критериям.

Французский композитор Жан-Клод Риссе в своих сочинениях опирался на данные спектрального анализа звука по методу дискретного преобразования Фурье. Согласно этому методу, любой сложный звук можно разложить на его простейшие составляющие – обертоны. Способ композиции Ж.-К. Риссе базировался на принципе сложения – синтезе сложного звука из его частей, или вычитания – «отсечения» определенных обертонов, что непосредственно влияло на тембр.

Подытоживая, отметим, что путь электронной музыки, начатый опытами Пьером Шеффера и Пьером Анри в Париже и продолженный К. Штокхаузеном, включающий в себя обработку или синтез звука при помощи различных электронных устройств, логичным образом проследовал в эпоху ЭВМ. Самые смелые возможности для творческих экспериментов, предоставляемые композиторам компьютером, влекли за собой необходимость овладения основами акустики, звукорежиссуры и навыками программиста. Однако постоянно развивающиеся компьютерные технологии, бурное развитие искусственного интеллекта и нейросетей привело к ситуации создания музыки без композитора.

Композиция без композитора. Попытки наделять компьютер свойствами композиторского мышления начались в середине XX века. В 1957 году такой эксперимент провели композитор Леджарен Хиллер и математик Леонард Айзексен. Плодом их сотрудничества стала «Иллиак-сюита для струнного оркестра», созданная Иллинойским автоматическим компьютером.

В 1959 году советский исследователь Рудольф Зарипов разработал машинный алгоритм, с помощью которого на ЭВМ «Урал-2» сгенерировал несколько мелодий вальсов и маршей, которые назвал «Уральские напевы» [13]. В 1965 году Рэймонд Курцвейл создал компьютерную программу, которая могла создавать композиции, имитируя стиль определенного автора.

Эксперименты были продолжены в 1997 году американским композитором-программистом Дэвидом Коупом. Он написал программу «Эмили Хауэлл», способную самостоятельно сочинять классическую музыку в стиле любого композитора на основе уже загруженного массива аудиотреков. Постоянное совершенствова-

ние программы позволили ей выпустить в 2009 и 2012 году два альбома – «Из темноты, свет» («From Darkness, Light») и «Без дыхания» («Breathless»).

Если до этого времени все написанные с помощью искусственного интеллекта сочинения основывались на принципе стилизации, то в 2010 году компьютер Iamus Университета Малаги (Испания) впервые создал полностью оригинальный фрагмент современной классической музыки «Iamus' Opus 1». В 2011 году им же был сгенерирован уже полный сингл «Hello World!».

В 2017 в рамках австралийского стартапа Popgun был создан искусственный интеллект Alice, палитра возможностей которого постепенно расширялась: сначала программа «научилась» прогнозировать по сыгранному исполнителем музыкальному фрагменту то, что будет звучать дальше, затем импровизировать на заданную тему, а впоследствии – сочинять оригинальные фортепианные композиции без участия человека. Сейчас алгоритмы Popgun могут сочинить партию аккомпанемента, музицировать в ансамбле с человеком на фортепиано, басу и барабанах, сводить несколько музыкальных отрывков в один и производить финальную обработку звучания.

Искусственный интеллект Amper, плод работы технических специалистов и профессиональных музыкантов, также может самостоятельно создавать музыку. Не нуждаясь в помощи человека, он способен самостоятельно подбирать необходимые звуки и выстраивать структуры аккордов.

Еще один пример самостоятельной работы искусственного интеллекта в области композиции – нейросеть Endel. Создавая композиции, она адаптируется к настроению пользователя и сочиняет музыку под

поставленные задачи: для занятий спортом, работы или релаксации. При этом нейросеть сама определяет, что требуется человеку в данный момент, анализируя множество параметров: время суток, геолокацию, погоду за окном, пульс и частоту биения сердца человека.

Примером виртуального композитора, чьи права были зарегистрированы в сообществе авторских прав, стал стартап AIVA (Artificial Intelligence Virtual Artist). Искусство композиции AIVA освоила, «изучив» целый массив сочинений, написанных композиторами, принадлежащими к различным музыкальным эпохам. Искусственный интеллект может сочинять музыку для фильмов, видеоигр, рекламы и т.д.

Созданная в 2024 году инженерами пермской компании «Дабл Ю Экспо» российская нейросеть умеет создавать не только инструментальную, но и вокальную музыку благодаря использованию аудиотек ведущих музыкальных сервисов, а также уникальному массиву баз данных диалогов сервисных роботов с людьми.

Восстание машин. В предыдущих примерах человек использовал компьютер для создания программного обеспечения, берущего на себя функцию композитора. Следующие же примеры являются образцом того, как само электронное устройство заимствует сенсорный интеллект человека.

Прибор *BioMuse*, выпущенный компанией *BioControls*, позволяет сочинять музыку в режиме реального времени посредством датчиков, встроенных в полосу вокруг головы, и двух «напульсников». Эти датчики считывают сигналы, передаваемые движением глаз, мускулов рук и мозговых нейронов и «пересылают биоэлектрические импульсы компьютеру через специально разработанный интерфейс» [3, с. 50], что позволя-

ет человеку «виртуально контролировать практически любой аспект MIDI-инструмента – высоту звука, панорамирование, тембр, громкость и так далее» [3, с. 50].

Еще дальше пошел Кристоф Лебреттоно, разработавший систему музыкальной игры Smart Hand Computer на смартфоне, которая позволяет манипулировать звуком и артикуляцией благодаря изменению положений рук без использования экрана. Пьеса «Virtual Rhizome» Винсента-Рафаэля Каринолы написанная для Биеннале современной музыки Musiques en Scène в 2018 году в Лионе, состоит из 23 звуковых паттернов, определяющих музыкальное развитие сочинения. Исполнитель посредством жестов «запускает» один из них и далее, используя телодвижения, либо его развивает, либо переходит к новому, в то время как предыдущий продолжает звучать, автоматически видоизменяясь. Описывая этот процесс, Вера Жеслин подчеркивает, что «каждая ситуация характеризуется автономным функционированием системы, которую музыкант должен осознать, чтобы найти ключ, позволяющий ему изменить ее и перейти к другой. Подобным образом исполнитель становится исследователем звуковой среды, создаваемой и одновременно открываемой им для самого себя» [10].

Выводы.

Инженерные способы работы композиторов со звуковым материалом, начавшие свой путь от применения к процессу сочинения музыки математических законов, с возникновением и развитием искусственного интеллекта постепенно стали оттеснять на задний план традиционные способы создания музыкальных произведений. Написание нотной партитуры заменяется написанием машинных алгоритмов, а процесс сочинения музыки приобретает вид либо саунд дизайна, либо нейро-

перформанса. В этих условиях в полный рост встает вопрос подготовки композиторских кадров: актуально ли продолжать их готовить по «лекалам» академического музыкального образования, не принимая в расчет развития инженерных технологий, давно вставших на службу музыкальному искусству? Будет ли это образование отвечать вызовам современности? Ведь уже сейчас среди молодых композиторов расцветает явная тенденция выхода за «автономную территорию музыкальной практики» в общее пространство «современной художественной мысли», что предполагает, по мнению О. Бачихиной, погруженность «в общую теорию новых медиа, современное состояние театра, науки, революции в области нейросетей, технологий, гуманитарной мысли и так далее» [14, с. 30]. Следуя этой тенденции, высшие школы начинают предлагать образовательные программы по овладению экспериментальными методами работы со звуком, знакомя студентов с основами прикладной электроники, с инструментами создания перформативных конструктов для разработки собственных подходов к созданию аудиального перформанса, со средой визуального программирования, основами алгоритмической композиции и генеративной музыки. Такие программы требуют от обучающихся интеграции музыкальных знаний с инженерными.

Думается, ответ на вопрос каким быть композитору будущего покажет само будущее. Однако хочется согласиться с высказыванием Эдисона Денисова, что машинные технологии, избавляя композитора от потери времени на расчеты [15, с. 162], никогда не могут заменить животворящую струю творческой фантазии, которая единственная может сделать электронную музыку именно *музыкой*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Об утверждении профессионального стандарта «Композитор»: приказ Министерства труда и социальной защиты РФ от 25.10.2022 № 691н [Электронный ресурс] URL: Гарант.ру. <https://base.garant.ru/405813879>.
2. Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.
3. Дери М. Скорость убегания: киберкультура на рубеже веков / пер. с англ. Т. Парфеновой. – М.: АСТ; Екатеринбург: Ультра. Культура, 2008. – 479 с.
4. Громадин В.В. Феномен музыки цифрового века: вопросы теории: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2010. – 313 с.
5. Заливадный М.С. Теоретические проблемы компьютеризации музыкальной деятельности: Опыт комплексной характеристики: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2001. – 148 с.
6. Гирфанова О.В. Музыка в эпоху цифровых технологий // Научное обозрение. Международный научно-практический журнал. – 2018. – № 1 [Электронный ресурс] URL: <https://srjournal.ru/2018/id81>.
7. Сердюков А.А. Цифровые технологии и проблема импровизации музыкального текста // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 12-2 (74). – С. 165–168.
8. Попова А.В., Горохова С.С., Азнагулова Г.М., Абрамова М.Г. Феномен цифровизации музыки как фактор новых социокультурных трансформаций // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 3. – С. 76-85. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.076-085.
9. Будаган Р.Р., Зайцева М.Л. Цифровые технологии в современном музыкальном пространстве // Обсерватория культуры. – 2020. – Т. 17. – № 4. – С. 368-378. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-368-378.
10. Жеслин В. Интерактивность цифровых технологий: новый импульс для музыкальной композиции? // Музыкальная академия. – 2021. – № 2 (774). – С. 154–167.
11. Квятковский Г.Ю., Прилукова Е.Г., Раковский Д.В. Эффекты и перспективы цифровизации музыки: взгляд философа //

Интеллект. Инновации. Инвестиции. – 2022. – №5. – С. 85-92. DOI: 10.25198/2077-7175-2022-5-85.

12. Белов Г.Г., Горбунова И.Б. Кибернетика и музыка: постановка проблемы // Общество: философия, история, культура. – 2016. – № 12. – С. 138-143.

13. Горбунова И.Б., Заливадный М.С., Товпич И.О., Чибирев С.В. Музыка, математика, информатика: комплексная модель семантического пространства музыки. – М.: Лань, 2024. – 420 с.

14. Музыка О.А., Ковтунова Д.В. Линейная (классическая) и нелинейная (постнеклассическая) концепции социально-исторического процесса: сравнительный анализ // фундаментальные исследования. – 2012. – №11-1. – С. 192-196.

15. Заливадный М.С. О Рудольфе Зарипове композиторе и теоретике музыки // Новости искусственного интеллекта. – 1995 (специальный выпуск). – С.67–74.

16. Бочихина О.Е. Векторы развития современного композиторского творчества // Музыкальная академия. – 2024. – № 2 (786). – С. 30–33. DOI: 10.34690/385.

17. Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – 207 с.

Л.Ю. Калинина

Д.В. Иванов

Н.А. Никитин

*Самарский государственный
социально-педагогический университет*

Е.В. Бакшаева

*Чувашский государственный
педагогический университет им. И.Я. Яковлева
(г. Чебоксары)*

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДИАГНОСТИКА В ОНЛАЙН ЛАБОРАТОРИИ РАННЕГО ВЫЯВЛЕНИЯ ОДАРЕННОСТИ СРЕДСТВАМИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА³

Тезисы. Рассматривается педагогическая диагностика одаренности детей 6-7 лет средствами современного искусства в условиях онлайн лаборатории, представляющей собой цифровую модификацию прототипа – Лаборатории раннего выявления одаренности и профориентации Самарского государственного социально-педагогического университета. В соответствии с прото-

³ Полностью содержание исследования, выполненного при финансовой поддержке государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации №073-00029-24-04 от 23.08.2024, представлено в журнале: Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, т. 26, № 6 (99), 2024 г.

типом, онлайн лаборатория «ЛАРНОД» является «живой» игровой педагогической лабораторией. При этом она обладает своеобразием, обусловленным ее характеристиками, соответственно теории дистанционного обучения: постоянной разделенности сотрудника лаборатории – диагноста и детей-респондентов, хотя рядом с детьми находятся взрослые тьюторы, помогающие читать задания и, при необходимости, выполнять их; ведущая роль научного коллектива образовательной организации – разработчика лаборатории – в планировании и подготовке диагностических и развивающих материалов и предоставлении детям сопровождения в процессе деятельности в онлайн лаборатории; использование технических средств связи для общения сотрудников лаборатории и респондентов (аудио-, видео-, компьютерная коммуникация), обеспечения детей стимулирующим проявлением одаренности цифровым контентом; наличие обратной связи, способствующей развитию диалога ребенка и заинтересованных в выявлении его одаренности взрослых с научным коллективом лаборатории (направление результатов диагностики по запросу педагогам, родителям дошкольников и формирование на основе данных результатов совместной стратегии сопровождения прошедшего тестирования ребенка на индивидуальном образовательном маршруте); практическое отсутствие в течение всего диагностико-развивающего педагогического процесса групп детей, т.е. фактически индивидуальная форма работы.

Ключевые слова: одаренность, педагогическая диагностика одаренности, педагогическая онлайн лаборатория, взаимосвязь видов одаренности, диагностика одаренности, моделирование творческого процесса.

**ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ,
РЕБЕНОК, ТАЛАНТ
В ФОКУСЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

Е.П. Иванян

А.А. Алимпиева

Самарский государственный социально-педагогический университет

**ОСЕННИЕ САМАРСКИЕ РЫБЫ:
ЛЮБОВЬ К РОДНОМУ КРАЮ
ПОСРЕДСТВОМ СИНТЕЗА ИСКУССТВ⁴**

Тезисы. В статье характеризуются возможности внеаудиторных занятий, использующих авторскую книгу для детей Д. Герасимовой. Показано привитие обучающимся начальной школы любви к родному краю через синтез искусств (литературы и изобразительного искусства) и обращение к «Красной книге Самарской области».

Ключевые слова: синтез искусств, внеаудиторные занятия, авторская книга, красная книга самарской области, воспитание любви к родному краю.

Данное исследование выполнено в цикле наших работ по преподаванию русского языка в начальной школе как основе воспитания у обучающихся патрио-

⁴ Статья опубликована в сборнике научных статей «Культурология, искусствоведение и филология: от теории к практике» 22 декабря 2024 г. С размещением на Elibrary (индексацией в РИНЦ).

тизма, любви к родному краю и гражданственности. В данном исследовании мы продолжаем разрабатывать нашу концепцию, раскрывая ее в цикле внеаудиторных занятиях по русскому языку в 3-4 классах, нацеленных на воспитание любви к родному краю посредством синтеза искусств. Объем статьи позволяет продемонстрировать это на материале одного занятия.

Воспитание у обучающихся любви к родному краю, а также развитие гражданской идентичности являются важными аспектами формирования гражданского общества, что отражено в федеральном государственном образовательном стандарте начального общего образования [1; 2].

Цель исследования состоит в организации работы, направленной на воспитание любви к родному краю у младших школьников посредством синтеза искусств на основе работы с авторской книгой Дарьи Сергеевны Герасимовой «Осенние рыбы. Первые уроки творчества» и «Красной книги Самарской области. Редкие виды животных».

В процессе работы нами были использованы теоретические методы исследования, а именно, изучение и анализ литературы по проблеме исследования – работа с книгами «Осенние рыбы. Первые уроки творчества» [3] и «Красная книга Самарской области. Редкие виды животных» [4].

За основу занятий взята авторская книга Дарьи Сергеевны Герасимовой «Осенние рыбы. Первые уроки творчества», а также «Красная книга Самарской области. Редкие виды животных».

Дарья Герасимова – кандидат искусствоведения, автор стихотворений для детей. Это уникальный человек. Она создает авторские книги, в которых одновре-

менно выступает как художник, поэт, а еще и педагог, который обучает детей то рисованию, то азбуке, то техникам изобразительного искусства [5].

Основным понятием нашего исследования следует считать понятие **«синтез искусств»**. В электронной «Большой российской энциклопедии» под синтезом искусств понимается объединение различных видов искусства в одном художественном произведении. В отличие от древнего синкретического праискусства (обрядовая «игра-действие» по Александру Николаевичу Веселовскому), синтез искусств – достаточно поздняя тенденция, возможная на зрелой стадии развития художественной культуры, когда отдельные виды искусства уже отделились друг от друга и специфика каждого из них приобрела теоретическую оформленность [6].

Актуальность обращения к книге «Осенние рыбы. Первые уроки творчества» обусловлена тем фактом, что это авторская книга. Она фактически и является синтезом искусств. В книге синтез представлен такими видами искусства как литература – стихотворения и изобразительное искусство – рисунки, принадлежащие автору книги.

Гипотеза исследования: обращение к книге «Осенние рыбы. Первые уроки творчества» Дарьи Герасимовой будет полезным для воспитания любви к родному краю, поскольку синтез искусств способствует развитию у младших школьников художественного мышления, творческих способностей, образного воображения и накоплению высокого уровня эстетического опыта [7].

Наряду с этим синтез искусств тесно связан с эстетическим воспитанием, которое в свою очередь способствует обогащению эмоциональной сферы личности

и обогащению чувственного опыта. Оно повышает познавательную активность, влияет на познание нравственной стороны окружающего мира обучающихся, оказывая мощное воздействие на адресата взаимодействия [8].

Книга «Осенние рыбы. Первые уроки творчества» представляет собой инновационное, красочное и поэтически наполненное пособие для занятий с обучающимися начальной школы. В книге представлены тридцать стихотворений, которые подкреплены красочными рисунками Дарьи Герасимовой. Каждое стихотворение сопровождается необычными техниками рисования. Их тоже всего тридцать. На страницах книги учителя начальных классов или родители могут найти подробное описание материалов и приемов, которые позволяют разнообразить уроки или досуг младших школьников.

На наш взгляд, работу с книгой «Осенние рыбы» можно сочетать с воспитанием обучающихся любви к родному краю, в частности, обратившись к материалам «Красной книги Самарской области». Наша тема – «осенние рыбы». Такова метафора Дарьи Герасимовой. Мы же предлагаем рассказывать детям о рыбе Самарского региона, внесенной в Красную книгу.

Опираясь на теоретическую базу понимания синтеза искусств, мы разработали цикл занятий с использованием книги Дарьи Сергеевны «Осенние рыбы. Первые уроки творчества». Наши занятия построены с учетом принципов организации внеаудиторной деятельности обучающихся такими как, принцип психологического обеспечения (обеспечение мотивации и положительного отношения обучающихся к теме внеаудиторного занятия), принцип связи с жизнью (обеспечение тесной свя-

зи внеаудиторной работы с условиями жизнедеятельности обучающихся), принцип коммуникативной активности (развитие связной речи обучающихся на занятиях, активизировав их пассивный и активный словарный запас), принцип учета уровня подготовленности обучающихся и преемственности внеаудиторных занятий и др. [9, с. 40-42]. С учетом сказанного были определены соответствующие последовательные элементы, которые включают в себя занятия: организационный элемент, мотивационный элемент, практический элемент, элемент связи материала занятий с жизнью, организация речевой деятельности обучающихся, рефлексия деятельности.

Попутно отметим, что в данном исследовании мы продолжаем развивать вопрос развития базовых ценностей путем духовно-нравственного воспитания школьника в процессе работы с авторской книгой, построенной на синтезе искусств и «Красной книги Самарской области. Редкие виды животных» [10].

В рамках статьи мы продемонстрируем занятие с использованием одной из тридцати представленных автором методик, а именно технику «Отпечатки листьев».

Сначала знакомим обучающихся со стихотворением писательницы, тем самым подводя обучающихся к теме занятия. Начинаем беседу, цель которой – активизировать обучающихся, заинтересовать их. На этом этапе мы знакомим обучающихся с Дарьей Герасимовой, рассказывая о художнике и ее удивительной книге.

Учитель начинает занятие со стихотворения:

*Кленовый лист похож
На мышь летучую,
Над парком золотым
Летит за тучею.*

*А листья ивы —
Быстрые мальки,
Кружатся,
Серебристы и легки.*

*И я не на уроке отвечаю,
Гуляю в парке,
Листья изучаю,
И радуюсь,
Встречая у дверей,
Осенних птиц
И солнечных зверей!*

Учитель:

– Ребята, скажите, о чем данное стихотворение? (о том, что листья похожи на зверей).

– Правильно, ребята, а замечали вы сами, что, если приглядеться к листьям, опавшим с деревьев, можно увидеть фигуры различных зверей, птиц и рыб? (Да / нет).

– А Дарья Герасимова, талантливая художница создала книгу с интересными техниками рисования с различными предметами в том числе и с листьями деревьев. Дарья Герасимова углядела в обычных листочках различных зверей, которые изобразила в своей книге «Осенние рыбы» и сегодня ребята я предлагаю нам с вами изобразить одного из животных обитаемых в Самарской области».

– Сегодня, ребята, мы будем изображать с помощью листьев Белоперого пескаря. У вас на столах лежит словарная статья о Белопером пескаре. Поработайте в паре и ответьте на вопросы, которые вы вилите на доске».

После проведения беседы мы предлагаем обучающимся в паре поработать с адаптированной словарной статьей из «Красной книги Самарской области. Редкие виды животных», ответить при этом на вопросы:

- 1) Находится ли вид под исчезновением?
- 2) Распространение. Где обитает?
- 3) Особенности вида.
- 4) Описание окраса рыба по картинке «Рисунок 1».

БЕЛОПЁРЫЙ ПЕСКАРЬ	
Угроза исчезновения: находится под угрозой исчезновения. Включен в первое издание Красной книги Самарской обл. Загрязнение рек приводит к сокращению числа вида.	
Принятые и необходимые меры охраны. Рекомендуется восстановление и охрана малых рек, прежде всего в бассейне р. Сок.	
Территория обитания: обнаружен в р. Сок и ее притоках в 1970-х гг. В Саратовском водохранилище встречается регулярно, однако, численность его низкая	
Особенности вида: предпочитает реки с умеренным или быстрым течением, иногда чистые озера. Длина особей достигает 13 см.	

Рисунок 1. Адаптированная словарная статья.

После работы в парах и устной работы со словарной статьей учитель обращает внимание обучающихся на материалы, которые понадобятся для работы с техникой отпечатки листьев, показывая иллюстрацию из книги.

Учитель:

– Ребята, посмотрите внимательно на иллюстрацию Дарьи Герасимовой, на ней вы видите голубую рыбку, она сделана в технике отпечатывания листьев, посмотрите на доску и подумайте, с помощью каких листьев был сделан отпечаток этой рыбки. (На доске учитель показывает несколько листьев ивы).

– Совершенно верно, мы будем отпечатывать пескаря с помощью листьев ивы.

Для обращения к чувственному опыту обучающихся предлагаем школьникам вспомнить мультфильм «Лунтик». В этом мультфильме главный герой встречается в пруду – стража порядка пруда – Пескаря Ивановича «Рисунок 2».

Учитель:

– Ребята, а знаете ли вы, что Пескарь Иванович – необычный персонаж. Он из сказки известного русского писателя Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина. В старших классах вы будете изучать эту сказку. И вот что интересно! Персонаж мультфильма выглядит точно так, как выглядел персонаж Премудрый Пескарь в сказке Михаила Евграфовича».



Рисунок 2. Сравнение героев мультфильма и сказки.

Также мы обращаем внимание обучающихся на то, что персонаж мультфильма необычный и очень похож на главного героя сказки Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина «Премудрый пескарь». Показываем

обучающимся иллюстрацию к сказке, написанную художником Евгением Михайловичем Рачевым, сравнивая ее с картинкой Пескаря Ивановича из мультфильма «Лунтик»:

– Ребята, эта иллюстрация известнейшего художника XX в. Евгения Михайловича Рачева. А ведь на эти иллюстрации смотрели в школе ваши мама и папа, бабушка и дедушка!

Перед началом работы над техникой отпечатывания мы показываем обучающимся картинку создания персонажа Пескарь Иванович, сравнивая ее с фотографией белоперого пескаря из «Красной книги Самарской области». Сопоставив рисунок и фотографию, начинаем проговаривать с обучающимися, какой должна получится отпечатанная рыба с помощью листа ивы, какого цвета краску нужно взять для туловища рыбы, а какую для добавления деталей (плавников, хвоста и т. д.) «Рисунок 3». После проведенного анализа можно приступать к работе:

– А теперь ребята мы приступим к работе: кладем перед с собой белый лист бумаги и лист ивы. Широкой плоской кистью наносим краску на листочек ивы. Краску лучше наносить с той стороны листа, где находятся прожилки. Кладем листочек покрашенной стороной на лист бумаги. Сверху кладем лист тонкой писчей бумаги. Проглаживаем его рукой. Если проглаживать рукой сам листочек, то отпечаток получится неравномерным. Затем убираем верхний лист бумаги и аккуратно, за черешок, поднимаем листочек. Дорисовываем получившиеся отпечатки тонкими кисточками».



Рисунок 3. Сравнение белоперого пескаря с персонажем Пескарь Иванович.

Подведем итоги. Обращение к книге «Осенние рыбы. Первые уроки творчества» Дарьи Герасимовой будет полезным для воспитания любви к родному краю, поскольку, работая с книгой и разбирая различные авторские техники и декламируя представленные в книге стихотворения автора можно, сосредоточить внимание обучающихся на различных животных из Красной книги Самарской области, тем самым воспитывая любовь и интерес к животным родного края.

ЛИТЕРАТУРА

1. Приказ Министерства образования и науки РФ от 06.10.2009 г. № 373 «Об утверждении и введении в действие федерального государственного образовательного стандарта начального общего образования». В редакции от 11.12.2020. Зарегистрировано в Минюсте России 22.12.2009 №15785. [Электронный ресурс] URL: <https://base.garant.ru/197127/53f89421bbdaf741eb2d1ecc4ddb4c33/#frieends>.

2. Иванян Е.П., Алимпиева А.А. Любовь к родному краю при изучении грамматических понятий в начальной школе // Вьюновские чтения – 2024 : материалы II Международной научно-

практической конференции «Вьюновские психолого-педагогические чтения», проводимой в рамках Года семьи в Российской Федерации, посвященной памяти доктора педагогических наук, профессора Н.И. Вьюновой (18 апреля 2024 г.) / под ред. И.В. Завгородней, Ю.Г. Хлоповских. – Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2024. – 467-472.

3. Осенние рыбы: Первые уроки творчества / Д. Герасимова. – М.: Лабиринт Пресс, 2021. – 212 с.

4. Красная книга Самарской области Т. 2. Редкие виды растений и грибов. / Под ред. С.В. Симака, С.А. Сачкова. – Самара: Издательство Самарской государственной областной академии (Наяновой), 2017. – 384 с.

5. Герасимова Дарья Сергеевна / Лабиринт [Электронный ресурс] URL: <https://www.labyrinth.ru/authors/97566/>.

6. Синтез искусств. Термины. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://bigenc.ru/c/sintez-iskusstv-0d5586> (Дата обращения 09.09.2024).

7. Семенищева М.Г., Джангазиева А.С., Сивова И.С. Педагогические рекомендации организации эстетического воспитания младших школьников посредством синтеза искусств во внеурочной деятельности // Педагогический журнал. – 2017. – Т.7. № 4А. – С. 130-141.

8. Уляшина А.Д. Синтез искусств на уроках в начальной школе как средство эстетического воспитания младших // Теория и практика образования в современном мире: материалы VII Международ. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, июль 2015 г.). – СПб: Свое издательство, 2015. – С. 81-83.

9. Орлова И.А. Методика организации внеурочной деятельности: учеб.-метод. пособие / И.А. Орлова; Владим. гос. ун-т им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2023. – 219 с.

10. Иванян Е.П., Ключина А.М. Работа над фразеологией русского языка в школе // Русистика без границ. 2022. – № 3. – С. 79-91.

Е.П. Дихтиевская

Чжан Лумэй

*Белорусский государственный педагогический
университет имени Максима Танка
(г. Минск, Республика Беларусь)*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ⁵

Тезисы. Автор исследования предлагает контекстное определение понятия «эстетическое сознание», формулирует педагогические условия его развития в вокально-хоровой деятельности в рамках предлагаемой им методики решения системы профессиональных задач интерпретации хоровых произведений. В контекстном определении эстетического сознания автор опирается на изучение генезиса идей об эстетике и эстетическом сознании в философии, искусствознании, музыковедении, а также на идеи о формировании эстетического сознания в психологии и музыкальной педагогике. Наиболее эффективный путь формирования эстетического сознания – приобщение к многовековым певческим эстетическим традициям в процессе художественно-исполнительского творчества. В работе подчеркивается, что принадлежность хорового пения к коллективным видам музициро-

⁵ Статья принята к опубликованию в журнале «Самарский научный вестник» (декабрь 2024 г.).

вания создает особые условия формирования эстетического сознания студентов. Вокально-хоровая деятельность в образовательном процессе – пространство расширенного содержательно-художественного диалога, изначально включающего смыслы, выраженные композитором, поэтом, а также привнесенные в интерпретаторском творчестве хормейстером-педагогом, концертмейстером, хористами-студентами. Как результат, формируется общий для всех эстетический идеал, оказывающий воздействие на развитие всего коллектива. Педагог-хормейстер должен наблюдать за возникающими в творческом процессе интерпретации ситуациям с известным правильным решением, которое не исключает наличия альтернативных решений, что позволяет его участникам приобщаться к ценностям друг друга и специально провоцировать создание таких ситуаций.

Музыкальная педагогика рассматривается авторами как особая профессиональная сфера действительности, имеющая свои выразительные формы, воспринимаемые и усваиваемые как ценности непосредственно чувствами в целенаправленной деятельности по решению художественно-педагогических задач. Эстетическая ценность выразительных форм предмета «музыка» в рамках всех преподаваемых на его основе дисциплин ярко выражена, она имеет мощный педагогический потенциал как средство формирования эстетического сознания будущего педагога-музыканта.

Ключевые слова: эстетическое сознание специалиста; вокально-хоровая деятельность; педагогические условия; интерпретация; выразительность форм действительности; ценность.

Хоровое пение – одна из самых доступных форм ознакомления студентов различной довузовской подготовки с художественной гармонией, царящей в эстетическом пространстве музыкального искусства. Вокально-хоровая деятельность относится к коллективным видам музицирования, что создает особые условия для формирования эстетического сознания студентов. Коллективное музицирование всегда вызывает особый интерес его участников. В процессе коллективного музицирования складывается и шлифуется в консенсусе некий общий для всех эстетический идеал. Хоровое исполнительство – это платформа для творческого, культурного развития, приобретения навыков общения и приобщения к многовековым певческим эстетическим традициям в процессе художественно-исполнительского творчества.

Для успешного научения всегда необходим контакт между преподавателем и студентом, который должен основываться на личностном отношении хормейстера-преподавателя к ученику. Актуализация внутренних ценностных ресурсов личности в коллективной диалогически направленной коммуникации в процессе вокально-хоровой деятельности создает условия для формирования эстетического сознания студентов. Профессиональная подготовка предполагает получение навыков педагогического общения, акцентирующего эстетические смыслы. В процессе вокально-хоровой деятельности – демократичной по своему характеру – открывается путь к внутреннему миру поющих. Только педагог-музыкант, обладающий сформированным эстетическим сознанием, может выстроить траекторию музыкально-образовательной и учебно-воспитательной деятельности учащихся в соответствии с высокими це-

лями содержательной вертикали музыкального искусства. В вокально-хоровой деятельности осуществляется приобщение на диалогической основе к эстетическим ценностям всех участников художественно-образовательной коммуникации – композитора, поэта, хормейстера, других участников коллектива (хористов). Создаются функциональные ситуации, позволяющие приобщаться к ценностям друг друга. Акцентирование способов общения, позволяющих его участникам обмениваться ценностным отношением к явлениям эстетического порядка, – важнейшее условие формирования эстетического сознания в процессе вокально-хоровой деятельности.

Объект исследования: формирование эстетического сознания в процессе вокально-хоровой деятельности.

Предмет исследования: педагогические условия формирования эстетического сознания в процессе вокально-хоровой деятельности.

Методы исследования: анализ литературных источников, обобщение информации посредством выделения единых педагогических условий формирования эстетического сознания в процессе вокально-хоровой деятельности.

В контекстном определении эстетического сознания мы опираемся на изучение генезиса идей об эстетике и эстетическом сознании в философии, искусствознании, музыкознании, а также идей о формировании эстетического сознания в психологии и педагогике. Эстетика является философской дисциплиной и по мысли А.Ф. Лосева имеет своим предметом область выразительных форм любой сферы действительности (в том числе художественной, педагогической), данных как

самостоятельная и чувственно непосредственно воспринимаемая ценность. А.Ф. Лосев также утверждал приоритет ценностей в развитом эстетическом сознании, подчеркивая восприятие выразительных форм окружающей действительности непосредственно чувствами. А.Ф. Лосев полагает, что «эстетическое есть непосредственная выразительность многих явлений действительности» [1, с. 576]. Путь европейской философии к обретению эстетики как философской науки связан с именем немецкого философа Александра Готлиба Баумгартена, который впервые ввел термин эстетика в XVIII веке [2, с. 806]. Баумгартен, «основатель эстетики как самостоятельной науки», изобрел термин «эстетика» (произведенный от греческого слова αἴσθησις – чувство, ощущение), ставший ее названием [3, с. 46]. Еще со времен Древней Греции в лексикон философии активно вошло и используется понятие αἴσθησις, понимаемое как «чувственное восприятие». Однако, этим не ограничивается вклад А.Г. Баумгартена в развитие философских наук. «Эстетика, по Баумгартену, – искусство прекрасно (красиво) мыслить и искусство аналога разума. «Мыслить прекрасно», по Баумгартену, означает мыслить чувственно-совершенно» [4, с. 35]. Немецкий философ строил эстетику как логику чувственного познания. Эстетическое сознание рассматривается в философии и эстетике как часть общественного сознания, высший вид сознания, обеспечивающий интегративно-гармоническую целостность всех других видов сознания, являющийся наиболее специфической формой сознания, позволяющей совершать оценку непосредственно чувственно воспринимаемого мира в его человеческом значении. Согласно трудам В.В. Бычкова – известного советского и российского философа, историка эстетики – эстетика (от др.-

греч. αἰσθάνομαι – чувствовать; αἰσθητικός – воспринимаемый чувствами) – «наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к действительности, изучающая специфический опыт ее освоения, в процессе (и в результате) которого человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях духовно-чувственной эйфории, восторга, неопишуемой радости, блаженства, катарсиса, экстаза, духовного наслаждения свою органическую причастность к Универсуму в единстве его духовно-материальных основ, свою сущностную нераздельность с ним» [5, с. 456]. Исследуя тексты культуры, В.М. Видгоф определяет их как формы объективированного сознания и подчеркивает, что в диалоге мира и человека «тексты культуры и психические механизмы сознания, постигающего (творящего) смыслы этих текстов, стараются понять и принять друг друга в своем сотворчестве» [6, с. 103]. Отмечая, что эстетическое сознание возвышает каждую форму деятельности до уровня одухотворенной, М.С. Каган соотносит «формирование сознания, поведения и отношения» «с качествами Человека культуры». [7, с. 28].

В искусствознании и музыкознании мы опираемся на основные концептуальные положения об интонационной природе музыки, о том, что музыка является «искусством интонируемого смысла» [8, с. 344]. процессуальности и драматургии музыкальной формы, ее мотивированности «от смысла к звуку», композиционных принципах и логике музыкальной композиции, разработанных Б.В. Асафьевым, В.В. Медушевским, Е.В. Назайкинским [8–10]. По утверждению В.В. Медушевского музыкальные выразительные интонации вырастают как цветы на основе «интонаций жизни», превращаясь в музыкальной форме в «беспредельно ем-

кие знаки, полные живой красоты» [9, с. 27]. Таким образом, «в совершенной музыке аналитические средства оформляют уже не онтологическую пустоту, а живое богатство мироздания» [9, с. 27]. Е.В. Назайкинский констатирует широкое использование термина «композиция» в теории и практике других видов искусства – живописи, литературы, прикладных искусств. Существенным вкладом ученого в исследование драматургических особенностей музыкальной формы явилось исследование им общих законов временного развертывания музыкальной композиции. Он отмечает, что «композиторский холст – это чистое время. Это время, которое будет завоевано музыкальным сознанием и физическая длительность которого лишь в хронометраже записи будет потом зафиксирована для служебного пользования. А сначала оно выглядит лишь как поле, которое нужно пройти, как время, обещающее вместить в себя радость творчества и эстетическое удовольствие и уже таящее в себе эти богатства» [10, с. 9]. Музыкальное время как феномен обсуждается в философско-эстетических и музыковедческих концепциях XX века. А.В. Макина констатирует научную тенденцию осмысления времени, как своего рода «музыкализацию» философского мышления, связанную с пониманием музыки [11, с. 73].

Представление о формировании эстетического сознания в психологии и педагогике включает идеи о взаимосвязи сознания и деятельности; об отличии продуктивного мышления от репродуктивного тем, что продуктивность направляется множеством причин, включая неявные; о возможности развития мышления в процессе решения задач [12–14]. С.Л. Рубинштейн отмечал, что «в процессе мышления познаваемый объект

включается во все новые связи и в силу этого выступает во все новых качествах, которые фиксируются в новых понятиях и понятийных характеристиках; из объекта тем самым как бы вычерпывается все новое содержание; он как бы поворачивается каждый раз другой своей стороной, в нем выявляются все новые свойства» [13, с. 98–99]. Согласно А.В. Брушлинскому, с каждой новой попыткой включить объект в новые связи и отношения, неверным решением происходит уточнение и конкретизация искомого (анализ через синтез); проявляется способность мышления прогнозировать нахождение существенно нового, выходящего за пределы ранее имевшегося субъективного опыта [14].

При рассмотрении проблемы педагогических условий формирования эстетического сознания в процессе вокально-хоровой деятельности целесообразно обратиться к ряду вопросов музыкальной педагогики, музыкального воспитания, предмета «музыка» как основы учебных дисциплин, целей и задач музыкально-эстетического воспитания. В данном, более широком, контексте педагогу-хормейстеру становится более очевидным механизм генерации того или иного педагогического условия из всей совокупности гуманитарных знаний, определяющих современную эстетику хорового пения.

Музыкальная педагогика и, в частности, анализ теории и практики дирижерско-хоровой подготовки позволяют опереться на принципы единства художественного и технического, эмоционального и рационального в организации художественно-образовательного процесса, предложенные О.А. Апраксиной [15, с. 54], идеи Д.Б. Кабалевского о связи музыки и жизни, включении детей в осмысленный процесс вы-

разительного интонирования в разных видах практической деятельности на уроке [16]; утверждение Л.А. Безбородовой о том, что творчество дирижера имеет художественно-интерпретационную природу [17, с. 4], представления известного белорусского хормейстера и педагога-музыканта Л.Н. Иконниковой о вокально-хоровой деятельности как о практико-ориентированной составляющей подготовки дирижера [18].

На основании изученных материалов по проблеме исследования нами предложено контекстное определение эстетического сознания – это высшая структурированная форма общественного и индивидуального сознания, духовного освоения окружающего мира, в целенаправленной деятельности которого усваиваются как ценности непосредственно чувствами выразительные формы любой сферы действительности. Процесс и результат работы эстетического сознания заключается в воссоздании в его внутреннем пространстве подвижной и диалектической, способной дополняться и изменяться в процессе жизнедеятельности субъекта картины мира. Специфику эстетического сознания составляет нацеленность на усвоение как ценности непосредственно чувствами выразительных форм любой сферы действительности. Эстетическому сознанию присущ особый способ освоения действительности, включающий единство логики интеллекта и логики чувственного познания при доминировании последнего.

Музыкальную педагогику, используя современный философско-эстетический подход, в контексте исследуемой проблемы можно рассмотреть, как особую профессиональную сферу действительности. Музыкальное воспитание – это воспитание на образцах музыки высокой традиции, направляемое достижением целей

гармоничного, а значит эстетически значимого духовно-нравственного развития личности. Выразительность форм предмета «музыка» в рамках всех преподаваемых на его основе дисциплин ярко выражена, она имеет мощный педагогический потенциал как эстетическая ценность. Содержание художественных образов может быть воспринято на уровне жизненных интересов личности. Это требует создания определенной среды, педагогических условий, а также конструирования методики, основанной на принципах художественного преподавания искусства.

Цели и задачи музыкально-эстетического воспитания реализуются в предметном поле, включающем интонационно-выразительные формы двух важнейших профессиональных сфер действительности – музыки (искусства) и педагогики (специально организованного взаимодействия развивающего личность ученика, в процессе которого происходит также совершенствование личности педагога). Это имеет решающее значение для создания наилучших условий формирования эстетического сознания. Все педагогические средства обладают той или иной степенью выразительности. Однако последняя, как правило, проявляется спонтанно, а осознанное целенаправленное использование интонационно-выразительных форм в организации педагогического процесса отсутствует. Это в определенной степени понижает эффективность подготовки будущих педагогов-музыкантов. Существует также противоречие между стихийно совершающейся в сознании будущего специалиста работой по приобретению и пополнению эмоционально-образных «знаний» об окружающей действительности, приобретению фрагментов эстетического опыта, формирующих в его сознании определенную

«картину мира», и отсутствием целенаправленной системы педагогического воздействия на актуализацию художественно-эстетического потенциала музыкального искусства (хорового) в специальной дирижерско-хоровой подготовке студентов. Это определяет актуальность исследования, направленного на формирование эстетического сознания в процессе вокально-хоровой деятельности в специальной профессиональной подготовке будущего педагога-музыканта.

Особо благоприятные педагогические условия формирования эстетического сознания создаются в вокально-хоровой деятельности, которая относится к ряду эстетических по своей сущности. Здесь в прямом смысле культивируется красота, ориентируемая на достижение эстетического идеала. «Сократ обходит пестрое множество вещей, называемых прекрасными, – от корзины для навоза до обезьяны и человека. Обходит с некоторой гипотезой: если предметы, столь непохожие, обнимаются одним понятием красоты, значит за миром вещей может скрываться нечто идеальное, что улавливает в них сознание человека? В это невидимое и вглядывается Сократ» [19, с. 68]. Красота в вокально-хоровой деятельности проявляется в звучании человеческого голоса, выявляется в звукосмысловом интонировании поэтических текстов, передается хору при помощи «немой» выразительности дирижерского жеста с точностью сердечно-чувственного ощущения. В вокально-хоровой деятельности активно используется категория «идеал хорового звучания», понимаемая как гармония, мера, уравновешенность звучания. Осознание студентами теоретических представлений об идеале важно для соотнесения их будущими специалистами с получаемой ими художественно-эстетической практи-

кой непосредственного участия в создании идеального хорового звучания. Вокально-хоровая деятельность является по сути процессом осуществления идеального, процессом выявления его красоты и силы. «Задача эстетики как науки – выделить зиждательную силу красоты в сознании человечества», – утверждает профессор В.В. Медушевский [9, с. 63]. Интерпретация шедевров в образовательном процессе вводит студента в область идеального, прекрасного, эстетического. В процессе интерпретации вокально-хоровых произведений студенты стремятся вместе с преподавателем проникнуть в самую сердцевину содержания художественного образа. Этот процесс, зачастую связанный с достижением сильного переживания – катарсиса, влияет на изменение их эстетического сознания за счет воздействия на его структурные механизмы. Важно подчеркнуть, что интерпретация произведений хорового искусства – это способ приобщения к идеальному не только и не прежде всего как к искомому результату, но как процессу создания идеального звучания.

Интерпретация является способом и формой исследования эстетической сущности музыкального произведения, его понимания и принятия. Художественный образ понимается в философии и искусствознании как способ и форма выявления красоты или эстетической меры. Вокально-хоровая деятельность педагога и студентов ориентирована на интерпретацию музыкальных произведений, совершаемую на разных этапах подготовки будущего педагога-музыканта. При условии ее насыщения решением задач интерпретации хоровых произведений, выявляющим выразительное значение художественного образа, вокально-хоровая деятельность выходит на уровень формирующей эстетическое

сознание. В процессе интерпретации происходит многостороннее исследование художественного образа и формируется эстетическое сознание будущего педагога-музыканта. Рассматривая интерпретацию как главную универсальную задачу вокально-хоровой деятельности студентов, а саму эту деятельность как эстетическую, практически ориентированную образовательную среду профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта, можно создать необходимые педагогические условия для формирования эстетического сознания будущих педагогов-музыкантов.

Содержание современного образования ориентировано на социокультурную реальность, характерными признаками которой является бесконечное движение, рост, переплетение, а также парадоксальное устаревание и перманентное обновление информационных потоков. В связи с этим появляются и внедряются в педагогическую практику новые парадигмы образования, стратегически обеспечивающие формирование когнитивной компетентности, как способности не только усваивать, накапливать, транслировать, но и производить знания всеми известными, доступными и актуальными для человеческого интеллекта и чувств (сознания) способами. Соответственно, в рамках уже действующей компетентностной парадигмы образования повышается необходимость подготовки специалиста, сознание которого будет сформировано в соответствии с многомерностью его профессиональной действительности. Эстетическое сознание выполняет важную аксиологическую (оценочную) функцию, от которой зависит полноценная духовная жизнь человека. От качества эстетического сознания зависит красота и гармония жизни. Это особенно важно в реализации личностно-ориентированного подхода в

воспитании личности будущего педагога, а тем более педагога-музыканта – проводника прекрасного и доброго. Красота (эстетика), входя в синергию с добром (этикой), становится реальным средством восстановления (исцеления) жизненной среды, основанной на принципах гармонии, меры, порядка, понимания, пропорциональности. На основе эстетического отношения воспитываются гуманность, любовь и сочувствие к ближнему, чувство «родственной связи» с окружающим миром, природой, любовь и вкус к организованности, красоте упорядоченности в жизни (собственной и окружающего социума) и многие другие нравственные качества, среди которых бесценно важными являются любовь к Родине, патриотизм. Патриотизм, как и все высокие чувства, переживаемый в эстетических формах, наиболее глубоко входит в сознание, питает мировоззрение и превращается в убеждения. Это то, что в отличие от искусственного интеллекта обеспечивает сохранность человеко-творческой уникальности личности в социально-культурном пространстве.

Выводы. Таким образом, эстетическое сознание представляет собой феномен, интегрирующий теоретические представления студентов-хормейстеров об идеале хорового звучания с практикой его создания, интерпретации хоровых произведений в образовательном процессе как способа и формы исследования их эстетической сущности, понимания и принятия, учитывая социокультурную реальность и современные парадигмы образования, ориентируясь на ценность духовной жизни человека и уникальность личности в социально-культурном пространстве.

Система педагогических условий рассматривается нами как среда для формирования каждого параметра

эстетического сознания – мировоззренческого, предметно-практического, духовно-интеллектуального, профессионально-содержательного. В результате изучения проблемы формирования эстетического сознания студентов в вокально-хоровой деятельности мы выявили следующие основные педагогические условия формирования эстетического сознания:

- направленность интерпретации хоровых произведений на анализ взаимосвязи эстетического и этического, прекрасного и доброго, воспринимаемых как ценность в двуедином контексте красоты и добра;

- соблюдение эстетической меры внутри творческого интуитивного и интеллектуально-рассудочного начал в интерпретации хоровых произведений;

- внимание к внутреннему миру студента-участника хорового коллектива – его ценностям, предпочтениям, отношению к эстетическим нормам, способу восприятия эстетических предметов, способам творческой личностной реализации в вокально-хоровой деятельности;

- формирование профессиональных и жизненных интересов процессе вокально-хоровой деятельности на основе использования методов проблемного анализа художественного образа в интерпретации хорового произведения;

- стимулирование активного участия студентов-участников хора в изменении эстетического предмета (активное участие в репетиционной работе по разучиванию-интерпретации хорового произведения);

- поэтапная интерпретация хоровых произведений в вокально-хоровой деятельности с использованием универсального художественного творческого метода «выращивания» формы в процессе движения от смысла

к его воплощению, от целостной протоинтонации – через аналитический конструкт – к воплощению смысла в интонационной форме;

- создание условий для активного освоения терминов-понятий эстетики – организация конкурсов, рейтинговых работ, дискуссий и др.;

- усиление диалогически-коммуникативного компонента общения за счет создания следующих интеллектуально-художественных ансамблей: композитор, поэт, преподаватель-хормейстер, студент, лирический герой (субъект) произведения, другие хористы – участники ученического исполнительского коллектива, будущие слушатели, потенциальные будущие ученики;

- внедрение интонационно-выразительного подхода в процесс вокально-хоровой подготовки на всех этапах интерпретации хоровых произведений – первичного восприятия-знакомства (синкретическом); поисково-формирующем (репетиционном); итоговом (воплощении-презентации);

- направленность интерпретации хоровых произведений на восприятие выразительных форм музыкально-образовательной действительности (музыкальных и педагогических явлений) как ценности.

Современная школа стремится удержать стратегические ориентиры на реализацию гуманистической цели образования – гармоничного эстетического развития личности. Актуализация эстетического потенциала будущего педагога-музыканта способствует его профессиональному становлению, позволяет эстетическому сознанию как реальной системе сил участвовать в художественно-эстетическом воспитании своих учеников, влиять на путь духовно-нравственного развития отдельной личности и всей нации в социуме, культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев А.Ф. Эстетика // *Философская энциклопедия*: в 5 т. Т. 5. / гл. ред. В.Ф. Константинов. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – С. 570–577.
2. Каган М.С. Эстетика // *Философский энциклопедический словарь* / гл. редакция: Л.Ф. Ильичев, П.И. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – С. 805–808.
3. Баумгартен Александр Готлиб // *Философский энциклопедический словарь* / гл. ред.: Л.Ф. Ильичев, П.И. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – С. 46–47.
4. Прозерский В.В. Обретение эстетики как философской науки в творчестве Александра Готлиба Баумгартена // *Terra Aestheticae*. – 2018. – № 1. – С. 18–38.
5. Бычков В.В., Бычков О.В. Эстетика // *Новая философская энциклопедия*: в 4 т. – Т. 4. – М.: Мысль, 2010. – С. 456–466.
6. Видгоф В.М. Философская формула человеческой деятельности и ключевые ценности культуры в системе образования // *Системы и модели: границы интерпретаций*: сб. тр. всерос. науч. конф. с междунар. участием. – Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2008. – С. 101–108.
7. Гетьман В.В. О роли искусства в становлении личности в творческом наследии М.С. Кагана: философско-педагогический аспект // *Педагогика и психология образования*. – 2021. – № 2. – С. 22–30. DOI: 10.31862/2500-297x-2021-2-22-30.
8. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Изд. 2-е. – М.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.
9. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: исследование. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
10. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
11. Макина А.В. Музыкальное время: философско-эстетические и музыковедческие концепции XX века // *Вопросы философии*. – 2013. – № 7. – С. 73–79.

12. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Смысл, Academia, 2005. – 352 с.
13. Рубинштейн С.Л. О мышлении и путях его исследования. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 147 с.
14. Брушлинский А.В. Мышление и прогнозирование (логико-психологический анализ). – М.: Мысль, 1979. – 228 с.
15. Апраксина А.О. Методика музыкального воспитания в школе: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1983. – 224 с.
16. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца: книга для учителя. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1984. – 206 с.
17. Безбородова Л.А. Теория и методика дирижерско-хоровой подготовки студентов к музыкально-просветительной деятельности: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.05. – М., 1996. – 47 с.
18. Иконникова Л.Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера. 2-е изд. / науч. ред. Ю.Д. Златковский. – Минск: Изд. центр БГУ, 2008. – 143 с.
19. Медушевский В.В. Синергичная эстетика // Сфера культуры. – 2023. – № 4 (14). – С. 63-72.

В.Н. Титова

*Луганская государственная академия
культуры и искусств
имени Михаила Матусовского*

А.А. Шамрина

*Структурное подразделение
МБУ «Краснодонский
городской Дворец культуры
им. «Молодой гвардии»
клуб поселка Поречье»*

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ
ИЗУЧЕНИЯ
ОСОБЕННОСТЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
СОВРЕМЕННЫХ ДЕТСКИХ
И ЮНОШЕСКИХ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ
ТЕАТРАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ⁶**

Тезисы. В исследовании дается теоретическое обоснование сущности, специфики и функций современных детских и юношеских любительских театральных коллективов. Авторами обобщается практический опыт отечественных любительских детских и молодежных театров.

⁶ Статья принята к опубликованию журналом «Известия СамНЦ РАН» (декабрь 2024 г.).

Ключевые слова. Детско-юношеские любительские театральные коллективы, театральное творчество, творческий потенциал ребенка, спектакль, репертуар самодеятельного театра.

Введение. Актуальность темы исследования. Детское и юношеское самодеятельное театральное творчество является в Российской Федерации одним из самых массовых и популярных видов организации досуга, а, следовательно, перспективным направлением дополнительного образования детей и подростков. Практически в каждой школе, подростковом клубе, не говоря уже о таких учреждениях дополнительного образования, как дома и дворцы детского и юношеского творчества, действуют театральные коллективы. Основой детского любительского театрального коллектива является драматическое искусство, которое обладает многочисленными возможностями воспитания творческого определения человека. Рост количества детских театральных коллективов требует научного осмысления развивающего потенциала детского любительского театра, что побуждает к исследованию данного феномена культуры и театральной педагогики в целом. Изучение заявленной проблемы обусловлено рядом художественно-педагогических задач, возникающих в процессе детского театрального творчества. Существующие исследования и сформировавшиеся технологии эстетического воспитания порой не соответствуют новым социально-политическим, экономическим, социально-культурным условиям воспитания в современной России. Цель исследования – осуществить комплексное исследование теоретико-методологических основ деятельности современного детского любительского театра.

Материалы и методы. Основным методом исследования является аналитический – при изучении научных трудов, в которых рассматривается специфика и функции современных детских и юношеских любительских театров. В то же время нами использовался метод обобщения практического опыта отечественных руководителей детских театров, режиссеров-педагогов.

Основные понятия. Синтетический характер театрального искусства является эффективным и уникальным средством художественно-эстетического воспитания подрастающего поколения, благодаря которому театральные коллективы занимают существенное место в общей системе художественно-эстетического воспитания детей и юношества. Применение в практике учебно-воспитательной работы средств театрального искусства содействует расширению общего и художественного кругозора детей, общей и специальной культуры, обогащению эстетических чувств и развитию художественного вкуса.

Рассматривая любительское детско-юношеское театральное творчество в современном педагогическом и социокультурном контексте, очевидным становится тот факт, что задачи личностного развития в этой сфере имеют существенное преимущество над образовательными целями. Более того, в последние десятилетия театр как вид коллективного творчества выступает своеобразным средством профилактики асоциального поведения детей и подростков, что является актуальным в наши дни.

По мнению исследователя Е.И. Григорьевой, любительский художественно-творческий коллектив – это организованная группа, в которой все участники объединены общими ценностями и целями деятельности,

которые значимы для всех, и в которых межличностные отношения опосредствуются социально и личностно значимым содержанием совместной художественной и творческой деятельности [1].

Согласимся с позицией А.Г. Фатхуллиной, утверждающей, что «современный любительский коллектив – это подвижная, постоянно развивающаяся структура, сочетающая в себе накопленный опыт поколений и новаторский подход в развитии и популяризации культурных традиций. Все коллективные любительские объединения носят общественный характер. Клубный самодеятельный коллектив – динамическая и развивающаяся организация. На развитие коллектива влияет ближайшее окружение, взаимодействие его с другими коллективами и организациями. Чем шире и богаче внешние связи коллектива, тем богаче и многограннее творческая жизнь коллектива» [2].

Таким образом, детско-юношеский любительский театр – это организованная театральная деятельность детей и подростков, не имеющая профессиональной направленности. В отличие от профессионального театра, детский самодеятельный театр является формой внешкольного образования, предоставляющей молодым людям возможности для творческого самовыражения и развития.

Гипотеза исследования в рамках статьи. В современных образовательных учреждениях, учреждениях культуры и учреждениях дополнительного образования употребляются понятия «любительский» и «самодеятельный» коллектив как определения, тождественные друг другу. На практике сущность образовательной, культурной и воспитательной деятельности таких коллективов отвечает созидательной направленности.

Такие творческие коллективы имеют свою специфику и выполняют ряд функций, среди которых можно выделить следующие:

1) творческая функция: детские и юношеские коллективы дают возможность детям и подросткам заниматься творчеством, развивать свои таланты в музыке, танце, театре и других сферах искусства;

2) социализационная функция: участие в детских коллективах способствует формированию социальных навыков, умению работать в команде, уважению к другим участникам;

3) развивающая функция: современные коллективы часто ориентированы на развитие личности ребенка или подростка, помогая им раскрыть свой потенциал, расширить кругозор и научиться выполнять разнообразные задачи;

4) эмоциональная функция: участие в коллективе способствует формированию эмоциональной устойчивости и самовыражению, а также укрепляет самооценку у детей и подростков;

5) спортивная функция: некоторые детские коллективы ориентированы на физическое развитие и участие в спортивных мероприятиях, способствуя формированию здорового образа жизни.

Специфика любительского творчества детей состоит в том, что оно не является самоцелью, а служит средством общего развития и саморазвития подрастающего поколения. В детском самодеятельном коллективе большое место занимает игра как метод овладения тем или иным видом творчества. Занятия в такого рода коллективе носят яркий, занимательный, эмоциональный характер и непродолжительны по времени. Это требует от руководителя большого такта и мастерства.

Сложно не согласиться с точкой зрения исследователя Л.П. Емельянова, относительно того, что «художественная самодеятельность является не только школой собственно художественного мастерства, но и школой жизни, школой гражданственности. Другими словами, пробуждаясь к активной художественной деятельности и развивая свои способности, человек не просто утверждает себя в искусстве, а, прежде всего, утверждает себя как член общества, чья деятельность и чей талант общественно необходимы и полезны» [3, с. 123].

В условиях современности детские и юношеские любительские коллективы становятся важным инструментом воспитания и развития детей и подростков, помогая им не только развивать творческие способности, но и формировать важные социальные и эмоциональные навыки. С другой стороны, детские творческие коллективы не только играют важную роль в разностороннем развитии детей, но и помогают воспитать сбалансированную личность, способную интегрироваться в общество.

Отечественный педагог З.А. Евдокимова считает, что детский театр существенно отличается от профессионального театра, хотя и испытывает его влияние. От взрослого театра детский театр отличается тем, что требует принимать во внимание детскую психологию, возрастные индивидуальные особенности детей в процессе занятий с ними. Другое важное отличие – разнонаправленность целей. Цель профессионального театра – так воздействовать на зрителя, используя все возможные эстетические средства, чтобы вызвать в нем отклик, сопереживание, в свою очередь цель детского театра –

развитие самого участника детского театра, его духовных сил, способностей и задатков [4].

По мнению О.А. Антоновой, театральная деятельность способствует формированию нравственных качеств, выработке отношения к нормам поведения и закреплению их через эмоциональное переживание на основе тесной связи представлений и оценок с жизнью и личным опытом [5]. Театральное искусство развивает речь, память, пластику, воспитывает умение взаимодействовать в коллективе, то есть те качества, которые будут необходимы ребенку в дальнейшей жизни.

Формы современного любительского театра весьма разнообразны. Как было отмечено, они могут функционировать как: самодеятельные кружки на базе учебных заведений, театральные объединения в школах искусств, городские студии и кружки, разновозрастные народные театры, студенческие объединения.

Следует отметить, что в отличие от детского, самодеятельное творчество подростков весьма специфично. Как правило, подросток выбирает один вид творчества и занимается им довольно основательно, стремясь добиться определенного совершенства. Помимо избирательности интереса резко возрастает профессионализм. Самодеятельное творчество для подростка становится своеобразным средством самовыражения и самоутверждения, а впоследствии может определить и профессиональную ориентацию. Особенность организации подростковых самодеятельных коллективов состоит в том, что они носят четко профильный и стабильный характер. Содержание и методы их деятельности определяются тем или иным видом творчества и не носят синкретического характера, как в детском коллективе: занятия более длительны по времени, в них меньше игровых

и других занимательных элементов, все подчинено конкретному виду творчества и его методике.

Практическая работа, направленная на проверку гипотезы. Анализ сути самодеятельного театрального творчества позволяет нам сформулировать в самом общем виде присущие ему следующие признаки: а) проведение занятий в часы, не входящие в основной образовательный процесс, т.е. во время досуга; б) добровольное участие в процесс творчества на основе мотиваций через личные интересы и предпочтения; в) организация творческого процесса под руководством художественного руководителя-педагога; г) непосредственное вовлечение участников в многогранный и многоступенчатый процесс создания сценического произведения; д) стремление участников к самосовершенствованию и развитию актерского мастерства; е) самоорганизация и ответственность за свою часть работы в спектакле; ж) сотрудничество и командная работа с другими участниками театрального процесса; з) радость и удовлетворение от процесса творчества; и) участие в различных фестивалях и конкурсах как своеобразный этап расширения своих творческих горизонтов.

Объектом деятельности любительского детско-юношеского театрального коллектива является репертуар, выполняющий образовательную (расширение границ технических и выразительных возможностей с каждым новым сценическим произведением), воспитательную (привитие художественно-эстетического вкуса, как участникам коллектива, так и зрителям, расширение кругозора), просветительскую (выбранная руководителем репертуарная политика зачастую направлена на просвещение зрительской аудитории) функции.

Формирование репертуара самодеятельного детского театра требует особого подхода и учета ряда особенностей. Можно выделить некоторые из них:

1) возрастные особенности воспитанников коллектива: репертуар должен быть подобран с учетом возрастных особенностей детей/подростков, чтобы материал был доступен и понятен для каждой возрастной категории;

2) актуальность и популярность драматургического материала: дети обычно любят классические сказки, литературные произведения, поэтому в репертуаре самодеятельного детского театра могут быть как популярные и узнаваемые произведения, так и произведения, отвечающие актуальным и злободневным проблемам;

3) вариативность жанров: развивающим личность ребенка характеристикам будет соответствовать репертуар, в котором будут представлены различные жанры – от сказок и мюзиклов до драм и комедий, чтобы дети могли познакомиться с разными стилями и формами театрального искусства;

4) учет интересов детей: руководителю следует учитывать интересы и предпочтения детей в формировании репертуара, чтобы спектакли были близки и понятны как участникам, так и маленьким зрителям;

5) обучающий контент: в репертуар можно включать спектакли, содержащие обучающий контент, который помогает детям учиться чему-то новому или развивать определенные навыки;

б) уникальность и творчество: не стоит бояться экспериментов и инноваций в репертуаре, создавая уникальные и оригинальные спектакли, которые будут запоминаться зрителям.

С учетом этих особенностей формирования репертуара самодеятельного детского театра можно создать интересные и познавательные спектакли, которые будут радовать не только маленьких зрителей, но и их родителей.

Значение детского и молодежного любительского театра в проявлении творческой активности подрастающего поколения сложно переоценить. К основным аспектам, симулирующим интерес к творческой активности детей посредством театральной деятельности в рамках любительского театра, мы можем отнести следующее:

Исследование творческого потенциала. Театр дает детям возможность исследовать свой творческий потенциал и пробовать себя в различных ролях и амплуа, что позволяет им раскрыть свои таланты и развить новые навыки.

Самовыражение и самопознание. Игра на сцене дает возможность подрастающему поколению выразить свои мысли, чувства и идеи, что помогает им лучше понять себя и свои возможности.

Развитие самосознания. Выступая в качестве исполнителя ролей, воплощая на сценической площадке определенный художественный образ, ребенок примеряет на себя различные модели поведения и характеры. Такой вид театрального творчества помогает ему лучше понимать себя и других, а также формировать собственное мнение и ценности.

Выражение эмоций и переживаний. Театр дает ребенку возможность выразить свои эмоции и переживания через перевоплощение в образы других людей, что, в свою очередь, позволяет ему безопасно исследовать свои внутренние чувства и справляться с ними.

Развитие индивидуальности. Детско-юношеский любительский театр поддерживает развитие индивидуальности подрастающего поколения. Он дает им возможность выразить свои уникальные взгляды и интерпретации через театральное искусство.

Создание творческого пространства. Театральная студия создает для детей и молодежи творческое пространство, в котором они могут свободно экспериментировать, рисковать и обмениваться идеями, и это, несомненно, способствует их творческому росту и самореализации.

Повышение самооценки. Успешное выступление на сцене дает ребенку чувство гордости и удовлетворения, тем самым повышая его самооценку и уверенность в своих силах.

Расширение кругозора. Занимаясь в любительском театре, ребенок/подросток знакомится с различными литературными произведениями, историческими событиями и культурами. Эти факторы расширяют его кругозор и способствуют общему развитию.

Создание положительного социального опыта. Занятия в детском любительском театре способствует коллаборации детей с разными характерами, способностями и интересами. Театральная деятельность учит их сотрудничать, принимать различия и развивать толерантность.

Командная работа. Занимаясь в любительском театре, молодые люди учатся работать в команде и сотрудничать друг с другом, в процессе чего развиваются их социальные навыки и умение слушать и принимать разные точки зрения.

Специфика любительского творчества детей состоит в том, что оно не является самоцелью, а служит

средством общего развития и саморазвития подрастающего поколения: «<...> в любительском театре происходит упрощение принципов обучения, опускается теоретическая часть, на первый план выдвигается воспитательно-творческий путь участников, им важен сам процесс постановки спектакля, взаимодействие с режиссером, отношения между участниками театрального коллектива» [6, с. 205].

Формирование репертуара в любительском театре представляется нам своеобразным творческим поиском, в процессе которого решаются художественно-педагогические задачи. Каждая постановка как основа творческого процесса в самодеятельном театральном коллективе является «средством для более глубокого эстетического восприятия и постижения идейно-художественного богатства произведения участниками, условием пробуждения творческой инициативы и активности, источником становления их нравственного опыта» [7, с. 41].

Очевидно, что через участие в театральной постановке ребенок может проявлять свою творческую активность, самовыражаться. Одним из способов самовыражения – через своего персонажа: играя роль, ребенок выражает не только мысли действующего лица, но и свои собственные мысли, чувства и идеи. Используя свою фантазию и воображение, маленький артист через собственное уникальное видение мира создает индивидуальный сценический образ, выполняя задачу, поставленную режиссером.

Для непрофессиональных актеров, молодых артистов, включение в художественно-творческую деятельность любительского театра предполагает «творческий и личностный рост, психологическую поддержку,

готовность к оценкам спектаклей как профессиональных, включенность в профессиональное сообщество через участие в фестивалях, гастролях, получение узких навыков (дыхание, движение, сценическая речь), эмпатию, активные эмоции, радость путешествий и общения, ответственность за коллектив» [8, с. 37].

Несомненно, участие детей и подростков в театральной постановке помогает развивать навыки, способствующие самовыражению. Например, самосознание: играя различные роли, дети лучше узнают себя и свои возможности, учатся понимать свои сильные и слабые стороны, а также развивают эмпатию и понимание других. Также игра в спектакле/представлении любительского театра дает ребенку уверенность в себе – успешное участие в спектакле повышает их самооценку, вызывает чувство гордости и удовлетворения. В то же время, театральное творчество требует от исполнителей совершенствования определенных коммуникативных навыков, таких, как речь, язык тела, умение слушать, четко выражать мысль, общаться с партнером и др. Таким образом, участие в театральной постановке предоставляет детям ценную возможность для самовыражения и развития различных навыков, которые способствуют их общему развитию.

Отметим, что важным, на наш взгляд, является осознание педагогом/режиссером/руководителем любительского детского театрального коллектива основных психолого-педагогических и творческих задач. Процесс работы над постановкой как творческим продуктом, включающим этапы коллективного и индивидуального творчества, такие, как исполнительское и декоративно-оформительское искусство, репетиции и пр., должен быть подчинен условиям творческого самоопределения

и самовыражения подрастающего поколения [9]. Современные исследователи М. Е. Генш и Л. Е. Петрова в этой связи отмечают, что «<...> имея статус любительского коллектива без формальных барьеров на входе (не требуется специальное образование), театр обеспечивает благоприятную психологическую атмосферу, производя творческие продукты на высоком, практически профессиональном уровне» [8, с. 37].

В то же время, руководителю коллектива стоит помнить и о том, что позитивная результативность коллективного творчества воспитанников, заключающаяся, например, в систематических показах спектаклей для широкой аудитории, освещение успехов и достижений коллектива в СМИ и пр., может служить для детей и подростков мотивацией к творческому совершенствованию, самовыражению, а иногда и к будущему профессиональному ориентированию.

Результаты исследования и обсуждение. Таким образом, исследование теоретико-методологических основ деятельности современного детского любительского театра позволяет нам утверждать, что важным элементом деятельности последнего является именно педагогическая работа, направленная на развитие творческих способностей, эмоциональной и интеллектуальной сферы участников. Обучающие методики, как правило, подбираются с учетом возрастных особенностей участников, их интересов и потребностей с целью создания комфортной атмосферы для творчества. Репертуар таких коллективов чаще всего определяется возможностями и интересами участников, что позволяет им более активно включаться в творческий процесс. Немаловажным аспектом является и то, что в работе с детьми и подростками необходимо учитывать их психологиче-

ское благополучие, поэтому педагоги и руководители должны обладать специальными знаниями детской психологии и педагогики. В целом, детско-юношеские театральные коллективы являются благоприятным пространством для развития творческого потенциала детей и подростков, а также для развития навыков коммуникации, самоутверждения и самореализации.

Выводы. Характеризуя детско-юношеские любительские театральные коллективы, отметим, что они являются ценной формой внешкольного и дополнительного образования, поощряющей творческую активность молодых людей. Они предоставляют им возможность исследовать свой творческий потенциал, выражать свои идеи и развивать свои навыки в поддерживающей и вдохновляющей среде.

Следовательно, детско-юношеские театры – это благоприятное пространство для развития творческого потенциала детей и подростков, а также для развития навыков коммуникации, самовыражения и самореализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева О. А. Школьная театральная педагогика: учебное пособие. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2015. – 225 с.
2. Фатхуллина А. Г. Любительский музыкальный коллектив в системе образования молодежи // Молодой ученый. 2015. – № 9 (89). – С. 1207–1211.
3. Фольклор и художественная самодеятельность: Сборник статей / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом); [Отв. ред. Н. В. Новиков]. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1968. – 232 с.
4. Евдокимова З.А. Детский театр и его педагогический потенциал [Электронный ресурс] URL: Режим доступа: <https://solncesvet.ru/opublikovannyye-materialy/detskiy-teatr-i-egopedagogicheskij-po/?ysclid=1slkm63wqy647957472/>.

5. Антонова О.А. Школьная театральная педагогика как социально– культурный феномен: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – СПб, 2006. – 33 с.

6. Злотникова Т.С. Любительские театры: советское прошлое и актуальные практики / Т. С. Злотникова, С. В. Гиршон // Ярославский педагогический вестник. – 2021. № 1 (118). – С. 202–209.

7. Чувашев В.Ф. Репертуар и методика работы в самодеятельном театре как факторы формирования нравственной культуры старшеклассников // Вестник ВятГУ, 2008. №3. – С. 40–41.

8. Генш М.Е. «Проявленность» и «театральство»: искусство и социализация в любительском молодежном театре / М. Е. Генш, Л. Е. Петрова // Управление культурой. – 2023. – № 2 (6). – С. 30–39.

9. Ершова А.П. Режиссура урока, общения и поведения учителя / А. П. Ершова, В. М. Букатов. – М. – Воронеж: МПСИ, 1995. – 267 с.

ФЕНОМЕН ОДАРЕННОСТИ ДЕТЕЙ ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В РАБОТЕ ПСИХОЛОГА⁷

Тезисы. В данной статье рассмотрены проблемные вопросы, которые часто возникают при работе с одаренными школьниками, а также рекомендуемые меры, которые можно было бы предпринять для дальнейшего их разрешения.

Ключевые слова: интеллектуальная одаренность, школьники, выгорание, адаптивность, коммуникативность.

Введение.

В наше время огромное внимание уделяется развитию потенциала детей школьного возраста, но очень часто за победами в учебной деятельности скрываются трудности в социальной и других сферах. Так ли это? В качестве ответа на этот и другие вопросы и представлено данное исследование.

Основная *цель* нашего исследования: определить психологические особенности школьников с интеллек-

⁷ Статья принята к опубликованию журналом «Молодой ученый».

туальной одаренностью. Для исследования были выбраны учащиеся 10-х классов, так как к этому моменту ученики уже как правило имеют большие достижения в научной и творческой сфере, которые продолжают пополняться. Также в это время не ведется усиленная подготовка к экзаменам, что позволяет более четко проследить индивидуальные достижения учащихся.

Многие теории и разработки XX и XXI века опираются на то, что одаренные дети находятся в «группе риска» по ряду факторов. Например, в работах Юнга говорится, что одаренность почти всегда компенсируется некоторой неполноценностью в другой области, часто нет возможности решить, что преобладает: дар или психопатическая конструкция.

В работах Ж.-Ш. Террасси был выделен феномен «двойной исключительности», которого придерживаются и отечественные психологи. Это означает, что у детей и подростков с одаренностью сильнее развиты одни психические процессы, в то время другие находятся в среднем диапазоне или ниже него. «В соответствии с этим выделяются феномены интеллектуальной и психомоторной диссинхронии, интеллектуально-аффективной диссинхронии и др. ... Именно неравномерность психического развития способствует возникновению сложных эмоционально-личностных проблем у одаренных детей» [1].

После определения проблемного поля в феномене «одаренности» стоит остановиться на самом понятии. Согласно Рабочей концепции одаренности, «одаренность – это системное, развивающееся в течение жизни качество психики, которое определяет возможность достижения человеком более высоких, незауряд-

ных результатов в одном или нескольких видах деятельности по сравнению с другими людьми» [3].

То есть одаренность может быть как актуальной, так и потенциальной характеристикой человека. Также многие авторы считают, что ведущим критерием в определении одаренности является наличие высокого поискового интереса и мотивации, эмоционального и волевого развития. Качественными критериями определения одаренности могут быть высокие учебные достижения и высокая мотивация школьников (участие в разного рода олимпиадах высокого уровня – перечневые олимпиады, ВСОШ, начиная с регионального уровня).

В исследованиях тревожности у одаренных школьников в зарубежной литературе не было выявлено существенных отличий от среднестатистических подростков того же возраста, но была выявлена следующая тенденция: «одаренным подросткам свойственно стремление самим задавать себе планку слишком высоких стандартов, постоянно бросать вызов своим возможностям» [4], что может как способствовать, так и мешать им достигать новые высоты.

Поэтому было выдвинуто предположение, что у одаренных школьников могут быть трудности в коммуникативной сфере и в адаптации в целом, а также не исключено высокое психическое выгорание. Для выявления уровня адаптивности и выгорания у школьников были использованы следующие методики: «Многоуровневый личностный опросник Адаптивность, МЛО-АМ» и тест «Определение психического выгорания». При работе с определением адаптивности были выделены нижеследующие понятия.

Адаптация – постоянный процесс активного приспособления индивида к условиям социальной сре-

ды, затрагивающий все уровни функционирования человека. Насколько адаптация будет эффективна зависит как от генетически обусловленных свойств нервной системы, так и от социальных условий (в т.ч. воспитания, усвоенных стереотипов поведения, адекватности самооценки индивида). Искажение в представлении о себе может привести к повышенной конфликтностью, ухудшением состояния здоровья. Глубокие нарушения могут повлечь за собой развитие болезней, срывы в учебной и профессиональной деятельности.

Поведенческая регуляция представляет собой часть личностного адаптационного потенциала, подразумевает способность регулировать свое поведение в зависимости от условий среды. К ее основным элементам относят: самооценку, уровень нервно-психической устойчивости, а также наличие социального одобрения (социальной поддержки) со стороны окружающих людей.

Коммуникативный потенциал подразумевает умение человека выстроить контакт для дальнейшего общения. Он может зависеть от опыта в коммуникации, потребности в ней и конфликтности индивида.

Психическое выгорание включает в себя следующие показатели: психоэмоциональное истощение, личностное отдаление профессиональную мотивацию. В данной работе это понятие рассматривалось комплексно, без деления на отдельные компоненты.

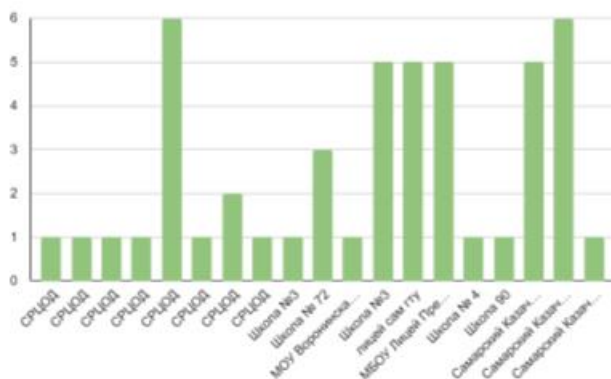
По указанным выше методикам оценивался личностный адаптивный потенциал, поведенческая регуляция, коммуникативный потенциал и психическое выгорание.

Результаты.

В исследовании приняло участие 19 школьников 10 класса. Им было предложено заполнить google-форму, где они отвечали на общие вопросы (о названии школы, своих личных достижениях, профиле класса, в котором они учатся) и специальные (о наличии трудностей в коммуникации, непонимания со стороны окружения значимости их учебной/научной деятельности, о субъективном ощущении наличности «нервных срывов»).

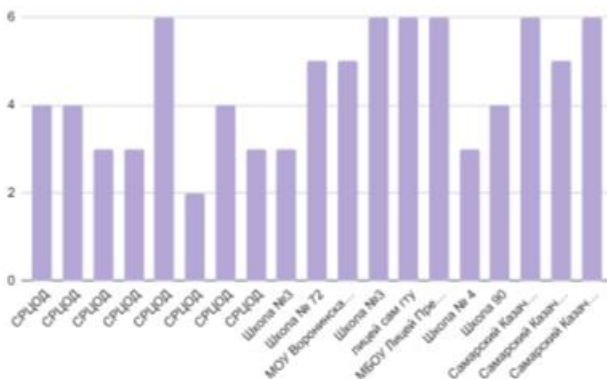
Также были заданы общие заключительные вопросы («есть ли какие-то личные проблемы, связанные с учебной / научной деятельностью, с которыми не справляетесь самостоятельно, но к психологу идти боитесь», «как относитесь к психологической помощи (1 – очень негативно, 5 – очень позитивно»)). Далее предлагалось пройти две методики и прикрепить их результаты. После сбора данных школьники были разделены на две группы по критериям: наличия высоких достижений (региональный и заключительный этапы ВСОШ, перечневые олимпиады); наличия специализированного тестирования у большей части респондентов первой группы на выявление одаренности при поступлении в учебное заведение.

Методика показала, что у 10 из 11 школьников с одаренностью наблюдается сниженный личностный адаптационный потенциал – ниже 4х баллов. В то время как у среднестатистических школьников его снижение наблюдается только у 3 из 8. [Рисунок 1].



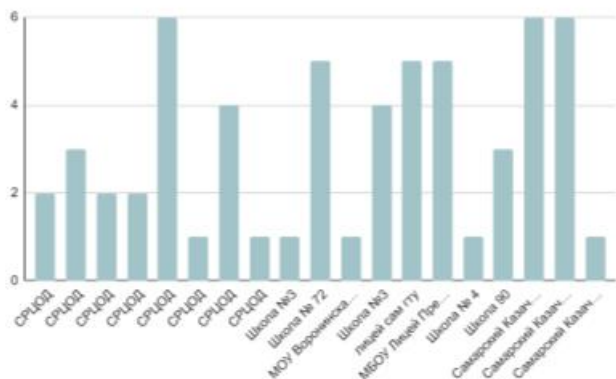
Личностный адаптивный потенциал

Показатели коммуникативного потенциала ниже у первой группы (у 5 из 11 ниже среднего), во второй группе только у одного человека данный показатель ниже среднего. [Рисунок 2].



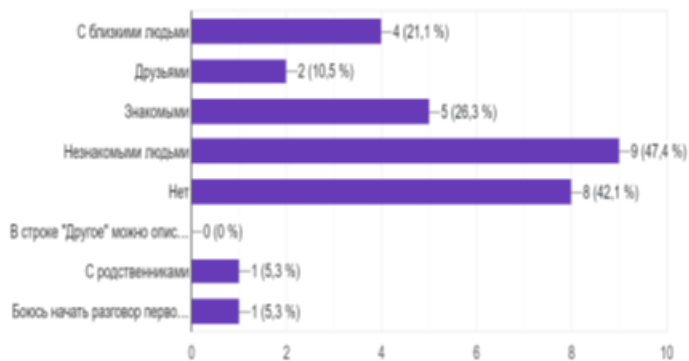
Коммуникативный потенциал

В поведенческой регуляции столь четких разделений не наблюдается, но все самые малочисленные показатели преобладают в группе интеллектуально одаренных школьников. [Рисунок 3].



Поведенческая регуляция

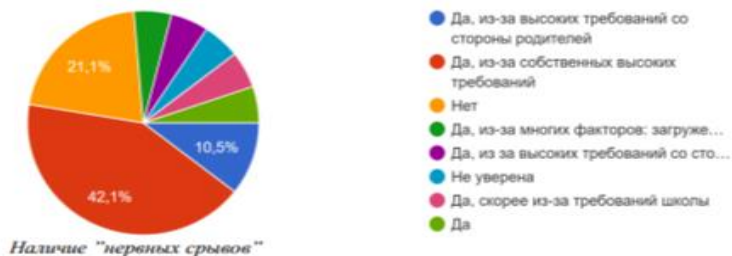
Дополнительное анкетирование показало, что примерно половина школьников из обеих групп испытывают проблемы в коммуникации. [Рисунок 4].



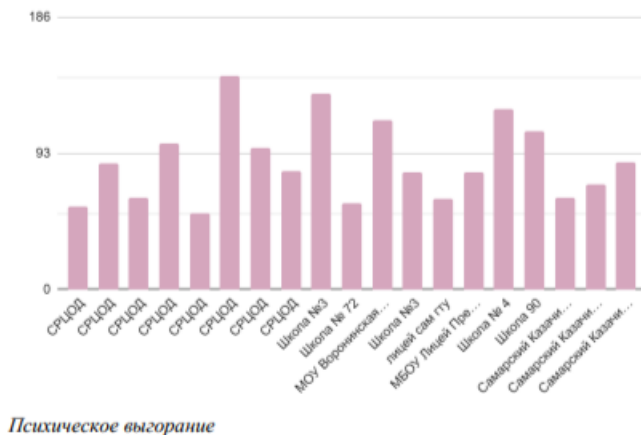
Трудности в коммуникации

Причем среди всех школьников у одаренных наибольшие трудности в общении были с близкими: эту проблему выделили 3 испытуемых из первой группы и 1 из второй. В общем количестве преобладают трудности в коммуникации с незнакомыми людьми. С осуждением в адрес своей научной/учебной деятельности сталкива-

лись 8 из 19 респондентов. Среди респондентов первой группы была обнаружена большая тенденция к наличию «нервных срывов»: у 5 из 11 человек. Во второй группе данное явление встречалось только у 3 из 8 опрошиваемых. [Рисунок 5].



Тест на психическое выгорание выявил его у 5 школьников из первой группы и у 3 из второй. [Рисунок 6].



Тенденция на увеличение двух последних показателей в группе одаренных школьников может соотноситься с высокой загруженностью в учебной и научной деятельности. Также у 9 из 19 школьников были обнаружены личные проблемы, связанные с учебной / науч-

ной деятельностью, с которыми они боятся идти к психологу. Причем 4 из 8 респондентов из первой группы поделились, с чем связаны проблемы: «Непонимание со стороны учителей, постоянная усталость и сонливость, срывы», «Результаты олимпиад не оправдывают мою собственную планку, а также время / силы / денежные средства, которые я вкладываю», «Было некогда обращаться к психологу по поводу завышенных требований к себе», «Предъявляю к себе слишком много требований, жертвую своим отдыхом и активной жизнью, чтобы учиться».

Подводя итоги, стоит сказать, что рабочая гипотеза подтвердилась частично: у школьников с одаренностью обнаружены тенденции к появлению психического выгорания, а также к низкому личностному адаптивному потенциалу. Это может приводить к нервным срывам, потере интереса к учебной и научной деятельности. Может быть вызвано непониманием со стороны окружения, выстраиванием высоких «планок» для достижений как со своей стороны, так и со стороны учителей / родителей, которые могут обесценивать уже имеющиеся достижения. У многих ребят из первой группы был снижен коммуникативный потенциал, но далеко не у всех из них есть актуальные проблемы в коммуникации. По стандартам ФГОС в обязанности школьного психолога входит: 1. Психологический анализ социальной ситуации развития, выявление основных проблем и определение причин их возникновения, путей и средств их разрешения. 2. Содействие личностному и интеллектуальному развитию обучающихся на каждом возрастном этапе. 3. Формирование у обучающихся способности к самоопределению в выборе профессиональной деятельности. 4. Профилактика и преодоление отклонений в

социальном и психологическом здоровье, а также развитии обучающихся. 5. Содействие распространению и внедрению в практику школы достижений в области отечественной и зарубежной психологии. 6. Содействие обеспечению деятельности педагогических работников школы научно-методическими материалами и разработками в области психологии. 7. Оказание помощи в личностном развитии перспективным, способным, одаренным обучающимся в условиях общеобразовательного учреждения.

Выводы.

Обеспечить индивидуальный подход к каждому ученику и помочь в развитии его одаренности в рамках работы школьного психолога общеобразовательной школы очень сложно. Поэтому одним из путей решения данной проблемы может быть создание районных психологических центров со штатом психологов, которые будут дополнительно к работе школьных сотрудников заниматься диагностированием одаренности, личностных проблем, а также проводить мероприятия на основе этих данных.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богоявленская М.Е. О принципах работы с одаренными детьми в образовании // Актуальные проблемы образования и науки: традиции и перспективы. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 55-летию Института дошкольного воспитания и 110-летию со дня рождения А.В. Запорожца. – М., 2016. – С. 16–20.

2. Юркевич В.С. От детской одаренности к реальному таланту: проблема «перехода» // Современная зарубежная психология. – 2021. – Т. 10. – № 4. – С. 33-43.

3. Рабочая концепция одаренности [Электронный ресурс]
URL: cyberleninka <https://cyberleninka.ru/article/n/rabochaya-kontseptsiyaodarennosti/viewer>.

4. Щербланова Е.И., Петрова С.О. Современные зарубежные исследования тревожности интеллектуально одаренных школьников // Современная зарубежная психология. – 2021. – Т. 10. – № 4. – С. 97-106.

5. Паатова М.Э., Хашхова Д.З., Деленян А.В., Меденцева А.А. Особенности проявления социально-личностной жизнеспособности одаренных подростков // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Педагогика и психология. – 2022. – С. 56-66.

В.Э. Смагин
Научный руководитель –
Т.С. Митителу

*Луганская государственная академия культуры
и искусств им. Михаила Матусовского*

ТВОРЧЕСКАЯ ЗАДАЧА РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА ДЛЯ ПОСТАНОВКИ СПЕКТАКЛЯ В ДЕТСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ КОЛЛЕКТИВЕ⁸

Тезисы. В статье рассматривается принцип интеграции подростка в театральное пространство и освоение социально-культурных и образовательных процессов. Предпринята попытка анализа углубленного исследования научного подхода к репетиционному процессу постановки спектакля в детском театральном коллективе. Научная новизна результатов исследования заключается в комплексном теоретическом осмыслении становления и закономерностей развития творческой личности подростка на основе анализа классических и современных концепций креативности. В рамках данного исследования акцентом является разработка системы научных взглядов и идей о роли творчества как фактора развития личности. Научный интерес направлен на использование интегративной природы театра, которая включает различные виды деятельности при постановке спектакля

⁸ Статья принята к опубликованию журналом «Молодой ученый».

и осознается как важнейшее условие для воспитания творческих интересов подростка (готовность к деятельности, еще не бывшей в его опыте, к действиям в ситуации новизны, неопределенности, поиска, необходимости переноса в другие ситуации, комбинирования, конструирования) Научные принципы, выработанные культурологией, которая выступает системообразующим фактором всего комплекса наук о культуре и характеризуется целостным и комплексным подходом к изучению многообразных культурных феноменов в контексте времени. Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы педагогами-практиками, руководителями самодеятельных, театральных кружков, а также войти в курс лекций по режиссуре театральных спектаклей и для разработки спецкурсов, проведения специализированных семинаров. В данном исследовании отражена структура педагогической и творческой организации работы коллектива, сохраняющего преемственность профессиональных и творческих традиций, принципы организации художественно-творческой деятельности детского коллектива могут быть широко использованы в работе детских любительских театров. Для решения поставленных задач был использован теоретический анализ литературы.

Ключевые слова: театральное пространство, репетиционный процесс, интеграция, детское творчество, творчество.

Введение. Актуальность исследования данной работы заключается в его направленности на изучение театральной деятельности – сферы деятельности человека,

способной помочь в решении многих задач в обучении, воспитании и развитии современного подростка.

Принцип интеграции обучающегося в театральное пространство и освоение социально-культурных и образовательных процессов позволяет достичь высоких предметных, метапредметных и личностных результатов. Он находит свое отражение в различных направлениях и формах дополнительного образования в сфере театрального искусства.

Этот многогранный вид искусства актуализирует познавательные процессы подростков: восприятие, мышление, воображение, речь; способствует адаптации в таких видах активности, как коммуникативная, речевая, двигательная, музыкальная, художественно-изобразительная и т.д. Создаются предпосылки к моделированию образовательного пространства, которое будет осваиваться в реальности.

Актуальность темы данной статьи обоснована потребностью более углубленного исследования научного подхода к репетиционному процессу постановки спектакля в детском театральном коллективе. Исследование направлено на совершенствование методики осуществления театральной деятельности в сфере детских досуговых учреждений, которая сегодня зачастую сводится к «упрощенной» форме, проведению детских театрализованных мероприятий подобно «ряженым» действиям, не имеющим ничего общего с углубленным изучением теоретических основ театральной школы.

Цель исследования в рамках данной статьи – теоретическое обоснование, разработка и проверка опытным путем методики постановки спектакля в детском театральном коллективе, как необходимого ком-

понента режиссерско-постановочной компетенции режиссеров, обучающихся в театральных вузах.

Достижение поставленной цели предполагает реализацию следующих исследовательских задач:

- выявить художественные основы детского театрального творчества;

- изучить исторический аспект проблемы детского театрального творчества;

- исследовать театральное творчество как фактор художественного развития личности участника детского театрального коллектива;

- проанализировать развитие детского театрального творчества как важнейшей задачи современной художественной культуры;

- рассмотреть создание творческой атмосферы репетиционного процесса в детском самодеятельном театральном коллективе.

История вопроса. В современной науке накоплена совокупность знаний, необходимых для решения выдвинутой исследовательской проблемы с позиций перечисленных научных подходов. На решение задач исследования оказали влияние работы, в которых отражены:

- научные взгляды на творчество в целом, и художественное творчество в частности, как элемент системы видов человеческой деятельности (Б. Г. Ананьев, Л. С. Выготский, М. С. Каган, С. Л. Рубинштейн);

- результаты исследований, посвященных анализу творческого акта и выявлению признаков творческой (креативной) личности (К. А. Абульханова-Славская, Е. А. Алексеева, Г. Альтшуллер, В. И. Башта, В. Л. Борзенков, И. Верткин, Л. С. Выготский, Е. Григоренко, А. Л. Гройсман, В. Г. Грязева, Я. А. Пономарев, Р. Стернберг и др.);

– теоретические положения о развитии личности, становлении мотивационно-потребностной сферы (Н. П. Аникеева, Л. И. Божович, А. П. Ершова, А. Н. Леонтьев, А. К. Маркова, Д. Б. Эльконин и др.);

– результаты современных педагогических исследований по проблеме использования в педагогике гуманитарных методов познания, подходы к методам изучения и воспитания творческой личности, обозначенные отечественными и зарубежными учеными (Б.П. Битинас, Р.У. Богданова, Т.В. Галкина, Б.С. Гершунский, Г.Б. Корнетов, Л.М. Лузина, А.П. Огурцов, В.П. Тыщенко и др.).

Участники детской театральной студии, которые проводят свой досуг – общаются и развиваются, а режиссер-педагог находит подходящий сценарий. Разучиваются роли, идет подбор костюмов и прочих атрибутов спектакля, подростки выступают на сцене, и данный результат устраивает их самих и родителей. Но у педагога в сфере театрального искусства, в первую очередь, должна быть научная база, научные методы репетиционной работы и знания теории театральной школы.

Объектом исследования данной статьи является репетиционный процесс постановки спектакля в детском театральном коллективе и поиск научной методологии в данной сфере педагогической и творческой деятельности.

Материал и методы исследования. В исследовании мы опираемся на понимание репетиции театральной (от лат. *repetitio* – повторение) как основной формы подготовки спектакля [2, с.1].

Репетиционный процесс охватывает всю проделанную работу над созданием спектакля. Он включает в

себя разработку и раскрытие режиссерского замысла, и открытие актером «себя» в роли.

Технология работы над ролью основана на принципах системы К.С. Станиславского. Чтобы создать живой образ роли на сцене, недостаточно иметь хорошие актерские данные: выразительный голос, чувство ритма и пластику тела. Необходимо умело вовлекать элементы творческой природы артиста, опираясь на методы сценической работы. И только тогда, когда актер сливается с ролью, рождается живой сценический образ. Найти пути сближения актера с ролью и есть общая цель актерско-режиссерского поиска.

«В действительной жизни, – говорил Щепкин, – если хотят узнать какого-нибудь человека, то расспрашивают о месте его жительства, об его образе жизни и привычках, об его знакомых и друзьях. Точно так должно поступать и в нашем деле. Ты получил роль и, чтобы узнать, что это за птица, должен спросить у пьесы, и она непременно даст тебе удовлетворительный ответ...» [5, с. 43].

Определяя специфику детского театра, необходимо выстроить методику театрально-педагогической работы и рассмотреть театр как форму художественно-эстетической деятельности, воссоздающей реальную жизнь, проживаемую подростком, на сценической площадке. Настоящую жизнь с неподдельными эмоциями и личным соучастием целиком и полностью, являясь единым целым настоящего живого действия [1].

Всем известно, что театр – это искусство синтетическое. Поэтому он может объединить общими целями подростков, имеющих способности в разных сферах: танце, рисовании, музыкальном искусстве и т.д. Создавая спектакль, каждый участник коллектива может от-

крыть в себе таланты актера, хореографа, фотографа, оператора, костюмера, декоратора, звукорежиссера, музыканта и певца.

Основой постановки спектакля детского театрального коллектива является репетиционный процесс. Он является важным компонентом, объединяющим все составляющие детали в единое целое, благодаря которому режиссер совместными усилиями с актерами продвигает к финальной цели спектакль, как готовый продукт. Спектакль в этом случае является итогом достигаемой цели и решением всевозможных задач, поставленных перед собой руководителем любительского театрального коллектива. Репетиционный процесс является не только процессом создания спектакля на основе драматического произведения и подчинен особым правилам композиционного построения, но и идейно-творческим базисом формирования личностных качеств человека [4].

Разработка методики работы детского театрального коллектива и научный подход в этой сфере является актуальной педагогической потребностью, позволяющей выстраивать полноценный репетиционный процесс. Для этого необходимо рассмотреть и исследовать труды таких театральных деятелей, как: К. С. Станиславский, М. Кнебель, Г. Товстоногов, М. С. Щепкин и рассмотреть не только эмпирически накопленные знания в данной сфере деятельности, но и теоретические. Вся работа над спектаклем проходит поэтапно в логической последовательности.

На начальном этапе необходим выбор произведения для постановки спектакля, который соответствует возрастным, физическим и психическим возможностям детского театрального коллектива. Затем происходит

знакомство с пьесой и обсуждение, изучение истории произведения и биографии автора.

Следующий этап – это работа над эпизодами, мизансценами, поиск предлагаемых обстоятельств отдельных персонажей и мотивы их поведения, композиционное построение спектакля, поиски музыкально-пластического решения каждого эпизода. А самое главное, что во время репетиций идет непрерывная работа над длиной поведения актеров в сценическом пространстве, перевоплощением в роль, работой над чистотой речи и правильной дикции. Попутно идет подготовка над оформлением реквизитов и декораций, костюмов, звукового и светового решения спектакля. И весь этот масштабный и захватывающий процесс вовлекает в совместную деятельность педагога и ученика, детализируя на составные части, объединяя в единое целое.

В процессе репетиции режиссер и актер стремятся достигнуть раскрытия идейного содержания драматургического произведения и воплощения образов, а также нахождения выразительных средств на пути к созданию целостного идейно-художественного решения спектакля [3].

Различают основные виды репетиций: «застольные» (первый этап, включающий читку пьесы); репетиции в «выгородке»; монтажные, прогонные, генеральные.

Выводы. Значение театрализованной деятельности для развития творчества подростков заключается в том, что эта деятельность позволяет прямо ставить перед детьми творческую задачу, давать обучающемуся задание создать новый образ, сделать это самостоятельно. Спецификой творчества в данном случае является

то, что подросток активно открывает что-то новое для себя, а для окружающих – новое в себе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богоявленская М.Е. О принципах работы с одаренными детьми в образовании // Актуальные проблемы образования и науки: традиции и перспективы. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 55-летию Института дошкольного воспитания и 110-летию со дня рождения А.В. Запорожца. – М., 2016. – С. 16–20.

2. Аниконова Т. Г. Театрализованное представление в системе духовно-нравственного воспитания: методическое пособие / Т. Г. Аниконова. – Белгород: Белгородская областная типография, 2016. – 70 с.

3. Кнебель М. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. – Москва, 2012. – 576 с.

4. Репетиционный период [Электронный ресурс] URL: <https://cdo-don.ru/wp-content/uploads/2020/04/repeticionnyj-period-2.pdf>.

5. Репетиция театральная / Энциклопедия Кругосвет: универсальная научно-популярная онлайн – энциклопедия [Электронный ресурс] URL: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_iobrazovanie/teatr_ikino/REPETITSIYA TEATR ALNAYA.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_iobrazovanie/teatr_ikino/REPETITSIYA_TEATR_ALNAYA.html).

6. Товстоногов Г.А. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. – М.: Искусство, 1972. – 176 с.

*СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
КАК ПРОСТРАНСТВО
МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ*

*Лю Байлин
Белорусский государственный
педагогический университет
имени Максима Танка
(г. Минск, Республика Беларусь)*

**ЭВОЛЮЦИЯ МЕТОДИК ОБУЧЕНИЯ
ВОКАЛУ
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА: ПРАКТИКИ
И ТРЕНДЫ В ВЫСШЕМ ОБРАЗОВАНИИ
ПО МУЗЫКЕ В КИТАЕ⁹**

Тезисы. В статье анализируются и систематизируются изменения в методах преподавания вокального искусства в контексте современного музыкального образования в Китае. Музыкальное искусство Китая в настоящее время вызывает интерес публики и различных специалистов. С начала XX в. в программы обучения вокалистов активно внедряются техники и приемы различных западных музыкальных школ. В рамках работы рассмотрено, как классы по вокалу адаптируются к современным художественным направлениям и тенден-

⁹ Статья опубликована в журнале «Самарский научный вестник» (Т.13, № 3, 2024 г.).

циям. Кроме того, будет уделено внимание инновациям и экспериментам в обучении, которые компенсируют традиционные подходы, позволяя студентам развивать уникальную художественную индивидуальность. Цель работы – определение ключевых факторов, влияющих на современные методики обучения вокалу в высших учебных заведениях Китая, с учетом мировых трендов в области искусства и образования. Для достижения цели изучены работы различных китайских и русских специалистов в области музыкального искусства и вокала. Изучение теоретического материала, опыта преподавания, программ обучения в современных вузах, позволило сделать выводы о том, что современная вокальная школа использует множество приемов, методов и инструментов. Процесс вокального образования прошел длинный путь эволюции, в котором традиционные подходы успешно сочетаются с инновационными практиками. Современные преподаватели активно используют инновационные методики, современные технологии, отслеживают и внедряют различные иностранные методологии.

Ключевые слова: вокал, образование, Китай, методики, современное искусство, национальные особенности.

Актуальность темы исследования. В условиях глобализации и стремительного изменения художественных практик в музыке, особенно в вокальном искусстве, актуальность исследования повышается. Понимание современных методик обучения вокалу в Китае позволит выстроить более эффективные педагогические стратегии, которые помогут будущим музыкантам интегрироваться в динамичную музыкальную среду, а также

содействовать сохранению и развитию традиционного культурного наследия.

Целью данного исследования является выявление ключевых факторов, влияющих на современные методики обучения вокалу в высших учебных заведениях Китая, с учетом мировых трендов в области искусства и образования.

В ходе исследования проанализирован учебный план ведущих музыкальных вузов Китая, проведены интервью с педагогами и студентами, а также использованы данные анкетирования. Анализ методов будет выполнен через сравнительный и контентный анализ, что поможет выявить основные тенденции в эволюции вокального обучения.

Основная часть.

Музыка Китая всегда была связана с национальными традициями, особенностями языка, культуры и истории народа. В последние годы китайское музыкальное искусство с его колоритом и сохраненной по настоящее время самобытностью, вызывает интерес не только публики, но и различных специалистов [1, с. 294].

Понятия данного исследования включают «вокальное обучение», «современные методы», «инновации в образовании», «традиционные подходы», «культурный контекст».

Эти термины формируют общий контекст исследования, позволяя глубже понять взаимодействие между новыми технологиями преподавания и традиционными практиками. Вокальное обучение охватывает не только технику исполнения, но и эмоциональное восприятие музыки, что делает его многоаспектным процессом, требующим внимания к культурным и социальным факторам [2, с. 56-60].

Обучение вокальному искусству в Китае достаточно давно включает не только национальные приемы, но и методы и технику западных вокалистов. Многие исполнители, начиная с первых десятилетий XX века, проходили обучение за границей, например, такие вокалисты как Чжоу Сяоянь, Хуан Юкуй, Лан Юйсю и другие, учились в различных европейских консерваториях и университетах. Изучение европейской манеры исполнения дало им возможности для перспективы и роста, позволило расширить диапазон голоса, использовать новые приемы исполнения. Например, Дун Ц. в своих исследованиях отмечает, что особое внимание в первой половине XX в. китайские исполнители уделяли итальянскому бельканто. Данная техника позволила осуществлять приемы непрерывного пения, извлекать легкой, ровный звук [3, с. 124-127]. С момента внедрения западных техник пения китайские вокалисты стали активно участвовать в международных конкурсах, выступать на зарубежных концертных площадках, занимать призовые места, смогли вывести китайскую музыку на новый мировой уровень.

Вокальное искусство, как одна из наиболее эмоционально насыщенных форм музыкального самовыражения, всегда находилось в центре внимания музыкального образования. Однако в последние десятилетия наблюдается заметное изменение в подходах к обучению вокалу, особенно в таком динамичном и культурно богатом контексте, как Китай. Эволюция методик обучения вокалу будет рассматриваться не только через призму традиционных аспектов преподавания, но и с учетом современных художественных тенденций и технологий [4].

С одной стороны, китайское вокальное искусство глубоко пронизано традициями. Остатки древнекитайской оперной школы, таких как «Пекинская опера» и «Куньцзюй», формируют основу для развития музыкального образования. Традиционные методы обучения, основанные на передаче знаний от мастера к ученику, создают прочный фундамент. Однако с приходом современности и глобализации, эти методы требуют пересмотра и адаптации [4].

С другой стороны, современное искусство, которое включает в себя такие направления, как поп-музыка, рок и экспериментальный джаз, внедряется в учебные программы, поднимая вопросы о необходимости разнообразия и экспериментов в обучении [5, с. 36-42]. Студенты все чаще сталкиваются с задачами, которые требуют от них гибкости, инновационного мышления и способности адаптироваться к быстро меняющейся музыкальной среде.

Основой обучения музыкальному искусству по настоящее время являются базовые принципы, которые встречаются во всех музыкальных школах мира. К ним относятся: теоретические и практические основы вокального искусства, история формирования и развития музыки, способы пения, дыхания, правильной дикции, артикуляции, работа над художественным образом, эстетическое и культурное воспитание исполнителей и т.д. [6, с. 432-434].

Одним из важных факторов, способствующих изменению методик обучения, является развитие технологий. Появление онлайн-курсов, платформ для записи и анализа вокала, а также технологии обработки звука открыло новые горизонты для обучения [7, с. 77-79]. Студенты могут теперь получить доступ к мировым ре-

сурсам и преподавателям, что позволяет им не только изучать традиционные техники, но и экспериментировать с новыми энергиями и звучаниями. Такие подходы как, например, использование различных медиаплатформ для публикации собственных работ, также способствуют развитию творческих навыков.

На уровне высшего образования в Китае наблюдаются интересные тренды, которые подчеркивают важность интеграции различных дисциплин. Вера в междисциплинарный подход становится все более актуальной: музыкальные, театральные и визуальные искусства нередко пересекаются, создавая новое, многогранное художественное пространство. Вокальные классы теперь чаще включают элементы сценического мастерства, электроники и визуального дизайна, что помогает студентам развиваться не только как исполнителям, но и как полноправным артистам [8, с. 5-8].

Эволюция методик обучения вокалу в Китае является многогранным и динамичным процессом. Она требует сочетания традиционных ценностей и современных подходов, что позволит новым поколениям артистов не только сохранять культурное наследие, но и адаптироваться к новому, быстро меняющемуся музыкальному миру [9, с. 355-359].

В начале XXI в. появилась новая тенденция – китаизация вокальной музыки, которая стремительно развивается в последние годы. Педагоги по вокалу, например, Цзинь Телин, утверждают, что обучение вокалу должно основываться одновременно на национальной, научной, художественной и современной теориях исполнительства. Китайское музыкальное искусство должно охватывать все современные тенденции и

направления, учитывать все существующие формы творчества [10, с. 120-126].

Специалисты считают, что современная школа музыкального, в особенности вокального искусства, позволяет китайским исполнителям стать уникальным явлением на мировой музыкальной арене и занять свое место среди других известных исполнителей. Создание собственной вокальной школы говорит о возрождении национальных традиций, а также развитии вокального искусства и выходе на принципиально новый уровень [11, с. 161-164]. Китайская школа обладает уникальными характеристиками, такими как: национальный колорит, глубина исполняемых произведений, особенности звукоизвлечения, артистизм исполнителей и т.д.

В условиях быстрого изменения в современном музыкальном мире ключевым остается инновационное мышление и стремление к экспериментам, которые обеспечат развитие уникальной художественной индивидуальности каждого исполнителя [12, с. 144].

Автор предполагает, что интеграция современных художественных направлений в методики обучения вокалу приводит к более высокому уровню художественной выразительности и индивидуальности студентов, а также способствует формированию нового взгляда на традиционные вокальные техники.

В современной вокальной школе педагогами-вокалистами совершенствуются учебные программы, вводятся дополнительные часы для сценической и творческой подготовки, используются различные современные технологии. Различные программы, технические средства, современные приемы, позволяют китайским вокалистам создавать более яркие, востребованные и привлекающие внимание шоу.

Как и в начале XX в. современное высшее вокальное образование использует образцы и приемы различных западных школ, в том числе опирается на опыт российских вузов. Программы обучения включают не только узкоспециализированные занятия, но и теорию и историю музыки, как китайской, так и зарубежной. Педагоги совместно со студентами проводят глубокий анализ музыкальных форм и приемов, изучают привычные для Запада позиции [13, с. 76].

В контексте современного искусства эволюция методик обучения вокалу в высшем образовании по музыке в Китае претерпевает значительные изменения, отражая актуальные практики и тренды [14, с. 27-29]. Богатое наследие музыкальной культуры Китая влияет на формирование новых подходов к обучению вокалу, объединяя традиционные методики с инновационными техниками.

Современные программы по вокальному искусству в китайских учебных заведениях стремятся к разнообразию и комплексности. Они включают в себя не только изучение классической вокальной техники, но и эксперименты с современными жанрами и стилями. Студентам предоставляется возможность развивать свой уникальный голосовой почерк, а также осваивать сценическое мастерство и работу с аудиторией.

Исследования и инновации в области вокального обучения способствуют созданию более гибких и персонализированных подходов к развитию музыкальных способностей студентов. Использование передовых технологий, таких как виртуальная реальность и запись электронных треков, дополняет традиционные уроки и помогает расширить кругозор будущих исполнителей.

В современных исследованиях отмечается, что реформа современного музыкального образования, в первую очередь, должна быть направлена на расширение вокального образования, в том числе, формирование высокого уровня музыкальной грамотности, общей эстетики и т.д. [15, с. 72-77]. Музыкальное образование должно быть направлено не только на подготовку национальных певцов, но и исполнителей европейской и русской национальной оперы [16, с. 163-164].

Современное обучение вокалу в высших учебных заведениях по музыке в Китае отражает стремление к синтезу традиций и новаторства, обогащая культурное наследие страны и готовя молодых артистов к яркому и успешному будущему на мировой сцене искусства [17, с. 241-248].

В Китае современное обучение вокалу в музыкальном высшем образовании эволюционирует, объединяя традиционные методики с инновационными подходами. Программы становятся более разнообразными, включая классическую вокальную технику и современные жанры. Студентам предоставляется возможность развивать уникальный голос и сценическое мастерство [18, с. 227-229]. Исследования и инновации способствуют созданию гибких подходов к развитию музыкальных способностей через использование передовых технологий. Этот синтез традиций и новаторства обогащает культурное наследие и готовит будущих артистов к мировой сцене искусства [19].

Таким образом, в контексте современного искусства эволюция методик обучения вокалу представляет собой захватывающий путь, где традиционные подходы переплетаются с инновационными практиками. В высшем музыкальном образовании Китая наблюдается уни-

кальное стремление к синтезу старых и новых методов, создавая гармоничное сочетание классических техник и передовых трендов.

Под влиянием динамичной музыкальной сцены и глобальных тенденций, преподаватели вокала в Китае активно внедряют современные методики, обогащая учебный процесс элементами импровизации, экспериментов с звуком и мультимедийными технологиями. Это позволяет студентам расширить свои горизонты, открывая новые возможности самовыражения и творчества.

Тренды в обучении вокалу отражают актуальные запросы современного искусства, где важное значение уделяется не только техническому мастерству, но и артистической оригинальности. Студенты получают возможность развивать свой уникальный голосовой почерк, осваивая разнообразные жанры и стили, что способствует формированию индивидуального художественного стиля.

Вокальное образование в Китае находится на флагманском пути к инновациям, объединяя богатое культурное наследие с современными тенденциями. Этот синтез позволяет будущим артистам раскрыть свой потенциал в полной мере, становясь яркими представителями современного мирового искусства.

В качестве перспектив дальнейших исследований методик обучения вокалу может выступать изучение влияния современных технологий на эволюцию образования, особенности использования инноваций в обучении вокалу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ма Ю. Современные тенденции развития вокального искусства в Китае // Культура и цивилизация. – 2022. – Т. 12. – № 2-1. – С. 292–296.

2. Василенко Л.М., Мищанчук В.Н., Романчук Я. Принципы и методы вокальной подготовки студентов педагогических университетов // Всероссийский журнал научных публикаций. – 2013. – №5 (20). – С. 56–60.
3. Дун Ц. Вокальное искусство – развитие итальянского бельканто в Китае // Актуальные проблемы профессиональной сферы в современном мире: мат-лы IX междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых на иностранных языках. 17 марта 2022 г. Ч. I / под ред. Н.Н. Сергеевой. – Екатеринбург, 2022. – С. 124–129.
4. Ма Х. Тенденции модернизации профессионального музыкального образования в Китае // Молодой ученый. – 2023. – № 26 (473). – С. 166-170.
5. Линь Ч. Популярная музыка Китая в контексте социокультурных процессов современности // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – №2 (85). – С. 35–43. DOI: 10.24412/2070-075x-2022-2-35-43.
6. Чжу Т. Методы обучения как основа общей китайской методики обучения вокалу // Бизнес. Образование. Право. – 2021. – № 2 (55). – С. 430–434. DOI: 10.25683/volbi.2021.55.252.
7. Фей Я. Трансформация музыкального образования в Китае: от истоков до цифровых технологий // Научно-педагогическое обозрение. – 2023. – №5 (51). – С. 70–79. DOI: 10.23951/2307-6127-2023-5-70-79
8. Мостицкий В.А. Инновационная образовательная деятельность в сфере вокального искусства: актуальные тенденции // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – №2 (19). – С. 5–9.
9. Ма Х. Становление системы подготовки вокалистов в Китае: аспекты взаимодействия национальных и мировых песенных традиций // Современное педагогическое образование. – 2023. – №9. – С. 355–359.
10. Weitao X. Research on the inheritance and development of folk music. Encyclopedia of China Press, 2022. – 204 p.
11. Хао Ю. Китайский национальный вокал как метод развития современного певческого искусства // Научное мнение. – 2020. – № 12. – С. 159–164. DOI: 10.25807/pbh.22224378.2020.12.159.164.
12. Виторт Ю.А. Современные подходы и формы преподавания эстрадного вокала // Культура и цивилизация. – 2024. – Т. 14. № 5-1. – С. 144–152.

13. Яо В. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – Астрахань, 2015. – 196 с.
14. Сюй Ч. Аспекты развития современного высшего вокального образования в Китае // Общество. Среда. Развитие. – 2022. – №4 (65). – С. 27–30. DOI: 10.53115/19975996_2022_04_027-030.
15. Ян Н. Особенности обучения педагогов-вокалистов Цзилиньского педагогического университета (КНР): постановка проблемы // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. – 2022. – Т. 8 (74). – №1. – С. 72–77.
16. Чжао М. Процесс развития китайской оперы // Университетский научный журнал. – 2017. – № 29. – С. 160–165.
17. Ли Л. Перспективы совершенствования системы высшего музыкального образования КНР на основе принципов целостности и культуросообразности // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2023. – №11. – С. 234–249. DOI: 10.24412/2304-120x-2023-11121.
18. Павлова М.А., Ху Я. Современные тенденции в вокальном обучении в КНР // Преподаватель XXI век. – 2023. – №4-1. – С. 225–230. DOI: 10.31862/2073-9613-2023-4-225-230.
19. Jiang L. Analysis and optimization of the online vocal teaching system based on intelligent computing // Mathematical Problems in Engineering. – 2022. – Vol. 2022. – Iss. 1. DOI: 10.1155/2022/5320615.

ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЭПИГРАММАТИЧЕСКОГО СТИЛЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ¹⁰

Тезисы. В статье рассматриваются основные направления эволюции эпиграмматического стиля в русской литературе различных исторических периодов. В этой связи проводится диахронический обзор характерных особенностей и проявлений жанра, с акцентированием генетических связей эпиграммы с малыми формами фольклора: частушками, потешками, песнями-шутками, пословицами, прибаутками и т.д. Говоря о значимости исторических литературных традиций в становлении русского эпиграмматического стиля, автор отдает дань бесспорной самобытности и уникальности жанра «обличительного слова», который долгое время существовал параллельно с фольклорными формами. Именно это и обусловило широкие возможности варьирования признаков эпиграмматического стиля в российской литературе. Результаты анализа объемного теоретического и практического материала, проведенного в ходе исследования, дают полное основание полагать, что традиции эпиграмматического жанра нашли свое достойное продолжение во все исторические эпохи;

¹⁰ Статья опубликована в журнале «Известия СамНЦ РАН» (Т.26, № 5 (98), 2024 г.).

имеют бесспорную перспективу дальнейшего свободно-го развития в настоящее время.

Ключевые слова: эпиграмма, фольклор, басни, эпитафия, жанр, стиль, форма, русская литература.

Введение.

Как известно, в России почва для эпиграмматического творчества была подготовлена фольклором – такими жанрами, как частушки, потешки, песни-шутки, а также колкими пословицами, прибаутками, типа «жить было весело, да есть нечего», «хорош пень в вешний день, а все пень», «и ряб, да божий раб, гладок, да гадок» и т.д. Элементы эпиграмматического жанра в российской литературе появились рано, причем даже в серьезном ракурсе «обличительного слова», восходившего корнями к традиции византийского учительского наказа. Эпиграмма, как правило, высмеивала идоломоление, волхвование, верование в «птичий грай», ритуальные пляски, сохранившиеся еще от дохристианской веры. Из человеческих пороков чаще всего становились мишенью пьянство, златолюбие, поклеп, злосердие, ложь и блуд.

История вопроса и материалы. В эпоху барокко созрела общественно-историческая обстановка для изящной сатиры. Зарубежные басни и эпиграммы переводились на русский язык, отечественные острословы осваивали новые форму и стиль. Личностное начало, неведомое литературе русского средневековья, побуждало к разработке ранее не культивировавшихся жанров. В результате этого пробуждения личности, а также социально-исторической дифференциации общества, т.е. возникновения новых черт мировосприятия, появляется и тяга к художественно-публицистическим жанрам,

и, прежде всего, к эпиграммам и эпитафиям, о которых в XVIII столетии уже можно говорить как о самостоятельном направлении. И, как всегда, возникает вопрос: а какой цели должна служить столь емкая форма?

Известный общественный деятель, проповедник и публицист, архиепископ Ф. Прокопович (1681-1736), прекрасно знавший латынь, риторику, поэтику и теорию литературы, считал, что эпиграмма – не пустяк, а «польза Отечеству» [9, с.236]. Именно поэтому модные на тот момент «куриозные» вирши – палиндромы или «рачы стихи» - он считал бесполезными, а эпиграммы возвел на высоты политического звучания. Его убийственный сарказм придавал этим миниатюрам оттенок остросоциального плана. Примером может быть миниатюра Прокоповича, изначально написанная на латинском и адресованная медику и путешественнику Георгу Стеллеру, адъюнкту Петербургской Академии наук:

Случай с лекарем Стеллером

«Пока Стеллер, добрый врач, подбирал лекарство,

Его больной отошел в загробное царство.

Родственники, как могли, пережили бедство,

Прах его предав земле, разделив наследство.

И когда они уже слезы осушили,

Дружно проклиjali врача и о нем забыли.

Наконец, явился врач, закричав гневливо:

«Отчего злодейка смерть так нетерпелива!» [7, с.283].

Литературоведы считают, что у истоков русской эпиграммы одну из наиболее значимых позиций занимает и последователь Ф. Прокоповича – А. Кантемир

(1708-1744), переводчик с французского и один из основоположников русского сатирического направления. По словам В. Г. Белинского, это направление развития «со времен А. Кантемира сделалось живою струею всей русской литературы, определив на протяжении XVIII-XIX вв. пафос нашей словесности» [6, с.132]. А. Кантемир выразил назревшую потребность растущего национального и эстетического самосознания русского общества, верхушка которого еще явно тяготела в своих литературных привязанностях к классицизму. Так, реальный мир стал находить все большее отражение не в парадных одах и трагедиях, а в так называемых «низких» жанрах: стихотворной сатире и сказке, басне, комической поэме, комедии [1, с.10]. В своих острых миниатюрах А. Кантемир обличал глупость и амбициозность, сословные предрассудки и «злонравие вообще». Можно привести несколько примеров:

На Брута

«Умен ты, Бруте, порук тому счесть устанешь;
Да и ты же, Бруте, глуп. Как то может статься?
Изрядно, и, как я мню, могу догадаться:
Умен ты молча; а глуп, как говорить станешь» [7, с.206].

На старуху Лиду

«На что Друз Лиду берет? дряхла уж и седа,
С трудом ножку воробья сгрызет в пол-обеда. —
К старине охотник Друз, в том забаву ставит;
Лидой медалей число собранных прибавит» [7, с.195].

Имена персонажей в произведениях А. Кантемира, как правило, стилизованы в античном духе – ведь любому поэту-сатирику важна критика обобщенных и вечных пороков.

Большую роль в становлении русской эпиграммы играла и опора на раннюю европейскую традицию, что обусловило обилие переводных виршей, широкое заимствование сюжетов у наиболее известных мастеров малых жанров. Однако это не подразумевало механической трансплантации: русские литераторы по-своему интерпретировали иностранные произведения, приспособив их к местным условиям, облекая в национально-самобытную форму [1,6]. Таким образом, эпиграммы и эпитафии способствовали обогащению отечественной поэзии и дальнейшему формированию русского языка. Собственно, именно такой же колеей двигались и сами зарубежные авторы, осваивая творческое наследие античного периода. Так, известный российский писатель и драматург А.П. Сумароков (1717-1777) в своем труде о стихотворстве верно очертил типичные особенности основных сатирических жанров тех лет. Начал поэт с комедии, указав, что ее основное предназначение – «издевкой править нрав», А «в сатирах должно все пороки осуждать, безумство пышное в смешное превращать...» [8, с.215]. Не менее ясно им изложено и назначение басен:

«Склад басен должен быть шутив, но благороден,
И низкий в оных дух к простым словам пригоден»
[8, с.229].

Между суждениями о сатире и басне заходит, разумеется, речь и об эпиграмме:

«Рассмотрим свойство мы и силу эпиграмм.
Они тогда живут, красой своей богаты,
Когда сочинены остры и узловаты,
Быть должны коротки, и сила их вся в том,
Чтоб нечто вымолвить с издевкой о ком» [8, с.227].

Сам же А.П. Сумароков оказался и наиболее плодовитым отечественным эпиграмматистом XVIII в. Тематика его эпиграмм широка и разнообразна, а многие из его остроумных высказываний и сегодня не потеряли своей актуальности, например:

«Танцовщик! Ты богат. Профессор! Ты убог.
Конечно, голова в почтеньи меньше ног» [8, с.197].

Помимо носителей бытовой и политической проблематики, эпиграммы представляли значимость как орудие литературной полемики. В этом были замечены такие титаны, как М.М. Херасков, М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин, равно как и многие их последователи, хотя их взгляды на жизнь, интересы и кругозор были неизменно шире и касались не только науки управления государством, но и многого другого [1]. Так, в эпиграммах М.В. Ломоносова (1711-1765), человека науки, уже в те давние времена отражалась вера в бесконечное могущество будущей медицины:

«Женился Стил, старик без мочи,
На Стелле, что в пятнадцать лет,
И, не дождавшись первой ночи,
Закашлявшись оставил свет...
А звал бы вовремя врача,
Была бы ночка горяча...» [7, с.237]

Общая тенденция развития русской эпиграммы в XVIII столетии характеризуется интенсивностью и стремительностью. За сравнительно короткий срок она прошла путь от начинаний Ф. Прокоповича, писавшего некоторые свои произведения на латыни, до весьма совершенных русскоязычных образцов этого жанра. При этом период ученичества фактически отсутствовал: уже первые опыты А. Кантемира дали вполне зрелые плоды, отмеченные печатью высокого мастерства и редкого таланта. И все же, после блестящего успеха А. Кантемира, по мнению ряда литераторов, возможно, в связи с инерцией восприятия, эпиграммы и эпитафии еще некоторое время оставались «младшими сестрами» и находились на периферии литературного процесса [9]. На одно из почетных мест их вывел именно А.П. Сумароков, поставив сразу же вслед за басней, – одним из самых популярных стихотворных сатирических жанров XVIII в. В итоге эпиграммы и эпитафии заняли видное место в творчестве не только тех, кто считал деятельность сатирика своим основным профессиональным делом, но и большинства крупнейших поэтов более широкого профиля, среди которых можно отметить Г.Р. Державина, М.М. Хераскова, И.И. Хемницера, В.В. Капниста (1758-1823) и др. [1,6]. Хотя большинству из этих авторов не удалось выйти за пределы привычной эстетики классицизма, все же в рамках этого направления их эпиграммы и эпитафии нередко приобретали эталонный характер, а отдельные строки становились афоризмами, надолго переживая своих создателей. Такова, например, эпиграмма В.В. Капниста из цикла «Встречные мысли»:

«Всяк любит искренность; всяк говорит: будь прям;
А скажешь правду – по зубам» [6, с.123].

Весьма дальний «родственник» популярного в наши дни нано-эпиграмматиста-однострочника В. Вишневого, поэт И.И. Хемницер (1745-1784) уже тогда умел сжать стихотворную миниатюру до одной-единственной строки. Например, говоря о даме: «Рай на лице ее, однако в сердце ад»; или о скупердяе: «Он умер, чтоб расход на кушанье сберечь» [10, с.139]. Довольно трудно объяснить проявленное российской эпиграмматикой несколько негативное отношение к медицине: врач в ней долгое время был одним из самых заметных персонажей. Остается считать это национальной особенностью наших литераторов. Причем такая тенденция была заметна уже на самом первом, «корневом» этапе истории отечественных малых жанров. М.М. Херасков (1733-1807), судя по характеру его миниатюр, медицину также особенно не жаловал:

«Искусный медик ты, мы все о том слышали.
Которые в твоих руках ни побывали,
Те после никогда в болезни не впадали
Затем, что уж они с постели не вставали» [6, с.189].

«Искусные врачи хвалимы должны быть,
Что могут в крайностях они нам пособить.
Ты хочешь, и тебя чтоб также похвалили,
Что многим пользою твои рецепты были.
Хвалю. Кому ж явил ты пользу ону?
Себе, аптекарям, церковникам, Харону» [7, с.238].

«Пив много, пьяница в велику немощь впал.
Чтоб боль свой разорвать, он медика призвал
И говорит ему: «Я лихорадкой стражду,
Причем безмерную всегда имею жажду:
Чтоб медику болезнь по правилам лечить,
Хотел он наперед в нем жажду утолить.
Больной ему на то: «Лечи мое ты тело.
А жажду утолить, мое то будет дело» [7, с.193].

Рука об руку с эпиграммами, в Россию XVII-XIX вв. приходит и традиция посмертных эпитафий. Например, строки на памятнике Абраму Ганнибалу, знаменитому «арапу» Петра I и прадеду А.С. Пушкина, гласят:

«Зной Африки родил, хлад кровь его покоил,
России он служил, путь к вечности устроил» [9, с.195].

Замечательные образцы малых жанров, ставших уже своеобразным вариантом поэтического творчества, появляются под пером Г.Р. Державина, В.А. Жуковского, И.А. Крылова и М.Ю. Лермонтова. Многие работы носят анонимный характер, так как атрибутировать их специалистам так и не удалось. Вот «державинский» образец – эпитафия Екатерине II, написанная в 1796 г:

«Сия гробница той ковчегом мрачной стала,
Которая венец, как солнца луч, горел,
Души – Россия не вмещала,
Славе – вечность лишь предел» [7, с.187].

Достаточно интересны и эпиграмматические эпитафии В.А. Жуковского (1783-1852):

«Прохожий, удались! Во гробе сон священный;
Судьба почивших в нем покрыта грозной тьмой.
Надежда робкая живит их пепел тленный...
Кто знает, что нас ждет за гробовой доской!
Как утром на цветах весенняя роса.
Едва она на сей земле блеснула,
С улыбкою на здешний мир взглянула,
И вознеслась на небеса» [2, с.34].

На новый уровень русская сатира выходит в первой половине XIX столетия, ознаменовавшегося расцветом таланта баснописца и переводчика всемирно известного французского автора Ж. де Лафонтена – И.А. Крылова. Причем если у А.П. Сумарокова и его последователей господствовал сословный и этнографический подход к изображению жизни, то у И.А. Крылова виден качественный скачок - в его творениях отражается все, что воистину социально и национально [2]. Так, вместо условных Дамонов и Глупонов появляются простецкие: кум Фома, Лука, Федька и Ерема. Отличное знание истоков творчества французских авторов, свежесть и конкретность жизненных образов, неповторимые краски окружающего мира, обилие реалистических деталей были уже далеко не отдельными особенностями стиля, имевшими место порознь и у некоторых предшественников. В баснях И.А. Крылова эти признаки, сливавшиеся в единое целое и определившие качественно иной тип художественного видения и изображения действительности, обеспечили появление того, что абсолютно чуждо эстетике классицизма, – восприятие самой

жизни как трагикомедии [2, с. 123]. Все это имело как прямое, так и косвенное влияние на малые литературные жанры, которые охотно заимствовали модернизированную демократичную тематику, современный язык и стиль, создавая новое качество. Вполне очевидно, что промежуточные отношения эпиграммы и эпитафии с целым рядом иных жанровых образований делают богатство их возможностей воистину неисчерпаемым [4,5]. Пушкинское время стало, пожалуй, пиком в развитии русской версии эпиграмматического жанра. Поэт взял на вооружение весь арсенал накопленных до него приемов и создал множество острых и проникновенных сатирических миниатюр. Причем наиболее ярко удавались А.С. Пушкину эпиграммы-портреты, например:

На Н.М. Карамзина

«В его «Истории» изящность, простота
Доказывают нам, без всякого пристрастья,
Необходимость самовластья
И прелести кнута» [7, с.283].

На Колосову

«Все пленяет нас в Эсфири:
Упоительная речь,
Поступь важная в порфире,
Кудри черные до плеч,
Голос нежный, взор любви,
Набеленная рука,
Размалеванные брови
И огромная нога!» [8, с.267]

Пушкинские шедевры – это легко запоминающиеся миниатюры, схватывающие самую суть события или

человека, ставшие настоящим явлением в литературе XIX в. В них меткое и красивое слово облекалось в непредсказуемо очаровательные формы, иногда просто переполненные снайперской насмешкой гения:

«Я ускользнул от Эскулапа
Худой, обритый, но живой;
Его мучительная лапа
Не тяготееет надо мной» [8, с.265].

Творчество поэта стало воистину символом расцвета малых жанров в российской поэтике. Не случайно любимый «песенник» наших сограждан А. Григорьев (1822-1864) подарил Родине летучую фразу: «Пушкин это наше все» [6, с.265]. При этом именно Александр Сергеевич был первым, кто настойчиво подчеркивал, что эпиграмме должны быть присущи не только остроумие, но и такт. Правда, своей эпиграммой на графа М.С. Воронцова «Наше все» еще раз показал миру, как часто теория расходится с практикой: истинной причиной появления такой жесткой эпиграммы был совсем не граф, а его жена, которая уж очень понравилась влюбчивому поэту:

На М.С. Воронцова

«Полу-милорд, полу-купец,
Полу-мудрец, полу-невежда,
Полу-подлец, но есть надежда,
Что станет полным наконец» [8, с.174].

А граф, по историческим слухам, был человеком порядочным и к поэту относился вполне прилично. Разумеется, как и любой текст, содержащий иносказания и

элементы эзоповского языка, эпиграммы и эпитафии требуют для правильного и своевременного понимания наличия определенной литературной эрудиции. Иначе ни ассоциации и цитаты, ни каламбуры и аллитерации, как и прочее литературное «дальнобойное вооружение» никогда не будут попадать в цель [4,5].

По традиции еще античных времен, помимо фактического наследия, А.С. Пушкину, как и всем великим поэтам, на основании догадок и предположений приписывалось еще многое из неатрибутированного материала. Сам же поэт собрал лишь пятьдесят наиболее значимых для него собственных эпиграмм и хотел издать их отдельной книгой, но изрядная их часть содержала ту или иную политическую составляющую, что и сделало его план неосуществимым в условиях достаточно жесткой цензуры того времени [9]. Так, известно, что по законам эпиграмматического жанра (композиция от вопроса к ответу, лаконизм, игра слов) построены многие фрагменты «Евгения Онегина» и комедии А.С. Грибоедова (1795-1829) «Горе от ума» [8, с.287]. Тексты этих произведений легко разделяются на двух- и четырехстишия, которые давно уже вошли в устную речь, причем в те годы, когда публикация грибоедовской комедии была еще запрещена.

Расцвет эпиграмм и эпитафий пушкинской поры выразился и в их более значительном удельном весе среди других литературных миниатюр. Ярким примером тому могут служить эпиграммы П.А. Вяземского (1792-1878) и М.Ю. Лермонтова (1814-1841):

«Уездный врач Пахом в часы свободы
От должности убийственной своей
С недавних пор пустился в переводы.

Дивлюсь, Пахом, упорности твоей:
Иль мало «перевел» в уезде ты людей?» [7, с. 238].

«Дамон, наш врач, о друге прослезился,
Когда тот кончил жизнь; поныне он грустит.
Но не о том, что жизни друг лишился:
Пять раз забыл он взять билеты за визит!» [7, с. 295].

В пост-пушкинское время, по выражению исследователя М.И. Гиллельсона [8, с. 125], «были лишь единичные, разрозненные выстрелы, а в целом, с середины 1830-х до середины 1850-х гг. эпиграмма «присмирела» и ждала подходящего часа, чтобы обрести второе дыхание». Но и когда «оно открылось», жанр эпиграммы, все теснее примыкая к памфлету, не совершил принципиальных открытий – сохранялась ориентация на эпиграмму А.С. Пушкина, вплоть до прямых реминисценций и цитат [3, с.167].

Во второй половине XIX в. эпиграмма как жанр с головою уходит в политическую сатиру, и ее публицистические возможности резко возрастают за счет слияния с энергетикой фельетона. В малых формах, ассимилировавших лучшие традиции пушкинского времени, появляется все больше резко обличительных, крамольных эпитетов и гротескной деформации предмета [9, с.156]. Однако большая часть образцов этого жанра в это время живет «в людях» анонимно, поскольку мишенью зачастую является сам монарх со своими царедворцами, включая министров. В эпиграммах этого времени все больше резко обличительных, крамольных эпитетов и гротескной деформации предмета. Вот типичная сатира конца 60-х гг., принадлежащая перу талантливого эпиграмматиста Н.Ф. Щербины (1821-1869):

«Выбросили сор мы –
Вновь торим дорожку,
Делая реформы
Из кулька в рогожку» [6, с.297].

Известный поэт-эпиграмматист А.М. Жемчужников (1821-1908) так описал особенности современного ему «прогресса»:

«Он рос так честен, так умен,
Он так радел о меньших братьях,
Что был Россией задушен
В ее признательных объятиях» [7, с.178].

Поэт и философ Владимир Соловьев (1853-1900) очень характерно закончил опубликованную в 1887 г. эпиграмму «Современное воспоминание», ставшую его возмущенной реакцией на церковные гонения, которым подвергся Л.Н. Толстой:

«Гонима, Русь, ты беспощадным роком,
Хотя за грех иной, чем Билеам–
Заграждены уста твоим пророкам,
И слово вольное дано твоим ослам» [7, с.284].

Выводы. В целом, уже в конце XIX – начале XX вв. эпиграмма, хорошо ассимилировав традиции пушкинского времени и активно впитывая остроумные уроки революционно-демократической журналистики, начинает перемещаться из узкой студийной атмосферы серебряного века в широкую литературно-художественную жизнь, чувствуя себя в ней довольно

вольготно. Именно это и определило ее дальнейшее эволюционное развитие в отечественной литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев В.Е. Беглый взгляд на эпиграмму // Русская эпиграмма. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 3–26.
2. Жуковский В.А. О басне и баснях И.А. Крылова. – М.: ГИХЛ, 1972. – 134 с.
3. Мальчукова Т.Г. О жанровых традициях в «Антологических эпиграммах» А.С. Пушкина // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1986. – С. 64–82.
4. Мучник Е.М. Ironіc: ироническая и юмористическая поэзия. [Электронный ресурс] URL: <http://ironicpoetry.ru/authors/muchnik-evgeniy/>.
5. Пронин В.А. Теория литературных жанров: учеб. пособие. – М.: Изд-во МГУП, 1999. – 196 с.
6. Русская эпиграмма XVIII – XX вв. / под ред. М.И. Гиллельсона, К.А. Кумпан. – Л.: Советский писатель, 1988. – 783 с.
7. Русская эпиграмма // под ред. В.Е. Васильева. – М.: Художественная литература, 1990. – 367 с.
8. Сумароков А.П. Избранные произведения. – Л.: Советский писатель, 1957. – 213 с.
9. Щербакова О. Н. История русской эпиграммы // Кириллица [Электронный ресурс] URL: <http://cyrillitsa.ru/posts/625-istoriya-russkoj-epigrammy.html>.
10. Эпиграмма / под ред. А.М. Арканова. – М.: Эксмо, 2005. – 382 с.

*В.И. Бондаренко
Т.Д. Минков
Средняя школа №43 г. Могилева
(Республика Беларусь)*

МУЗЫКА КАК СРЕДСТВО МЕЖЛИЧНОСТНОЙ КОММУНИКАЦИИ¹¹

Тезисы. Статья посвящена изучению роли музыки как универсального языка межличностной коммуникации. Авторы анализируют средства выстраивания межличностной коммуникации. Представлена теория вопроса, обрисовывающая проявление коммуникативной компетентности в процессе межличностного общения. На основе теоретического анализа проблемы исследования разработан и проведено анкетирование, направленное на изучение возможностей музыки в выстраивании межличностной коммуникации на основе совпадающих музыкальных предпочтений, с участием старшеклассников и педагогов средней школы.

Ключевые слова: музыка, межличностная коммуникация, музыкальный вкус, личность, общество, музыкальные предпочтения старшеклассников, коммуникативная компетентность, жанры музыки.

¹¹ Статья принята к опубликованию в Сборник научных статей «Актуальные проблемы русского языка и культуры межличностных коммуникаций» 28 января 2025 г. С размещением на Elibrary (индексацией в РИНЦ).

Введение. Занимая одно из ключевых мест в истории, как сила, движущая людьми, музыка оказывает особое влияние не только на личность человека, но и на общество в целом. Свойство музыки впитывать в себя уникальные особенности формирования быта и культуры позволило ей стать одной из ведущих форм коммуникации. Отражая настроение и состояние людей, она объединяет людей в группы. Связывая в единую картину события, слова, сферы внутреннего мира человека и окружающую реальность, создает единое, уникальное пространство, которое во всех деталях отражает психическое и физическое состояние человека.

Целью данного исследования является изучение музыки как средства выстраивания межличностной коммуникации.

История вопроса. Многие считают музыку простой и понятной, воспринимая ее как часть повседневности. Но на самом деле музыка гораздо сложнее, ей трудно найти аналог в мире по многим параметрам [5]. С древнейших времен было замечено: строение музыки подчиняется математическим правилам [1]. Музыка уникальна и тем, что волны определенных частот соединяются в мелодии, интервалы, аккорды, которые приятны на слух, улучшают настроение и самочувствие [2]. Поскольку музыка отражает физические свойства мира и биологические реакции организма на внешнее воздействие, то для ее понимания требуется многое знать: как устроен мир, в чем особенности взаимодействия его объектов, что из себя представляет коммуникация с помощью музыки как явление биологии. Поэтому уточним ряд вопросов, проистекающих из проблематики данной статьи.

Так, основными понятиями в нашем исследовании являются «музыка» и «межличностная коммуникация».

Музыку мы рассматриваем как вид искусства, отражающий действительность и воздействующий на человека посредством осмысленных и особым образом организованных по высоте и времени звуковых последовательностей, состоящих в основном из тонов.

Межличностная коммуникация – процесс обмена сообщениями и их интерпретации двумя или более индивидами, вступившими в контакт друг с другом.

В межличностной коммуникации ее психологический аспект заметно обогащает процесс двустороннего обмена информацией, оказывает регулирующее воздействие на ход коммуникативного процесса. Поскольку межличностная коммуникация реализуется посредством непосредственных контактов ее субъектов, они должны находиться в пространственной близости друг от друга. Только в этом случае возможна реализация обратной связи.

Межличностная коммуникация, в отличие от массовых коммуникативных форм, имеет более стандартный, рациональный и инструментальный характер. Это отражается в ее функциях: информационной, экспрессивной, прагматической и социальной.

Межличностная коммуникация может быть успешной, эффективной, если в наибольшей степени достигаются поставленные коммуникаторами цели. Безусловно, достижению такой коммуникации способствует коммуникативная компетентность коммуникаторов. Г.Г. Петрова конкретизирует содержание понятия «коммуникативная компетентность» применительно к межличностному общению [3]. Так, ученым выделены

умения и навыки, способствующие проявлению коммуникативной компетентности в процессе межличностного общения:

- умение прогнозировать коммуникативную ситуацию, ориентироваться в ней;

- умение находить адекватную теме общения коммуникативную структуру и реализовывать коммуникативный план;

- умение анализировать собственный психологический потенциал и потенциал партнера;

- навыки самонастройки, саморегуляции в общении, преодоления психологических барьеров в общении, снятия излишнего напряжения, эмоциональной настройки на ситуацию, распределения своих усилий в общении.

На наш взгляд, музыка способна формировать навык самонастройки и, как следствие, влиять на процесс выстраивания коммуникативных связей.

Методы. Теоретический анализ проблемы исследования дал нам возможность разработать и провести эксперимент по изучению музыки как средства выстраивания межличностной коммуникации и определению музыкальных предпочтений, учащихся и педагогов средней школы.

Нами была модифицирована анкета доктора философских наук, профессора Московского гуманитарного университета П.Д. Павленка [4] и проведено **анкетирование** учащихся 11-х классов (11 «Б» физико-математического и 11 «Б» химико-биологического направления). В анкетировании участвовали 10 юношей, 10 девушек и 10 педагогов ГУО «Средняя школа №43 г. Могилева».

Результаты исследования. Далее мы представляем качественный и количественный анализ результатов анкетирования.

На рисунках размещены диаграммы, отражающие распределение ответов. Респондентам было предложено ответить на вопросы: «Кто оказал большее влияние на выбор Вашего музыкального вкуса?», «Как Вы оцениваете музыкальные жанры по степени привлекательности для Вас?», «Какие суждения о музыкальных предпочтениях Вам близки?», «Насколько важны для Вас перечисленные характеристики при выборе песни для прослушивания?».



Рисунок 1. Распределение ответов на вопрос «Кто оказал большее влияние на выбор Вашего музыкального вкуса?» у учащихся.

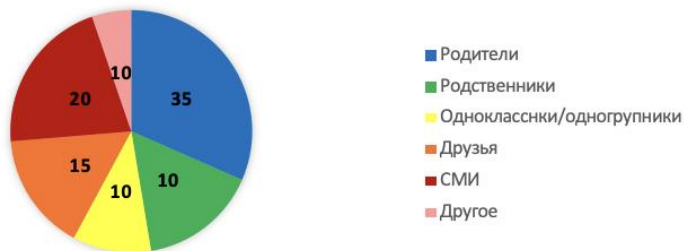


Рисунок 2. Распределение ответов на вопрос «Кто оказал большее влияние на выбор Вашего музыкального вкуса?» у педагогов.

Как мы можем увидеть на диаграммах, представленных выше, результаты среди учащихся и педагогов сильно различаются: у младшего поколения на выбор в большей степени повлияли друзья (35%) и СМИ (30%) и в меньшей степени родители (10%), в то время как у старшего поколения все наоборот: родители играли самую значимую роль в становлении их музыкального вкуса (35%), а СМИ и друзья – значительно им уступают (20% и 15% соответственно).

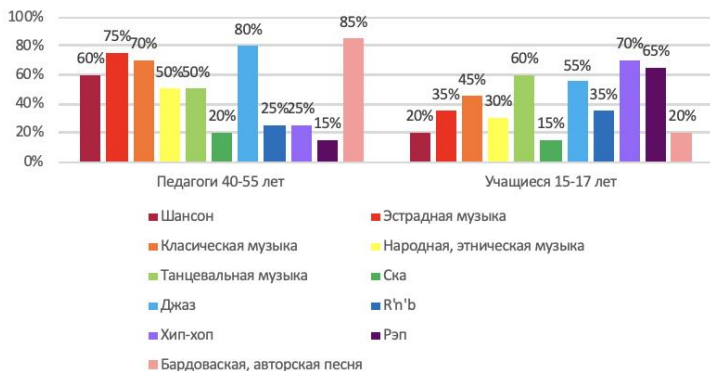


Рисунок 3. Оценка музыкальных жанров по степени привлекательности для опрашиваемых.

Отличия между двумя поколениями заметны не только в ответах на предыдущий вопрос. Есть заметна разница и по привлекательности музыкальных жанров для старшего и младшего поколений. Например, педагоги Лицея выбирают как наиболее привлекательный музыкальный жанр бардовскую песню (85%) – жанр, возникший в середине XX века в СССР. Вторую позицию занимает джаз (80%) – направление вокально-инструментальной музыки, появившееся в США в начале XX века. На третьем месте оказалась эстрадная музыка (75%) – вид развлекательного музыкального искусства, обращенный к самой широкой слушательской аудитории.

Теперь рассмотрим результаты среди учащихся 11-х классов, которые выбирают прежде всего хип-хоп (70%), как наиболее любимый музыкальный жанр, который сочетает в себе рэп с электронным битом, сэмплами и иным музыкальным сопровождением. Третью позицию с отрывом в 5% занимает рэп (65%) – ритмичный речитатив, обычно читающийся под бит, а также являющийся одним из основных элементов стиля хип-хоп. Третье место занимает музыка, специально написанная для аккомпанемента танцам – танцевальная музыка (65%).



Рисунок 4. Оценка ответов опрашиваемых на некоторые суждения о музыкальных предпочтениях.

Многие люди искренне убеждены в том, что музыка способна исцелять тело, разум и душу, что она – то, что нужно всем для хорошего настроения и в целом для жизни. Поэтому в ответах на данный вопрос два разных поколения полностью сошлись во мнениях: первое место у всех занимает возможность расслабиться и успокоиться в момент прослушивания музыки (60% – педагоги и 95% – учащиеся). Наименьшее количество выборов так же совпадает: и у педагогов, и у учащихся это «Я слушаю музыку, чтобы быстрее уснуть» (5% и 25% соответственно).



Рисунок 5. Оценка того, насколько важны для опрашиваемых перечисленные характеристики при выборе песни для прослушивания.

Самой важной характеристикой при выборе песен представители старшего поколения считают содержательный текст песни.

А опрашиваемые ребята из старших классов считают иначе: для них главной характеристикой при выборе песен является хорошее ее исполнение.

В среднем педагоги слушают музыку 1 час 40 минут, а учащиеся примерно 4 часа в день.

Места, в которых педагоги предпочитают слушать музыку – во время отдыха дома, на концертах исполнителей, по дороге на работу. Учащиеся любят слушать музыку во время занятий спортом и во время выполнения домашних заданий.

Выводы. Проведенное нами исследование показало значимость музыки для людей разных поколений, подчеркнуло важность качества и времени прослушивания музыки. На наш взгляд, музыка является одним из факторов выстраивания межличностной коммуникации

и средством поддержки ее эффективного существования. Ведь люди, у которых одинаковые музыкальные предпочтения, могут лучше понять друг друга, и точек соприкосновения у них так же будет много.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрейкина М. В. Музыка и математическая логика: от учения Пифагора к теории А. Ф. Лосева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 6 (92). – С. 129-136.
2. Дубынин В. Мозг и слух: Видео [Электронный ресурс] URL: ФФМ Вячеслав Дубынин, Мозг и слух – поиск Яндекса по видео (yandex.ru)
3. Петрова Г.Г. Особенности межличностной коммуникации // Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2011. – № 3. – С. 61–63.
4. Савинов Л.И. Петр Денисович Павленок // Гуманитарий: актуальные проблемы гуманитарной науки и образования. – 2016. – №2 (34). – С. 128–129.
5. Холиков К.Б. Музыкальная педагогика и психология // Вестник науки и образования. – 2020. – №21-2 (99). – С. 58–61.

Г.А. Ахмедова (Охунова)
*Кыргызско-Узбекский Международный
университет им. Б. Сыдыкова
(г. Ош, Киргизия)*

ВЛИЯНИЕ ПРОЦЕССОВ ГЛОБАЛИЗАЦИИ НА ТРАНСФОРМАЦИЮ ПРЕДСВАДЕБНЫХ ОБРЯДОВ УЗБЕКОВ ГОРОДА ОШ (КИРГИЗИЯ)¹²

Тезисы. Исследование посвящено анализу влияния процессов глобализации на трансформацию предсвадебных обрядов узбеков города Ош. Работа освещает влияние мировых тенденций на традиционные обычаи и ритуалы, принятые в узбекском обществе. Изменение условий жизни, социально-экономические и культурные преобразования, забвение национальных традиций привели к потере и трансформации многих обрядов и обычаев жизненного цикла узбеков города Ош. Результаты исследования могут быть полезными для лучшего понимания динамики изменений в культурных практиках под воздействием глобализации, а также для сохранения и преобразования традиций в современном контексте.

Ключевые слова: свадьба, обряды, городское население, трансформация, калым, махр, кебин.

Введение. Одним из этапов создания новой семьи является свадьба, которая во все времена сопровождала

¹² Статья опубликована в журнале «Известия СамНц РАН» (декабрь 2024 г.).

лась всевозможными церемониями и обрядами. Суть всей свадебной обрядности составляла совокупность разнохарактерных обычаев, а сами ритуалы являлись разнообразной красочной и глубоко содержательной частью всего обрядового комплекса. За долгие годы многое изменилось в культуре и быту узбеков города Ош. Эти изменения тесно связаны с социально-экономическими и культурными преобразованиями, произошедшими в регионе. Изменениям подверглись и традиционные свадебные обряды. Многие обряды и обычаи изжили себя или трансформировались. Наряду с этим зародились новые, о которых не знали наши предки.

История вопроса. Свадебный цикл, как принято в этнографии, делится на три этапа: предсвадебный, свадебный и послесвадебный. К предсвадебному этапу узбекской свадьбы относятся: выбор невесты, сговор, сватовство, помолвка (обручение), преподношение подарков, подготовка приданого, кыз той (свадебная церемония в доме невесты), обряд заключения мусульманского брака (никях) с выдачей кебина (предбрачный дар будущей жене для ее обеспечения на случай развода по инициативе мужа или вдовства). Эти ритуалы составляли целый комплекс предсвадебных обрядов в традиционной свадьбе узбеков.

Цель данного исследования: определить влияние процессов глобализации на трансформацию предсвадебных обрядов узбеков города Ош (Киргизия).

Методы исследования. Сбор материала для статьи проводился с использованием методов наблюдения и бесед с участниками предсвадебных обрядов в г. Ош.

Согласно традициям, присмотрев сыну невесту, родители наводят справки о девушке. В современных

невестах, как и ранее, ценятся хозяйственные навыки, аккуратность и чистоплотность, женственность, почтительность к старшим, целомудренность. Обращают внимание также на ее скромность, воспитанность и, конечно, красоту. К юноше чаще предъявляют такие требования, как воспитанность, сдержанность, почтительное отношение к старшим, отсутствие вредных привычек, опрятный внешний вид, умение вести себя в обществе, ответственность, владение профессией, работоспособность и др.

В последнее время одним из главных требований в выборе брачного партнера является уровень образования (в том числе религиозного) молодых. Хотя какое-то время назад «родители юношей, напротив, старались не брать для сыновей девушек, которые учились, окончили вузы, считая, что такие девушки забывают традиции, что негативно влияет на их этические качества» [3, с. 72].

Современные родители, напротив, не хотят видеть в избранниках своих детей человека, который не имеет образования. Касается это как парней, так и девушек. Если для девушки наличие образования является желательным, то для юноши это обязательно, так как он должен будет уметь содержать семью [2, с. 114].

Здесь следует заметить, что в ходе полевых исследований информаторы говорили о частых случаях, когда юноши, окончившие вузы, не работают по специальности, но могут содержать семью.

Инициатива в подборе невесты в основном исходит со стороны родственников парня. Но бывает, что семье парня предлагают определенную девушку. Если парня или его родных не устраивает предложенная кандидатура, то отказаться стараются в тактичной форме.

Также и девушка, по требованию этикета, должна тактично отвергнуть не приглянувшегося парня.

В ходе сбора полевых материалов респонденты свидетельствовали и о том, что сегодня молодежь города присматривает себе пару самостоятельно, но все же советуется и с родителями. Если брак заключается по выбору родителей, то старшие родственники стремятся познакомить молодых и выяснить их симпатии друг к другу. Чаще всего современная молодежь знакомится в вузах, на работе, через общих друзей или родственников, на свадьбах и т.д. С появлением мобильных телефонов и интернета, распространением социальных сетей, разнообразных «мессенджеров» молодые люди общаются друг с другом напрямую, без посредников, путем обмена «эсэмэсками», фотографиями.

Как и прежде, основным мотивом добрых встреч и ухаживаний остается намерение вступить в брак, создать семью.

Мы уже отметили выше, что важным предсвадебным моментом является сбор информации. По традиции, кому-то из близких родственников поручалось навести справки об отношении родных девушки к семье парня. Сегодня тоже начинают с этого этапа. Через соседей, родственников, знакомых стараются, как бы вскользь, упомянуть имя претендента или его родителей для того, чтобы проверить реакцию со стороны родственников невесты. Если не встречают резкой неприязни с их стороны, то тогда отправляют людей для более подробного разговора. К выбору сватов для отправки в дом невесты во все времена относились очень серьезно. От их авторитета и умения вести переговоры часто зависел исход визита. Поэтому это были уважаемые люди преклонного возраста, имеющие дружные и

счастливые семьи. Не допускалось чтобы в составе сватов были люди, живущие в повторном браке, вдовцы или бездетные. Однако в случае, когда парень и девушка уже все решили между собой, то этот этап значительно упрощается и носит формальный характер, так как сваты идут в дом девушки, будучи твердо уверенными в ее согласии. В этот день иногда стороны преподносят друг другу небольшие подарки. А невесту одаривают более ценными подарками. После удачного сговора, приступают к следующему этапу – официальному сватовству (помолвке). Если раньше между сватовством и помолвкой проходило некоторое время, то сегодня в городах эти церемонии (эшик очти, пахта ташади, булди-булди) объединяют в одну.

Следует отметить, что на данном этапе решался лишь один главный вопрос – согласие семьи девушки породниться с семьей юноши. После окончания сватовства следовала помолвка, известная под названием «фотиха туй». Количество гостей-участников помолвки оговаривается сторонами заранее. В доме родителей невесты в день помолвки собираются близкие родственники и соседи, готовится обильное угощение, что определялось благосостоянием хозяев. Стороны готовят подарки друг другу. Обычно дарят красивые пледы, постельное белье, хрустальные вазы, набор посуды, мужчинам рубашки и т.д. Родственники парня преподносят невесте комплект золотых украшений. Здесь заметим, что объем подарков растет из года в год. С этого дня молодые считаются обрученными. Далее оговариваются сроки предстоящей свадьбы и идет подготовка к ней.

Родители невесты готовят ее приданое, что требует серьезных материальных расходов. Если раньше

наши бабушки и прабабушки большую часть приданого для дочери или внучки накапливали постепенно еще с их раннего детства, то сегодня, когда мода меняется с каждым годом, откладывание приданого стало не актуальным. Меняется мода на все, что входит в приданое – посуду, ковры, мебель, одежду невесты. Количество и качество приданого, конечно же, зависит от материального состояния семьи девушки. Хотя сегодня и богатые, и не очень пытаются перещегоолять друг друга в этом, дабы не стать предметом осуждения, особенно со стороны родственников жениха. За несколько дней до свадьбы происходит обряд заключения мусульманского обряда бракосочетания – никах. В последнее время мусульмане города Оша придают большое значение выполнению этого религиозного обряда (никаха), наряду с торжественной регистрацией брака в загсе [7, с. 127].

По сведениям информаторов, обряд заключения мусульманского брака – никах – происходит в некоторых случаях и в день свадьбы. Никах обычно сопровождается выдачей кебина (махр). Кебин – это предписанное исламским шариатом право женщины, которое является одним из условий для заключения мусульманского брака никаха. У мусульманских народов, где в той или иной форме практикуется выкуп за невесту, эта традиция в сознании общественности стала ассоциироваться с шариатским условием заключения брачного союза – махром. Однако махр и калым различаются по многим параметрам (об этом сообщают информаторы: семья Умаровых).

Махр – это обязательная выплата женихом своей будущей невесте (только ей, а не семье). Он является одним из условий никаха. Условно говоря, калым – это плата ЗА невесту, а махр – выплата НЕВЕСТЕ. Поэтому

стоимость махра определяет будущая супруга, а не ее семья, как в случае с калымом. Махром может служить все то, что подлежит купле-продаже. Если же в момент заключения брака махром оказалось то, что нельзя ни купить, ни продать, в этом случае следует выплатить махр мислий (махр, соответствующий уровню и статусу первоначальному, или принятый в этом регионе). Выплата махра преследует иные цели, нежели калым. Во-первых, это повеление Всевышнего не является компенсацией для семьи, денежной оценкой невесты. Махр символизирует решительность мужчины вступить в брак и его серьезное отношение к браку, умение выполнить требования и обеспечить семью. Во-вторых, махр направлен для защиты женщины в случае, если она останется без мужа. Поэтому распоряжаться имуществом или деньгами может только она, а не ее семья. Калым выплачивают до вступления молодых в брак. Махр обычно передают во время совершения никаха, когда спрашивают жениха и невесту о махре и согласии невесты на такой махр. Этот вид махра называется «махр муаджаль», то есть даруемый сразу. С позиции всех мазхабов, кроме ханафитского, никах без махра не является действительным. По мнению Абу Ханифы, такой брак нежелателен. Махр можно выплатить позже, но не сильно затягивая, если стороны договорились об этом. Такой вид получил название «махр муаххар» [6].

Родителям или близким родственникам девушки запрещается использовать для собственных нужд полученные от жениха в качестве кебинных денег средства, так как это будет считаться харамом (грехом). Как пишет Ф.А. Фиельструп, никах совершается муллоу в отцовской кибитке. Невеста сидит за кошого (ширмой)

справа внизу, жених среди народа. Кошого принадлежит невесте [9, с. 36].

Результаты исследования и выводы. Следует отметить, что такие компоненты предсвадебного этапа как обычай избегания молодыми старших родственников друг друга, обычай пребывания в чужом доме и т.д., практически не сохранились сегодня в городе. Процессы глобализации внесли свои коррективы в эти этапы предсвадебных обрядов. Исследователи отмечают меньшую частоту избегания в городской среде, в молодых возрастных группах и в тех группах, принадлежность которых связана с более высоким уровнем образования, т.е. наблюдается общая тенденция к более свободному общению мужчин со старшими родственниками, отход от запрета есть с ними за одним столом. Все же эти красивые обычаи стараются не забывать и сохранять в Оше.

Таким образом, подытоживая можно сказать, что многие традиционные предсвадебные обряды, сформировавшиеся и практиковавшиеся веками у узбеков города Оша, не потеряли своего значения и в наши дни. Многие обычаи и традиции живут, не смотря на то, приносят они пользу обществу или нет. В то же время, какие-то обычаи и обряды утрачены совсем, а какие-то подверглись трансформации, а также появились и новшества, не свойственные традициям наших предков. Этническая и культурная неоднородность городского населения Оша, глобализация повлияли на вариабельность свадебных обрядов. Складываются и совершенно новые интернациональные традиции, соответствующие новому образу жизни узбеков города Оша.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амирханова А.К., Салихова Л.Б. Предсвадебные обряды в городах в прошлом и настоящем // Археология и этнография Кавказа и Крыма: Тезисы докладов. – СПб, 2017. – С.105-107.
2. Ахмедова Г.А. Досвадебные и свадебные обычаи узбеков города Ош // Вестник института: познание истории. – 2023. – Вып. 1. – С. 114-119.
3. Ахмедова Г.А. Ош шаарындагы өзбек элинде нике тоюна чейинки жана той менен байланыштуу үрп-адаттар // Вестник Ошского государственного педагогического университета им А. Мырсабекова. – 2022. – Вып. 20. – С. 71–79.
4. Жданов Т.А. Состав семьи // Семейный быт народов СССР. – М.: Наука,1990. – С 489-506.
5. Кагаров Е.Г. Состав и происхождение свадебной обрядности // Сборник Музея антропологии и этнографии. – 1929. – Т. 8. – С. 152–195.
6. Калым и махр, различия между ними. Сайт Islam.Global [Электронный ресурс] URL: Калым и махр, различия между ними | Islam.Global
7. Осмонова С.К. Традиционные свадебные обряды юго-запада Ферганской долины (конец XIX – начало XX вв.) : Монография. – Ош, 2015. – 208 с.
8. Ташалиева М.М. Памир ерөөнүндөгү кыргыздардын үйлөнүү тою салты (XIX к.аягы-XXк.башы): Монография. – Бишкек, 2021. – 224 с.
9. Фиельструп Ф.А. Из обрядовой жизни киргизов начала XX века. – М.: Наука, 2002. – 299 с.

Е.Н. Гребеник

*Луганская государственная академия культуры
и искусств имени Михаила Матусовского*

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПУБЛИКИ И ТЕАТРА¹³

Тезисы: В данной статье анализируется понятие «социокультурное взаимодействие», которое позволяет охарактеризовать понятие «театральное взаимодействие», а также основные аспекты социокультурного взаимодействия, происходящие во всех областях театрального искусства.

Ключевые слова: театр, театральная публика, социокультурное взаимодействие, культурная коммуникация.

Современные трансформации, затрагивающие театральное искусство, являются частью социокультурной модели социума, изменения которой оказывают воздействие на обширные преобразующие компоненты культурного существования и культурных смыслов. В данном контексте поиск новых театральных решений и интерпретаций представляет соответствующую современную регенерацию культурной жизни и может быть

¹³ Статья принята к опубликованию в Сборник научных статей «Актуальные проблемы русского языка и культуры межличностных коммуникаций» 28 января 2025 г. С размещением на Elibrary (индексацией в РИНЦ).

рассмотрен как источник разрушения традиционных культурных норм и модификации аксиологических доминант. На современном этапе наблюдаются глобальные театральные преобразования, которые содержат в себе как положительные, так и отрицательные аспекты. Однако следует отметить, что такие театральные реформы зачастую приводят к поглощению и уничтожению нравственных и жизненных ценностей отечественного театрального искусства. Театр стремится быть востребованным в современных реалиях, соответствовать ожиданиям современной публики – это обуславливает применение им инновационных технологий. Такое развитие может оказывать негативное влияние на устоявшиеся отечественные театральные ценности, а новаторские тенденции стать непонятными для восприятия истинных любителей театрального искусства. В связи с этим ключевая проблематика театрального искусства заключается в формировании адекватной театрально-эстетической культуры у театральной публики. В современных условиях безудержного ускорения технологического развития необходимо учитывать культурное взаимодействие между театром и театральной публикой. Следует понимать, что ведущей культурной функцией театра остается ее воспитывающая функция, а современные тенденции напоминают о важности неукоснительной связи театра и публики. Таким образом, взаимоотношения между театром и публикой являются сложной и многогранной проблемой. При этом ведущей остается целевая функция театра – формировать нужный обществу тип человека, «ценностно-эмоциональный режим» его гражданского, нравственного и политического сознания.

Философское осмысление феномена театральной культуры представлено в работах зарубежных и отечественных исследователей. Актуальные проблемы анализа театральной культуры изучались такими учеными, как А. Алексеев, Е. Бобосов, Г. Дадамян, С. Злобин, М. Каган, А. Кармин, Л. Коган, Ю. Перов, А. Ушкарев, Ю. Фохт-Бабушкин, Н. Хренов, В. Шапко и др. Однако в изучаемых исследованиях трудно выделить самостоятельные работы, в которых специально изучается театральная публика и культурное влияние на нее театрального произведения.

В связи с этим, актуальность исследования заключается в выявлении художественных предпочтений, заинтересованности и ориентации публики, что позволит определить возможности формирования и изменения театральной культуры у публики.

Методологическая область исследования основана на философско-культурологическом и социокультурном анализе театра и его взаимодействия с театральной публикой. Применение антропологического метода, в рамках культурологического исследования, позволило изучить театральную публику и ее формирование в культурной среде, а также определить театр как культурный инструмент человекотворчества.

Для дальнейшего изучения театральной публики и ее взаимоотношение с театром следует обратиться к понятию «социокультурное взаимодействие».

Впервые исследование данного понятия принадлежало немецкому социологу М. Веберу, который также классифицировал типы социокультурного действия на основе целерационального поведения индивидов. Анализ его работы показал, что данное понятие включает в себя взаимодействие индивидов и культурных факто-

ров, таких, как обычаи, традиции, ценности, нормы и символы, которые взаимодействуют в различных социокультурных контекстах. В результате взаимодействия с другими культурами возможно появление новых ценностей, норм и традиций, а также изменение уже существующих. Это происходит в результате обмена опытом, знаниями и идеями между людьми различных культур. Социокультурное взаимодействие – это важный аспект межкультурной коммуникации, который способствует более глубокому пониманию других культур и укреплению международных отношений [1].

Из этого следует, что социокультурное взаимодействие может происходить как на микроуровне, где взаимодействие возникает между отдельными индивидами или группами, так и на макроуровне, возникающее на уровне целых культур или наций. Социокультурное взаимодействие является ключевым элементом культурного развития и социокультурной интеграции. Изучение его проблем и аспектов на микроуровне и макроуровне является важным для понимания того, как люди взаимодействуют друг с другом и как они взаимодействуют с культурой.

Теория обмена является одной из наиболее известных и широко используемых теорий, описывающих социокультурное взаимодействие. Она основана на идее, что индивиды, взаимодействуя между собой, получают определенные выгоды, которые могут быть материальными или нематериальными. Также теория обмена учитывает роль ценностей и норм в социокультурном взаимодействии. Индивиды, участвуя в обмене, учитывают ценности и нормы своей культуры, а также ориентируются на ценности и нормы культуры партнера по обмену. Это может приводить к изменению соб-

ственных ценностей и норм под влиянием других культур [2].

Таким образом, «теория обмена» предоставляет теоретический фреймворк для анализа социокультурного взаимодействия, который учитывает как экономические, так и культурные аспекты взаимодействия.

Одним из примеров такой культурной коммуникации может послужить греческая драма. Драматурги этого периода создают высоконравственные, культурно-ценностные драматические произведения, которые отражают социокультурные и моральные тенденции того периода, а также данные произведения затрагивали проблемы социокультурного существования, осуществляя тем самым человекотворчество [3].

Особый пример в исследовании социокультурного взаимодействия отводится П. Корнелю. Его произведение «Сид» было первым драматургическим шедевром, воплощенным на сцене французского театра. В этом произведении автор идеализировал испанское рыцарство и представил испанского народного героя Родриго Диаса, известного как Сид. Существенно упростив сюжет произведения, автор акцентировал внимание на внутренних переживаниях персонажей, обусловленных конфликтом чувств долга и любви. Гуманистический смысл произведения заключался в том, что чувство любви не может возникать без уважения, которое проявляется только к достойному человеку, в связи с чем только такая личность может обрести истинную любовь. По замыслу автора любовь не является недостатком, а наоборот, представляет возвышенные чувства и характеристики, которые стремятся к благополучию и руководствуются принципами героизма возлюбленного. Теряя основные качества человеческого достоинства,

человек утрачивает и чувство любви. Французская театральная публика настолько была впечатлена произведением, что даже наизусть заучивала стихотворения трагедии [4].

Еще одной концепцией, изучающей социокультурное взаимодействие, является концепция И. Гофмана. Его концепция вызывает особый интерес в исследовании театра, особенно в отношении элементов скоротечных встреч и моментальных столкновений. Теоретик утверждал, что спектакль, как и другие социокультурные события, в основном представляет собой скоротечные встречи, которые происходят в определенном месте и в определенный промежуток времени. Поэтому спектакль является типичным примером таких скоротечных встреч, поскольку это событие, которое происходит в ограниченный период времени и предоставляет уникальную возможность для взаимодействия между актерами и театральной публикой. Также он подчеркивал важность несловесных элементов в социокультурном взаимодействии, таких, как жесты, мимика и другие элементы невербальной культурной коммуникации. Он считал, что такие элементы играют ключевую роль в определении ценностного смысла и значения социокультурного взаимодействия. Все невербальные элементы театрального социокультурного взаимодействия, включая мимику и телодвижения актера, могут помочь в изучении театра и спектакля, позволяя более глубоко осмыслить взаимодействие между актерами и театральной публикой, а также увидеть то, как восприятие театрального произведения может изменяться в зависимости от невербальных элементов и контекста взаимодействия. Это создает как определенные ограничения, так и определенные возможности для актеров, ко-

торые должны установить непосредственную связь с публикой, привлечь их внимание и удерживать в течение всего спектакля. Концепция И. Гофмана позволяет понять, как актеры, воплощая различные роли, манипулируют впечатлениями и воздействуют на эмоции театральной публики [5].

Такое воздействие на театральную публику можно заметить в театрах эпохи романтизма, когда основу актерского мастерства составляло сценическое переживание. Великими мастерами сцены, такими, как М. Дорваль, П. Бокажа, Дж. Байрон, Э. Кин, П. Мочалов, В. Каратыгин и др., использовалась в игре актерская непосредственность, искренность, которая оказывала значительное культурное воздействие на театральную публику. У этих актеров сценическая речь отличалась эмоциональной экспрессивностью и охватывала ритмическую разнообразность, что позволяло передавать всю остроту душевных переживаний персонажей и быстрое изменение их психофизического состояния. В движениях использовалась стремительная и эмоциональная динамика, то, что классицистской актерской игре было не свойственно. Эти актеры-романтики не обращали внимания на свой внешний вид на сцене, вместо этого их главной задачей было передать публике внутреннее состояние своих героев, возбудить страсти, вызвать сострадание к своим персонажам и позволить публике быть сопричастной к тем духовным тонкостям, которые разворачивались на сценической площадке [6]. В своих сочинениях Э. Кин отмечал, что агрессивное проявление театральной публики оказывало ключевую роль в его мастерстве. Он вызывал у публики противоречивый диалог, специально произнося вызывающие фразы: «Эй вы, собаки!» или нечто подобное, даже если

это не соответствовало тексту роли. Таким образом, он вызвал реакцию и раздражение у театральной публики, стимулируя при этом свою игру [7]. Актеры эпохи Романтизма также осуществляли культурное взаимодействие с театральной публикой. Обладая особой чувствительностью и возбудимостью, они применяли эти чувства в актерской игре, вызывая у театральной публики раздражающий стимул, который сопровождался бурной реакцией театралов. В свою очередь эта реакция провоцировала у актеров ответное эмоциональное воздействие. Благодаря такому взаимодействию театральная публика погружалась в экстаз и «заражалась» эмоциями, вызванными актерской возбудимостью [6].

С помощью анализа концепций Т. Парсонса и И. Гофмана можно охарактеризовать понятие «театральное взаимодействие». Театральное взаимодействие – процесс взаимодействия между людьми или группами людей, в котором каждый участник влияет на другого и в то же время подвергается влиянию со стороны другого участника. Театр является примером взаимодействия, где актеры воздействуют на публику, а публика своей реакцией воздействует на исполнителей и на полноценное художественное развитие спектакля. Этот процесс взаимодействия может быть симметричным или асимметричным в зависимости оттого, насколько равным образом обе стороны взаимодействуют друг с другом.

Исследования новых методов взаимодействия театра и публики наиболее плодотворно проводились в конце 19 начале 20 веков. Театральный режиссер М. Рейнгард в своих творческих экспериментах переносил сценическое действие в зал, вовлекая таким образом публику в активное соучастие [8]. Следует обратить внимание на то, что на современном этапе в социокуль-

турном пространстве, в котором реализуется взаимодействие театра и театральной публики, происходят изменения. Происходит дальнейшее сближение с театральной публикой, устранение сложившейся «четвертой стены», даже в конструкции театрального зала происходят изменения (убирается оркестровая яма, снижается высота сценической площадки, зрительный зал теряет свою многоярусность, остается всего два) [9].

Отсюда следует, что функционирование театра как социокультурного института осуществляется через взаимодействие ряда социокультурных общностей: актеров, театральной публики, а также администрации и других служащих театра. В свою очередь эти общности осуществляют культурную коммуникацию, цель которой – реализация культурного предназначения театра, осуществление изначальной культурной функции театра, то есть не просто передавать и воспринимать нравственно-эстетическую информацию, а служить социокультурным механизмом формирования требуемого обществом типа человека [10].

Каждое произведение театрального искусства содержит в себе аксиологические смыслы, ценностную информацию, которая передается от исполнителей к театральной публике. Однако театральная коммуникация функционально эффективна только тогда, когда процесс восприятия совмещается с актом сотворчества, включающим в себя переделку сознания публики и усвоения моделируемых в театральном произведении культурных ценностей. В таком случае процесс театральной коммуникации осуществляется более интенсивно и эффективно.

Однако культурные смыслы, заложенные в произведении театрального искусства, нужно уметь деко-

дировать. Это умение не врожденное, оно приобретается в процессе социокультурного опыта, который необходимо прививать еще с раннего возраста, поскольку современная молодежная публика в большинстве случаев формируется под влиянием массовой культуры и ориентирована на нее. Поэтому декодирование аксиологических смыслов произведений театрального искусства вызывает у нее большие трудности. В связи с этим в школах появляются театральные кружки, в которых учащимся прививают театральную культуру. Однако материал для театральной постановки должен соответствовать не только эстетическим и социокультурным принципам, но также иметь воспитательное значение и соответствовать возрастной категории и уровню развития всех участников будущего театрального представления. По мнению Ю. Рубины, не все литературные произведения, которые интересны и понятны школьникам, обладают воспитывающей ценностью [11]. Поэтому в большинстве случаев в театральные репертуар школьной самодеятельности, да и в репертуар ТЮЗов, входят сказки и произведения классической драматургии, способствующие активной коммуникации молодежи, развитию и сохранению ее культурных и эстетических ценностей, а также формированию социокультурного типа человека [12].

Важно отметить, что одной из основных ролей театральной публики при восприятии спектакля является ее активное участие. В отличие от классических театров, режиссерский театр сделал публику активным соучастником и даже сотворцом спектакля. Великими классиками режиссерского театра по праву можно назвать К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, В. Немировича-Данченко, А. Таирова, М. Чехова и мно-

гих других театральных режиссеров, которые создавали целостные произведения театрального искусства, полностью вовлекая публику в коммуникативный процесс, возникающий при восприятии эстетического замысла режиссера.

Однако подобный опыт может иметь и нравственно негативный воспитательный эффект. Одним из таких примеров является опыт некоторых постановок режиссера Р. Виктюка. Он признавался, что ему нравится, когда публика, уходя из зала, хлопает дверью. Таким образом, провоцируя публику, в спектаклях образуется своего рода конфликтный диалог. В некоторых случаях режиссер использует такие провокации, чтобы вовлечь публику в стилистику спектакля. Создавая из публики непосредственного героя, которого провоцируют на агрессию, что явно аморально, режиссер высокомерно противопоставляет себя театральной публике, провокационно манипулирует зрителем, публично демонстрирует, каким образом данное разрушительно-негативное чувство возникает в индивидууме, и что оно присуще каждому, но при этом оно может быть контролируемым. Этот откровенный вызов и саркастическая насмешка является основной идеей подобного спектакля.

На наш взгляд, следует согласиться с мнением главного режиссера Государственного академического музыкального театра РК В. Косовым о том, что современная публика обладает свободой выбора в жанровых предпочтениях спектаклей. Однако существует и свобода творчества, которая может оказывать негативное воздействие на культурное и эстетическое развитие социума. В. Косов считает, что «если мы создаем страну и глядим в будущее, хотим, чтобы наши дети были развиты, свободны и с хорошим вкусом, то их следует воспи-

тывать на качественном репертуаре, содержащем культурные смыслы» [13]. Поэтому проблематика моральной ответственности перед публикой, да и всего социума в целом, зависит от индивидуальной культурной компетенции и гражданской позиции самого создателя произведения театрального искусства.

Примером нравственного, культурного развития театральной публики и формирования нужного социума типа человека служит Луганский театр на Оборонной и его рок-опера «Распятая юность». Это современная интерпретация романа А. Фадеева «Молодая гвардия». В этой постановке историческая проблематика не затрагивается, основная сверхзадача спектакля – осознание театральной публикой общечеловеческих ценностей. По мнению В. Титовой, «героическая патетика рок-оперы «Распятая юность», пропущенная сквозь призму мировосприятия современной молодежи, транслируется в новой редакции спектакля посредством особого театрального языка, в первую очередь музыки, пластики и сценических эффектов» [14, с. 95]. Звучащие со сцены вокальные фразы актеров доказывают театральной публике актуальность их существования в сложившихся современных политических условиях. Образы, воплощенные в рок-опере, служат символами духовного и нравственного выбора, который публике необходимо осознать и сделать свой выбор. В процессе восприятия данной постановки, во временном и пространственном контексте происходит формирование нравственной и культурной личности, осуществляется социокультурное человекотворчество.

В процессе восприятия сценического искусства образуются художественные тексты и эстетические знаки, существующие только в зрительском прочтении. Та-

ким образом, герменевтическая включенность театральной публики в процесс коммуникации с актерами позволяет создать взаимодействие между ними, где каждая сторона активно воспринимает, творит и интерпретирует смысловое прочтение спектакля. В результате спектакль перестает быть сугубо виртуальным и начинает существовать не только в воображении, но и как предметный реальный процесс, обретающий художественную и смысловую значимость.

Способность декодирования спектакля в значительной степени зависит от степени эмоционального воздействия на театральную публику. Если театральная публика эмоционально сильно вовлечена, то она может упустить важные семиотические знаки и недооценить значимость некоторых элементов спектакля. Или наоборот, когда театральная публика слишком рациональна, то она может упустить эмоциональную глубину спектакля. Поэтому важно найти баланс между эмоциональной и рациональной вовлеченностью театральной публики в происходящее на сцене, что позволит установить соответствие между «гениальностью творения» и «гениальностью понимания».

На современном этапе театральная публика занимает все более активную роль в определении того, что считать хорошим или плохим спектаклем, и какие элементы спектакля вносят наибольший вклад в его успех или неудачу. Это частично связано с тем, что современная театральная публика все больше осознает свою роль в культурной жизни и хочет выразить свое мнение о том, что происходит на сцене. Некоторые члены театральной публики оценивают произведения театрального искусства исключительно на основе собственных вкусов и предпочтений, без учета более широких

художественных критериев. Кроме того, театральная публика может быть под влиянием настроения, субъективных предпочтений и т.д., что может повлиять на ее восприятие спектакля. Несмотря на это, активное участие театральной публики в определении художественного качества спектакля важно и ценно. Оно может стимулировать театры к более качественной работе и сделать спектакли более доступными и интересными для широкой аудитории. Кроме того, такой диалог между театром и его публикой может помочь развивать более глубокое понимание и оценку искусства в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Weber M. Wirtschaft und Gesellschaft. – Köln, 1964. – Bd. 1. – P. 74.
2. Эфендиев А.Г. Социальная природа и факторы воспитания: (Некоторые социологические проблемы). – М.: МГУ, 1983. – 123 с.
3. Гвоздев А. А. История европейского театра: Античный театр. Театр эпохи феодализма. – М.: Академия, 1931. – 658 с.
4. История западноевропейского театра [Электронный ресурс] / под ред. Н.Г. Литвиненко. – 1956. – Режим доступа: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000017/st056.shtml>.
5. Ситарам К. Основы межкультурной коммуникации // Человек. – М., 1992. – № 5. – С. 100-107.
6. Дмитриевский В.Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: монография. – СПб.: Буланин, 2007. – 325 с.
7. Антропология актера и возникновение режиссуры // DRAMASCHOOL [Электронный ресурс] URL: <https://www.dramaschool.kyiv.ua/statti/antropologia-aktera..>
8. Нейгольдберг В. Я. Зоны влияния и аудитория театра // Театр как социологический феномен / отв. ред. Н. А. Хренов. – СПб.: Алетейя, 2009. С. 265–270.
9. Основы системы Станиславского: учеб. пособие / авт.-сост. Н. В. Кисилева, В. А. Фролов. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. [Электронный ресурс] URL: <https://studfile.net/preview/3047907>.

10. Гребеник Е. Н. Социальные функции театра // Материалы XIV Открытых Матусовских чтений (20 апреля 2021 г.) и круглого стола «История культуры Луганщины: опыт мастеров и современные достижения в области искусства» (23 апреля 2021 г.). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», 2021. – С. 231–234 [Электронный ресурс] URL: <https://lgaki.info/wp-content/uploads/2023/02/Materialy-XIV-Matusovskih-chtenij-i-kruglogo-stola-2021.pdf>.
11. Рубина Ю.И. Театральная самодеятельность школьников. Основы педагогического руководства. – М.: ВЛАДОС, 1983. – 176 с.
12. Коханая О.Е. Театры юного зрителя как фактор формирования нового типа личности // Вестник московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 4. – С. 29–35.
13. Репертуары театров будут проходить через общественные слушания – мнения крымских режиссеров // Лента новостей Крыма: общество. – № 8. – (04.08.2021) [Электронный ресурс] URL: <https://crimea-news.com/society/2021/08/04/822761.html>.
14. Титова В. Н. Героизация подвига молодогогвардейцев в сценической практике луганских театров как проявление исторической самоидентификации региона / В. Н. Титова // Научный журнал «Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки». – Самара: ООО «СЛОВО», 2022. – Т. 24, № 87. – С. 91–98.

*ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ
ЦЕННОСТИ
В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА*

М.В. Олейникова

*Луганская государственная академия культуры
и искусств им. Михаила Матусовского*

**СОВРЕМЕННАЯ ПРАЗДНИЧНАЯ
КУЛЬТУРА ЛУГАНСКОГО КРАЯ:
ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ
ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПРАЗДНИКИ¹⁴**

Тезисы. В данной статье рассматриваются театрализованные фольклорные праздники как важный элемент современной праздничной культуры Луганского края. Анализируются их особенности, функции и роль в сохранении народных традиций. Рассматривается влияние современных тенденций на развитие фольклорных праздников и их восприятие обществом. Автор указывает на богатую традицию фольклорных праздников Луганского края, истоки которых уходят в аграрные обряды и ритуалы, связанные с сельским трудом. Также внимание уделяется трансформациям фольклорных праздников, вызванным историческими и социальными

¹⁴ Статья опубликована в журнале «Известия СамНЦ РАН» (декабрь 2024 г.)

изменениями, такими как промышленная революция и советская идеология. Несмотря на угрозу исчезновения некоторых обычаев после распада СССР, фольклорные праздники вновь обретают популярность в современном контексте Луганской Народной Республики, что связано с ростом интереса к национальной идентичности и культурным традициям. Подводя итог, автор подчеркивает, что театрализованные фольклорные праздники Луганщины служат важным инструментом не только для сохранения культурного наследия, но и для его активного обновления и взаимодействия с современным обществом. Эти праздники, интегрированные с новыми медийными формами и технологиями, позволяют сохранять интерес к народной культуре и передавать традиции новым поколениям, тем самым делая фольклор динамичным и живым процессом в контексте современного мира.

Ключевые слова: фольклор, театрализация, праздничная культура, народные традиции, Луганщина.

Введение. Праздники занимают важное место в духовной жизни любого народа, представляя собой разнообразие обычаев, ритуалов и традиций. Они служат устойчивой формой культурной идентичности общества, играя значимую роль в социализации личности и формировании общности. По мнению Д.М. Генкина, праздник: «это особое, многостороннее общественное явление, отражающее жизнь каждого человека и общества в целом» [1, с. 20].

История вопроса. В словаре Д.Н. Ушакова «праздник» определяется как день, посвященный значимым событиям, официальный день отдыха, а также веселье и радостные события, отражающие праздничное

настроение и переживания. В истоках человеческой культуры праздники стали основой для развития художественного творчества и эстетического восприятия. Со временем они стали интегрировать в себя элементы искусства, создавая синтетические формы празднования. Разнообразие определений праздника подчеркивает его многогранность. М.М. Бахтин описывал праздник как «первичную форму человеческой культуры, которая всегда имела существенное смысловое мирозерцательное содержание» [3, с. 8].

В.Н. Топоров дает определение празднику, представляя его как «временной отрезок, обладающий особой связью со сферой сакрального, предполагающий максимальную сопричастность к этой сфере всех участвующих в празднике и отмечаемый, как некое институционализированное действие» [4, с. 329].

В культурологическом контексте праздник рассматривается как период, противопоставленный повседневной жизни, характеризующийся радостью и торжеством, а также обладающий сакральным значением, отмечаемым в рамках культурных или религиозных традиций.

Фольклорные праздники – это уникальные явления, объединяющие устную традицию, обряды и ритуалы, передаваемые из поколения в поколение. Их важной характеристикой является театрализация, которая позволяет организовать взаимодействие между участниками и зрителями, создавая пространство для коллективного переживания и идентификации.

Г.А. Романова отмечает: «Являясь неразрывной частью социальной жизнедеятельности общества, народные праздники и соизмеряют с ней жизнь каждого человека, и выступают как особый вид социально-

культурной деятельности людей, протекающей в свободное время. Народный праздник необычайно многообразен и предполагает несколько типов этой деятельности, ведущей среди которых является обрядовая» [5, с. 20].

Фольклорные праздники, представляя собой яркое столкновение традиции и современности, продолжают занимать значительное место в культурной жизни Луганского края. В условиях глобализации и стремительных изменений культурного контекста театрализованные фольклорные праздники служат важным инструментом сохранения и популяризации национальной идентичности, а также формируются как ключевой элемент современного культурного пространства.

Являясь уникальной формой искусства, фольклор представляет собой специфический элемент художественной культуры. Он объединяет культуру общества, относящегося к определенной этнической группе на особом этапе исторического развития. Театрализованные формы праздничной народной культуры имеют свои истоки в древних религиозных торжествах и ритуалах. В условиях современности использование театрализации в народных праздниках дает возможность более эффективно и ярко реализовывать их потенциал в воспитании граждан в патриотическом, духовно-нравственном и этнокультурном аспектах.

Методы исследования. Интерпретативный и компаративный анализ оценок и суждений респондентов о современной культуре Луганска; герменевтический и контент-анализ визуального материала.

Результаты исследования. Фольклорные театрализованные праздники – это живая традиция, которая активно развивается в современной праздничной куль-

туре Луганщины. Фольклорные праздники Луганщины восходят к аграрным традициям жителей региона. Например, праздники, связанные с посевом или празднование окончания жатвы, были не только моментами радости и веселья, но и важными ритуалами, направленными на обеспечение благополучия и изобилия. Эти события наполнены народными обрядами, песнями и танцами, которые передавались из поколения в поколение.

Согласимся с мнением А.А. Кокурина: «Любая форма праздничного действия, будь то народное гуляние, колядование или крестный ход, поддерживало в собравшихся чувство социокультурного единства, принадлежности одному роду-племени, государству, вере» [6, с. 109].

По мнению К. Касьяновой, «Праздник останавливает время и высвобождает человека из подчинения ему, позволяет человеку «выпрыгнуть» из бесконечной гонки за своим будущим. И только при этом условии возможна эмоциональная встряска и разгрузка, снятие напряженности. Но вся трудность заключается в том, что хотя обряд и может создать человеку праздник, создать сам обряд невозможно по усмотрению и для определенной цели: для того, чтобы набрать силу, обряду нужны столетия» [7, с. 146].

С течением времени влияние различных культурных и исторических факторов изменяло фольклорные традиции Луганщины. Промышленная революция, осуществленная в конце XIX – начале XX вв., привела к миграции населения и преобразованию традиционного образа жизни. Однако, несмотря на эти изменения, фольклорные праздники сохраняли свои корни и адаптировались к новым условиям жизни.

«Наряду с любительским театральным творчеством широкое распространение в 20-х гг. XX века получила организация и проведение массовых праздников. В период первых пятилеток на Луганщине характерным было проведение массовых празднеств, среди которых можно выделить наиболее значимые: праздник Первомая (первоначальное название – День солидарности трудящихся), годовщина Великого Октября, День 8 Марта. Советский праздник послереволюционного периода, имеющий исключительно массовый характер, как символ нового времени имел идеологическое предназначение: воспитывать в людях дух коллективизма, укоренять в сознании необходимость укрепления индустриализации страны и развертывания культурной революции» [8, с. 110].

Во времена Советского Союза многие фольклорные традиции получили новое толкование и поддержку со стороны государства. Культурные мероприятия, посвященные народным праздникам, активно организовывались, что содействовало возрождению интереса к местной культуре. По мнению В.П. Римского, «...фольклор канонизируется, включается в тоталитарный ритуал наряду с профессиональным искусством, получает идеологическую санкцию. Рождается совершенно новый, официальный социалистический фольклор – парадокс и элемент абсурдности содержался в самой установке на «официальность» народной культуры» [9, с. 98].

Тем не менее после распада СССР и во время экономических и социальных изменений некоторые традиции оказались под угрозой исчезновения.

На сегодняшний день фольклорные праздники вновь обретают популярность в Луганской Народной

Республике, их возрождение связано с ростом интереса к культурной идентичности и патриотизму. Местные сообщества стремятся сохранить и передать своим детям богатое наследие, включающее в себя обряды, песни, танцы и народные ремесла.

Примером таких мероприятий являются такие фольклорные праздники и фестивали, как: Всероссийский фестиваль народного творчества и традиций «Вместе мы – Россия!», фестиваль семейного творчества и национальных культур «Созвездие мира и согласия», Луганский край – казачий край где, кроме прочих номинаций, участники номинации «Театрализованные формы» представляют театрализованное действо – фрагмент одного традиционного казачьего праздника, обряда, забавы, игры.

Фольклорные праздники объединяют людей разных возрастов и социальных групп, создавая атмосферу солидарности и общности. Они становятся площадками для диалога между поколениями, что способствует передаче культурного опыта и ценностей.

«Ценностные ориентации способны образовать единый культурно-исторический тезаурус, сердцевиной которого являются культурные константы востребованного обществом антропологического типа. Глобальными историческими типами ценностных ориентаций культурно-интегративного характера, на наш взгляд, являются ценностные ориентации двух культурных надсистем: традиционной и инновационно-креативной (новаторской)» [10, с. 115].

В этом контексте праздники можно рассматривать как социальный инструмент, способствующий укреплению общественных связей и взаимодействия.

Театрализация в фольклорном празднике помогает перевести участников из статуса пассивных зрителей в активных участников, позволяет участникам осваивать модели ответственного и уважительного поведения, сохраняя праздничные традиции этноса, приобщает к духовному богатству и традициям народной культуры, усиливает эффект эмоционального фона для коллективного переживания праздника.

Как замечает Н.А. Хренов, театрализованное представление обладает способностью «зримо демонстрировать преобладающие в общественной психологии... коллективные ценности, классовую солидарность и политическое единство» [11, с. 10].

Театрализованные фольклорные праздники становятся важным инструментом не только для сохранения традиций, но и для их адаптации к современным условиям.

По данным Луганского центра народного творчества, за 2023 г. в республиканских учреждениях культуры состоялось 30091 праздничное мероприятие, в которых принимали участие более 1,5 млн человек. Среди данных мероприятий большое разнообразие фольклорных и церковно-славянских мероприятий, таких, как Масленица, Иван Купала, Васильев день, Рождество, Покров святой Богородицы и многие другие.

В современной праздничной культуре театрализованные фольклорные праздники играют важную роль в формировании идентичности, укреплении культурных традиций и передаче нравственных ценностей. Они также служат площадкой для диалога между поколениями, способствуют пожеланию к сохранению наследия и его актуализации в современности. «Возврат к народному творчеству — объективный и закономерный про-

цесс как никогда важный сегодня в силу его объединяющей и аккумулирующей силы, способной обеспечить сохранение народа как нации» [12, с. 4].

Примером подобного мероприятия мы можем назвать масленичное театрализованное гуляние «Масленица идет, блин да мед несет!», которое состоялось в марте 2024 года, возле Дома молодежи. Активное участие традиционных играх и забавах принимала участие не только молодежь г. Луганска, но и участники Всемирного фестиваля молодежи, среди которых молодые люди из Перу, Колумбии, Боливии, Анголы, Германии, Намибии, Пакистана, Эфиопии и других государств (фото 1).

Современные театрализованные фольклорные праздники часто интегрируются с новыми технологиями и медийными формами. Это позволяет привлекать более широкую аудиторию и сохранять интерес к традициям.

Кроме того, современные театрализованные фольклорные праздники в Луганской Народной Республике являются ярким примером интеграции традиционных элементов с современными культурными практиками. Они могут включать в себя:

- театрализованные представления – инсценировки народных эпосов, легенд и обрядов, что позволяет не только сохранить, но и адаптировать фольклорные сюжеты к современному контексту;

- флешмобы, фестивали – активные формы взаимодействия с аудиторией, вовлекающие зрителей в сценарий праздника и создающие атмосферу общей радости и праздника (фото 2);

- музыкально-хореографические программы, концерты – использование народной музыки и танцев, что способствует возрождению интереса к народной

культуре среди молодежи и создает уникальное ощущение общности (фото 3).

Фото 1. Масленичное театрализованное гуляние
(Maslenitsa theatrical festivities)



Фото 2. Формы взаимодействия с аудиторией, вовлекающие зрителей в сценарий праздника
(Forms of interaction with the audience, involving viewers in the holiday scenario)



Фото 3. Музыкально-хореографические программы, концерты
(Musical and choreographic programs, concerts)



«Театрализованные концерты оказывают значительное влияние на развитие городской культуры. Они становятся инновационным способом привлечения аудитории разного возраста и предпочтений, способствуя духовному обогащению общества» [13, с. 47].

«Формы массово-развлекательного компонента очень разнообразны и имеют различное происхождение. Эта праздничная часть, пожалуй, наиболее подвижна, так как подвержена постоянному как стихийному, так и целенаправленному поиску форм, что вызвано стремлением сделать праздничный досуг наиболее интересным и соответствующим духу времени» [14, с. 82].

Современные формы праздничной культуры региона обрастают новыми технологическими средствами художественной выразительности: световое оборудование, видеоз экраны, лазерные проекции, дроны и т. д.

При этом, Луганщина – уникальный регион, который наряду с развитием современной культуры, новыми техническими возможностями хранит традиции своей нации, глубоко уходящие корнями не только в православие, но и в язычество. Население, отмечая разнообразные праздники, продолжает соблюдать народные приметы и традиции. Например, Крещение и Васильев день часто не обходятся без гаданий – на судьбу, на суженого и т. д.

Праздник Ивана Купала полон обрядовых действий, правил и запретов, песен, приговоров, всевозможных примет, гаданий, легенд, поверий, этот праздник «характеризуется обязательным скатыванием горящих колес, обернутых соломой и обмазанных дегтем, с горы в реку» [15, с. 201].

В этот день на голову надевают венки из трав, водят хороводы, разводят костры, через который пры-

гают – на удачу, для очищения от невзгод. Девушки вечером пускают в воду венки, наблюдая, как и куда они плывут. Если веноч тонет, значит, суженый разлюбил и замуж за него не выйити.

На Иванов день принято обливать грязной водой всякого встречного. Считается: чем чаще человек бежит купаться, тем чище будет его душа. Купаться же надо на заре: тогда купание обладало целебной силой. Разумеется, эти традиции больше соблюдаются в деревнях и небольших населенных пунктах, но о многих приметах и традициях знают и в больших городах.

«В культурном пространстве современной России прочно утвердилась тенденция возрождения и сохранения традиционной народной культуры» [16, с. 32]. Фольклор и фольклорные праздники востребованы в современной Луганщине. На территории Луганской Народной Республики активную поддержку народным творческим формированиям оказывает ГБУК ЛНР «Луганский центр народного творчества», сотрудниками которого уделяется большое внимание сохранению уникальности культурных традиций каждого народа, проживающего на территории Луганского края. Центр народного творчества ведет активную работу по возрождению и популяризации фольклорных традиций, которые сохраняют свой неповторимый язык и основную культурную общность, формировавшуюся в течение нескольких веков и представляющую собой самобытную ветвь народного творчества. После событий 2014 г. Центру удалось восстановить 17 фольклорных коллективов, 4 из которых – детские.

Выводы. Таким образом, театрализованный праздник – это возможность передать знания, эмоции и ценности через живое общение с аудиторией. Это неве-

роятно эффективный способ привлечь внимание к важным темам и сделать их более доступными и интересными для обсуждения. Театрализация фольклорных праздников служит средством актуализации и визуализации традиционных обычаев. Праздники приобретают новые формы, включая элементы театра, музыки и танца, что делает их более привлекательными для широкой аудитории. Это включает использование современных технологий, что позволяет создать новое восприятие традиций. Театрализованные фольклорные праздники Луганщины нередко включают элементы современного искусства. Это дает возможность не только сохранить, но и адаптировать культурные традиции к современным условиям, что приводит к их трансформации и обновлению. Так, фольклор становится не статичным, а динамичным процессом, способным встраиваться в современную жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Генкин Д.М. Массовые праздники [Учеб. пособие для ин-тов культуры]. – М.: Просвещение, 1975. – 140 с.
2. Толковый словарь современного русского языка: [св. 110000 слов. ст.] / Д. Н. Ушаков; под ред. Н. Ф. Татьянченко. – Москва: Аль-та-Пресс, 2005. – 1207 с.
3. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
4. Топоров В.Н. Праздник // Мифы народов мира. – М., 1982. – Т.2. – 331 с.
5. Романова Г.А. Празднично-обрядовые формы народной культуры: зарождение, развитие, современное бытование: специальность 13.00.05. «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности»: Дис. ... канд. пед. наук. – М., 1997. – 271 с.
6. Кокурин А.А. Святки: традиции и современность (на примере города Владимира) // Наука. Искусство. Культура. – Белгород: БГИИК, 2023. – С. 109-120.

7. Касьянова К. О русском национальном характере. – М.: Ин-т нац. модели экономики, 1984. – 367 с.
8. Титова В.Н. Театральная культура Луганщины в контексте культурно-исторических трансформаций: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Луганск, 2020. – 210 с.
9. Римский В.П. Тоталитарный космос и человек: монография. Белгород: Изд-во Бел. гос. ун-та, 1998. – 126 с.
10. Воеводин А.П. Аксиология культуротворчества: монография. – Луганск: Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2017. – 198 с.
11. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. – М.: Наука, 2006. – 646 с.
12. Паренчук Т.Н. Эволюция праздничной культуры в трансформирующейся России: к самостоятельной работе // Вестник МГУКИ. – 2007. – №2. – 19 с.
13. Конович А.А. Театрализованные праздники и обряды в СССР. – М.: Искусство, 1990. – 206 с.
14. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление: Опыт ист.-теорет. исслед. – М.: Наука, 1978. – 392 с.
15. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
16. М.В. Литвинова, Н.В. Посохова, И.В. Семченкова. Традиционный праздник в современном праздничном календаре: специфика организации и постановки // Наука. Искусство. Культура. – Белгород: БГИИК, 2022. – 202 с.

А.В. Анищенко

Т.С. Миттелу

*Луганская государственная академия культуры
и искусств им. Михаила Матушовского*

СИМБИОЗ ТАНЦЕВАЛЬНОГО И ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА В ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ¹⁵

Тезисы. В статье рассматриваются вопросы универсализации теоретических и практических основ. Представлена танцевальная лексика в театрализованном цирковом представлении. Дается ретроспектива естественно-исторического формирования танцевального и циркового искусства. Раскрыты значимые аспекты симбиоза театрального, танцевального и циркового искусств. Показан подход к образному решению театрализованного циркового представления. Выявлена проблематика изучения особенностей и характеристик работы с художественными средствами выразительности танца в режиссуре театрализованного циркового представления. Научная новизна данного исследования заключается в оригинальном видении стилистики циркового искусства, воздействия танцевальной пластики и выразительности на режиссерское решение в постановке театрализованного циркового представления.

¹⁵ Статья принята к опубликованию Сборник научных статей «Культурология, искусствоведение и филология: от теории к практике» 22 декабря 2024 г. С размещением на Elibrary (индексацией в РИНЦ).

Ключевые слова: драматургия, цирковое действие, цирковой номер, танцевальная лексика, симбиоз искусств, художественный образ, пластическое выражение идеи, история искусств.

Введение. Симбиоз художественных форм представляет собой конгломерат сакральных действий и архаичных символов, модифицированных в особый мир творчества – классическое искусство театра, цирка и танца, где духовные и физические ценности утверждаются в общечеловеческом разуме.

Исследование в рамках статьи актуально в связи с необходимостью получения теоретических и практических результатов в сфере определения уровня профессиональных качеств, применимых для создания театрализованного циркового представления, и возможности интегрировать данные качества. Требуется сфокусировать внимание на интерпретации научной рефлексии, способствующей выявлению своеобразия и технологии выразительных приемов циркового и хореографического искусства, как самостоятельных художественных форм.

Методы. Чтобы выявить уровень теоретических и практических основ, рассмотрена концепция работы над танцевальным спектаклем Э.И. Мея, из собственного опыта раскрывшего суть постановочного труда над пластическими, танцевальными сценами [7]. Также мы проанализировали подход Г.В. Морозовой касаясь к решению проблемы пластической образованности режиссера и актера [6]. Специфика исканий пластического решения в танцевальных спектаклях выявлена посредством изучения творчества М.Э. Лиепы, А.В. Духовой, Ю.Н. Бутусова, Р.Г. Виктюка и других деятелей искусства.

М.И. Немчинским цирковое представление охарактеризовано как целостное драматургически структурированное произведение; цирковое искусство показано самостоятельным, развивающимся в формировании образности трюковой основы цирка и интеграции во взаимодействие с другими искусствами для приобретения больших приемов выразительности [8]. Е.М. Кузнецов в работе «Цирк. Происхождение. Развитие» раскрыл процесс становления циркового искусства от столичных цирков Европы конца XVIII века до 1930-х гг. [5].

Характерные черты театрализации циркового представления заключаются в симбиозе классических видов циркового искусства с новыми художественными способами организации деятельности артистов на манеже. Художественная интеграция требует благоприятных социокультурных условий; ее эффектом может быть повышение интереса зрителей к популярному развлекательному виду досуга и зрелища.

Искусству хореографии, как и искусству цирка, свойственно достигать художественной выразительности через художественное проецирование. Основные средства выразительности заключены в воспроизведении художественного образа через пластику и движения тела человека, что определяет сходство хореографического и циркового искусства.

Диффузия танцевального творчества и творчества на арене цирка определена условностями быта и сакральными основами. Трансформируясь в игровое действие, цирковой компонент проникает в содержание гуляний и праздников, отдаляясь, по прошествии времени, от своего изначально сакрального назначения. С другой стороны, гамма символики фольклорных тради-

ций постепенно вошла в базис мирового циркового искусства.

Естественно, что в истории формирования искусства танца и циркового искусства структурировано с истоками общей культуры человечества, религией и трудовыми процессами.

Телеология танца определяется разнообразными жестами и движениями человека, ассоциирующимися с трудовыми процессами и эмоциональным откликом на воздействия окружающей среды. Для древнего человека танец первоначально являл собой способ выражения мыслей и жизненных условий. Эволюция танца происходит в отступлении от магического смысла древнего человека, к новым способам выразительности, со своей образностью и характерностью. Обычные движения человека преобразуются, трансформируются и становятся объектом художественного обобщения, искусства.

Танец – древнее выражение творчества различных народов через пластическую форму передачи эмоций, чувств, мыслей, идей. У каждого народа сгенерировались индивидуальные танцевальные формы, в которых лексическая сущность связана с пластическим выражением идеи, танцевальное движение – с музыкальным компонентом. Это, что в свою очередь, способствует распространению и устойчивости хореографической формы. Не случайно понятие «танец» иногда переводят с древнегреческого как «запись движения».

Танцевальное искусство разных народов отражает различные условия жизни, психологические, бытовые, социальные и природные, в образной форме. На протяжении XX века хореографические формы совершенствовались, устоялась своя система, терминология и качественные определения. Танцевальное искусство,

зародившееся из природы самовыражения и коммуникации социума, стало физической демонстрацией собственной технологии, художественных структур.

Цирк зародился, как и танец, в глубокой древности. Регулярная потребность в борьбе со стихиями, поиском и добычей пищи принуждала и стимулировала людей с древних времен изобретать особые специфические способы взаимодействия с ловкостью, сноровкой и мастерством обладания равновесия [9].

На основании такой интеграции человеческих возможностей, танцевальный базис магических обрядов и священнодействий людей древних времен усложнился акробатическими движениями, где культовое назначение выполняла пантомима. В священнодействии участники были наряжены в костюмы животных или духа, при этом лицо закрывалось маской, как и в театральном искусстве.

Истоки циркового искусства ученые находят в культуре Древнего Рима. На первых аренах проводились гладиаторские бои, а также выступали цирковые составы артистов со своими представлениями.

Долгое время со времен древности цирковое искусство не претерпевало трансформации, не было прогрессивным; театральное искусство затмило интерес к нему. Только в XVIII веке в Лондоне открылась первая школа верховой езды с акробатическим умением исполнителя. Из научных источников следует, что это была конструкция со сценической площадкой радиусом 13 метров, куполом вместо крыши, что остается актуальным и сегодня. Через некоторое время в конное представление были включены клоунада, жонглирование, номера с участием эквилибристов и дрессировщиков. Создавался новый вектор синтезирования различных

художественных форм, по сути, это были первые театрализованные представления. Такая зрелищность спектакля способствовала интересу к нему в обществе.

На Руси цирковое искусство берет свое начало от народных мастеров, демонстрация умений которых происходила на ярмарочных площадях и массовых народных гуляниях и служила для увеселения простого народа. Это были жонглеры, скоморохи, акробаты. Демонстрировалась дрессура собак и медведей. Трансформация структуры циркового зрелища произошла при Петре I, как развитие европейских идей. В России появились театральные цирковые представления, где происходила диффузия художественных форм. Наконец, в Петербурге 1877 год ознаменовался открытием первого в нашей стране каменного циркового здания. Ярчайшая интеграция и трансформация циркового искусства произошли после Революции 1917 г. Этап развития циркового искусства, для которого характерна его интеграция с многими художественными формами, продолжается и в наше время [4].

Развивается цирковое искусство и на Востоке: цирковые школы появились в Китае, развивая цирковые жанры, не традиционные для российского и европейского цирка.

А в XXI веке мы становимся зрителями спектаклей, воплощающих эклектику циркового и танцевального искусства, структурированного и подчиненного сценической драматургии. Примером может служить постановка циркового балета «Лебединое озеро» (режиссер Жао Минг, 2023 г.), где произошло соединение танцевальной пластики и усложненной трюковой лексики, взаимодействие хореографии и цирка. Прослеживается их симбиоз в отдельных номерах, в гармоничном согла-

совании частей спектакля, в знаковых свойствах жанров циркового представления и классического балета. Спектакль «Лебединое озеро» синтезировал в себя актуальные для своего времени тенденции, цирковое искусство Китая и русскую танцевальную школу. Благодаря создателям «Лебединого озера» возникает новый подъем интереса, как к самостоятельным формам, циркового и хореографического искусства, так и к интеграции поиску новых путей.

Результаты. Исследуя подобные полисинтетические спектакли разных стран, мы нашли неоспоримые подтверждения актуальности, перспективности, художественной ценности симбиоза циркового и танцевального искусства.

Танцевальный компонент сегодня выступает органичной составляющей театрализованного циркового представления. Во взаимодействии с профессиональной продуктивностью танцевальные движения артиста цирка помогают раскрыть художественный образ, делая его эффектным и интересным для эстетического, эмоционального восприятия зрителем. Наряду с цирковыми режиссерами, балетмейстеры-постановщики основали новую лексику в технологии оформления представлений для манежа.

Базисом циркового представления является структурная лексическая единица – номер, где демонстрация последовательности трюков сменяется в закономерном порядке [1]. В архитектонике композиции трюковой части номера вместо усложнения демонстративности сегодня акцентируется зрелищность, поэтому возникает театрализованный номер с новой, технической структурой трюков и драматургическим целостным итогом. Дополнительный элемент актерской игры и

танцевальных движений формируют убедительность образа.

Музыкальное оформление циркового представления предопределенно организованностью темпа и ритма жанрового свойства, изменения скорости выполнения трюковой принадлежности.

Специфичность вида и совокупность имеющихся возможностей для художественного симбиоза выявляется не только во внешних свойствах, соответствующих требованиям к цирковому и танцевальному искусству, а и во внутренних свойствах: целесообразности хореографических движений в соответствии с музыкальной концепцией; демонстрации трюковой структуризации, граничащей с экстремальными и исключительными человеческими возможностями в воплощении артистов цирка.

В художественной диффузии циркового и хореографического искусства наблюдается параллелизм при сравнении формулировок «манежности» цирка и сценичности хореографии. Параллелизм этих видов искусств имеет свою парадигму, включающую:

- знаковое свойство (хореография и цирк имеют принадлежность к пространственно-временным категориям искусства);

- эклектику и диффузию хореографического и циркового искусства с элементами иных категорий искусств (природа танца гармонично дополняет природу цирка, усиливая ее художественную составляющую);

- деятельность исполнителей циркового и хореографического искусства по трансляции зрителям художественного замысла, идеи спектакля;

- само художественное действие циркового и хореографического искусства (зрелищное действие);

– трюковую основу цирка и лексику танца (организацию архитектоники художественного языка через движения человека).

Выводы. Практика творчества цирка и танца сегодня строго не привязана к условиям, может осуществляться на манеже, сценической площадке, их совмещенной версии.

В рамках статьи выявлено, что цирковой структурный текст отличается от танцевального, в первую очередь, выполнением трюковой части, проходящей на запредельных возможностях артиста, что требует от исполнителя большой физической нагрузки и концентрации внимания. А танцевальная структура текста, подчинена музыкальной и ритмической первооснове.

Исходя из вышесказанного, можно определить, что симбиоз хореографии и цирка подчинен драматургическому построению. Российское цирковое искусство ярко демонстрирует данный симбиоз, на примере творчества многих режиссеров. Так, режиссер Руслан Ганеев в шоу «Балаган» показал современную версию эволюции циркового искусства, соединяя танцевальную лексику, яркие костюмы, цирковые представления, органично дополняя и раскрывая трюковую основу спектакля.

Возглавляющий творческие проекты в России воздушный гимнаст и продюсер Гия Эрадзе – автор идей цирковых номеров и представлений в пространстве цирка нового времени, где цирковое творчество сливается с театральной постановкой. Шоу «Система» братьев Запашных – это театрализованное цирковое представление, с классической драматургией театрального искусства, со своей философией XXI века и новейшими технологиями.

Сделанные нами выводы согласуются с концепцией рождения и трансформации новых форм в искусстве В. Михалева; идеей С.И. Гавдиса использовать слияние материалов, творческих и документальных, в целостную композиционную структуру театрализованного представления [3]; мнением Э.В. Вершковского о функции театрализации передавать замысел системно, создавая образную и художественную модель представления [2]; размышлениями С.М. Макаровой, А.Д. Калмыковой, М.И. Немчинского, О.В. Пятаева о возможностях метода театрализации в цирковом искусстве с применением компонентов хореографического искусства.

Фундамент образного решения циркового представления современного, нового цирка – это трансформация, интеграция эклектизма лексики хореографии и структуризации театральной основы.

На современном этапе совершенствование режиссуры циркового искусства зависит не только от трюковой основы, а от единого комплекса компонентов, технологий нового времени, пластического компонента, драматургии, светового оформления, музыкального сопровождения, декораций и фееричных костюмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баринов В. А. Основы циркового творчества. – М.: Ридинг, 2004. – 180 с.
2. Вершковский Э. В. Режиссура театрализованных представлений. – СПб: Нестор – История, 2017. – 83 с.
3. Гавдис С.И. Основы сценарного мастерства: учебное пособие. – Орел: Орловский гос. ин-т культуры, 2017. – 221 с.
4. Зись А.Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – 5–20 с.
5. Кузнецов Е.М. Цирк: Происхождение, развитие, перспективы. – М.; Л.: Academia, 1931. – 448 с.

6. Морозова Г.В. Пластическая культура актера: Толковый слов. терминов [Пер. англ. У. Пис, Н. Федорова, фр. О. Косова, С. Массон, нем. Т. Шмидт, А. Ураев]. – М.: ГИТИС, 1999. – 313 с.

7. Мэй Эмиль Исаакович // Театральные музеи и архивы России и русского зарубежья: Сайт. [Электронный ресурс] URL: Мэй Эмиль Исаакович – Театральные архивы России и русского зарубежья.

8. Немчинский М.И. Драматургия циркового номера: Учебное пособие по курсу «Режиссура и мастерство актера» для студентов отделений режиссеров цирка. – М.: ГИТИС, 1986. – 85 с.

9. Хангельдиева И.Г. Взаимодействие и синтез искусств. – М.: Знание, 1982. – 64 с.

Т.С. Миттелу

*Луганская государственная академия культуры
и искусств им. Михаила Матусовского*

АССОЦИАТИВНЫЕ МИРАЖИ ТЕАТРАЛЬНОГО РЕЖИССЕРА- КУКОЛЬНИКА ФИЛИППА ЖАНТИ¹⁶

Тезисы. Французский театр Филиппа Жанти, это не просто явление в театральном мире. Это самый загадочный и магический театр, а Жанти – самый неразгаданный режиссер.

Театр кукол, теней, людей, магии, трюков, иллюзии, балета, вокала, драмы, музыки, света; театр предметов, ритуалов, мыслей, ассоциаций, юмора, сверхреальности, высоких технологий.

Величайшая заслуга Жанти состоит еще и в том, что он вывел кукольный театр (каким бы синтетическим в его варианте он ни был), что называется, в высшую лигу.

Ключевые слова: иллюзия, кукольный театр, фантазер, метаморфоза, мираж, синтез.

В России упомянутой эпохи понятие театральности связывается с теориями Н.Н. Евреинова. Евреинов убежден, что театральный инстинкт более примитивен и поэтому предшествует «эстетическому импульсу».

В театре Евреинова самое главное – иллюзия, которая в первую очередь должна быть создана игрой ак-

¹⁶ Статья принята к опубликованию журналом «Известия СамНЦ РАН».

теров, а не декорациями. Постановки Художественного театра он описывает как «ультранатуралистические», так как натуральность, которую создают режиссеры, делая из сцены квартиру или дом, лишенный четвертой стены, не дают зрителю свободы для создания собственной иллюзии. Реализовать идеальное и недостижимое в жизни, не уходя при этом в обыденность – формула успеха театра Н.Н. Евреинова. Справедливости ради, напомним, что все-таки это слово использовалось и в рамках другой театральной системы. В.Э. Мейерхольд тоже писал о театральности в книге «О театре» (1913), но в другом, нежели Евреинов, смысле [4, с. 24].

Для Мейерхольда театральность – синоним условности, и именно идея условного театра, связанного, в частности, с разработкой гротесковых форм, в эту эпоху является для режиссера средством «ретеатрализации театра». В определенной степени в полемике с мейерхольдовской условностью следует рассматривать понятие «театральное» у К.С. Станиславского, которое близко понятию «театральность». «Все «театральное» светит, но не греет», – говорил Станиславский, выступавший за то, чтобы в театре происходило реальное переживание. В тот же период А.Я. Таиров изобретал свои оригинальные театральные средства, которые он называл не театральностью, но (тавтологически) театрализацией театра, избегая одновременно и слишком маркированной театральности, связанной с теориями Евреинова и отчасти Мейерхольда, с которыми он полемизировал, как, впрочем, и со Станиславским, а также мейерхольдовского выражения «ретеатрализация театра» [6, с. 56].

Одним из продолжателей сюрреалистического течения стал представитель французской театральной

школы: режиссер, хореограф и кукольник Филипп Жанти [1].

По образованию Филипп Жанти – художник-график. В 1967 году вместе с Мари Андервуд создал труппу «Компани Филипп Жанти». С 1980 года начинает отходить от кукольного театра, увлекаясь театром синтетическим, соединяющим элементы драмы, пантомимы, танца и вокала. В спектаклях парижанина смешиваются театр, танец, музыка, спецэффекты и атмосфера магии.

Еще в 1960-х Жанти привозил свои работы в СССР. Сейчас режиссер – частый гость Чеховского фестиваля, в России в 2000-х годах демонстрировались такие работы Жанти как «Неподвижный путник», «Проделки Зигмунда», «Край земли», «Болилок» и «Неподвижные пассажиры».

В сценической вселенной Жанти на равных правах сосуществуют с одной стороны – актеры, куклы и предметы, с другой – пластический танец, пантомима и поражающее воображение цирковое шоу с головокружительными трюками и фокусами. Неслучайно сегодня Филиппа Жанти относят к ярчайшим представителям театрального направления «новый цирк» – специфического жанра, в котором соединяются драма, пантомима, современный танец, визуальные искусства и цирк. И еще: все здесь подчинено законам сновидений.

В парадигмах кукольного театра Жанти сделал поразительную вещь: превратил людей в марионеток. Это очень хорошо вписывается в актерский модус постдраматического театра: все больше режиссеров предпочитают работать с актерами как с функцией, без натужного психологизма и драмы, чтобы они выполняли формальную активность и особым образом вписывались

в художественную, пластическую, музыкальную – какую угодно реальность спектакля. Но у Жанти эта методика реализуется буквально: актеры превращены в кукол и как куклы на сцене работают. Трудно спорить с тем, что кукольный театр до сих пор находится на маргиналиях театрального процесса: не потому, что там не происходит ничего интересного (ровно наоборот), а потому что так «исторически сложилось». Так вот, величайшая заслуга Жанти состоит еще и в том, что он вывел кукольный театр (каким бы синтетическим в его варианте он ни был), что называется, в высшую лигу [2].

Театр Жанти очень «попсовый», он близок к эстраднему формату, к развлекательному шоу, а метафоры бессознательного порой тиражируются, переходят из одной постановки в другую, порождая эффект дежавю, но нехитрые мысли, вложенные в спектакль, не теряют в мудрости и актуальности, а «картинка» не становится менее красивой.

К тому же пусть у Жанти и используется всюю видеопроекция, позволяющая менять фон с горного пейзажа, полыхающего после бомбежек, на безмятежное звездное небо с северным сиянием, однако упор делается все-таки на проверенный тряпично-фанерно-полиэтиленовый хенд-мейд, что делает зрелище в хорошем смысле по-старомодному приятным.

Сказки Жанти, разыгранные на соединении традиционной пантомимы, «нового европейского цирка» и технологий кукольного театра под неизменно меланхолическую музыку Рене Обри – просты, но не глупы, милы, но не пошлы, красивы, но не слащавы, внешне игривы, ироничны и даже фривольны, но по сути печальны, вот и в финале на видео можно наблюдать, как падает воз-

душный шар, уносивший в небеса героя с обретенной спутницей.

В мире Фантазер Жанти, населенном людьми, куклами, оживающими цветами и неведомыми существами, говорят на языке цирка и пантомимы, театра драмы и музыки, марионеток и теней. Там понятия не имеют о границах жанров: танцуют, поют, жонглируют, кувыркаются, поражают картинами в духе Дали и Магритта. Ассоциативные миражи Филиппа для зрителя открыты: в грезы, забавные и причудливые, погружаешься без опаски, напрочь забывая о проблемах [5, с. 329].

Пожалуй, главным приемом Жанти в театре можно назвать метаморфозу. Впрочем, это только интерпретация, а сам Жанти может с этим и не согласиться: он делает спектакли-сны, а метаморфозы, постоянное изменение и перетекание одного в другое – это только один из законов, по которым работают сновидения. Именно поэтому, а не просто ради иллюзии он использует такой способ появления героев на сцене в своих спектаклях [7].

Рассматривая один из спектаклей Филиппа Жанти «Неподвижный путник», невозможно определить, к какому виду искусств отнести это действие, пожалуй. Это не то, что пантомима – скорее свободный танец, хотя актеры здесь говорят, поют, читают стихи, разыгрывают смешные, почти клоунские сценки без начала и конца. Один эпизод наплывает на другой, растворяется в нем по воле нескованного воображения, словно галлюцинации или сны [3].

В программке, предворя спектакль, Жанти написал туманный эзотерический текст, где рассказывал, как однажды во сне увидел посреди нескончаемой пустыни

одиноко стоящего ребенка лет семи. «Он находился там с рождения человечества. Он был человечеством...» Далее Жанти излагал теорию, по которой «психический мир всего человечества в своем становлении и эволюции проходит тот же путь, что и отдельная личность – при соблюдении соответствующих временных пропорций». И нынешний возраст человечества равняется семи годам...

Семеро персонажей спектакля – четверо мужчин и три женщины – на самом деле оказываются детьми. Детями, олицетворяющими, по Жанти, простодушное семилетнее человечество, открывающее для себя мир. И спектакль – это не столько их путь (герои никуда не движутся), сколько движение мира вокруг них.

К этому спектаклю стал применим термин «ландшафт», апроприированный для исполнительских искусств Робертом Уилсоном. Действие происходит на широких приземленных сценах, и это горизонтальное пространство Жанти увлеченно осваивает.

Спектакли Жанти посткукольного периода – это всегда путешествие человека внутрь себя. Он прямо об этом говорит: его театр – это не театр сюрреализма, это театр человеческих снов, в которых личность видит собственный конфликт с реальностью. Так же прямо Жанти говорит о том, что большая часть сюжетов, включенных в его спектакли последних тридцати лет, основана на его снах и снах его жены. У них существует особая традиция регулярно записывать сны, на основе которых они затем разрабатывают визуальные истории

Актерам не всегда показывают получившуюся историю – иногда важно, чтобы они самостоятельно пришли к чему-то в процессе репетиций и предрепети-

ционных разговоров. Затем уже происходит сборка спектакля из получившихся элементов и сцен.

Во время войны, немцы сожгли его дом, когда Филипп был совсем маленьким.

«Горящий дом – мое личное наваждение, связанное с воспоминаниями детства. С горы я смотрел, как немцы взрывали дома. Видел, как взорвался наш дом. В том возрасте мне показалось это скорее забавным, чем трагичным».

Жанти объявляет голодовку, отучившись в парижской школе на художника-графика. Это было в разгар Алжирской войны. Чтобы отойти от воспоминания этого события, в 1962 году Жанти отправляется в путешествие, объехав а автомобиле за четыре года, как он сам формулировал, «47 стран и 8 пустынь».

Это путешествие стало основой для его первой серьезной работы.

Жанти снял документальный фильм о мировом кукольном театре по заказу ЮНЕСКО. Творческую биографию Жанти можно разделить на два периода: до встречи с Мари Андервуд, его будущей женой и постоянным партнером по театру, и после.

В первый период Филипп Жанти делал что-то, что легко опознавалось как классический кукольный театр, но с особенностями. Чаще всего он устраивал кукольные варьете: это спектакли, состоящие из нескольких отдельных номеров с разными героями, мало или вообще между собой не связанными. В этот период он работал с одной марионеткой, которая управлялась обычным способом. Для ранних работ Жанти очень характерна преувеличенная комичность, которая вообще охватывающая большую часть кукольного театра; так, в «Страусином балете» (есть запись с трансляции в

СССР) или с непонятным женским существом в форме оранжевого боа, примеряющего перед зеркалом шляпы, и подражающего манерам и капризам женщины.

Жанти за рамками кукольного театра: в одной из самых популярных его работ раннего периода кукла-Пьеро обнаруживает свою связь с манипулятором и одну за другой обрывает все нити, оставаясь неподвижно лежать на полу, как бы символизируя этим цену настоящей свободы.

Выводы.

Французский театр Филиппа Жанти, это не просто явление в театральном мире. Это самый загадочный и магический театр, а Жанти – самый неразгаданный режиссер.

Определить жанр этого театра невозможно. Это свой стиль, своя эстетика, которые сформировало наше время, в котором все так быстро меняется. Где искусство и политика соединяются в новую реальность: всеобъемлющий синтетический театр, состоящий, прежде всего из снов Филиппа, где потеряна грань между сновиденьями и реальностью.

Чтобы разобраться в своем подсознании, Филипп записывает свои сны, пытаясь объяснить, прежде всего, самому себе с помощью этого психоанализа, правдивость своей сценической эстетики, своего зрелищного суждения. Своей истины. Это же и поиск себя самого.

В театр Филиппа Жанти не ходят отдыхать и отключаться от житейского. Сюда наоборот идут за тем, чтобы что-то понять о жизни, приобщиться к этому действию и найти там что-то свое особое. Странное дело: у Жанти никогда не было политических спектаклей, но в них синтезировано столь много, что вся абсурдность происходящего на сцене преобразуется в окружающий

мир. Здесь в равной степени существуют актеры, куклы, декорации, пространство, и между ними нет границ. Театр кукол, теней, людей, магии, трюков, иллюзии, балета, вокала, драмы, музыки, света; театр предметов, ритуалов, мыслей, ассоциаций, юмора, сверхреальности, высоких технологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология французского сюрреализма, 20-е годы. – М.: ГИТИС, 1994. – 490 с.
2. Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. – М.: РГГУ, 2012. – 546 с.
3. Зинцов О. Путник устал. // Ведомости, 31.05.2011, № 97 (2863). Дата обращения: 31 мая 2011. Архивировано 3 июня 2011 года.
4. Мейерхольд В.Э. О театре. – СПб. – 1913. – 24 с.
5. Мосин И. Мировое искусство. Сюрреализм: история движения в биографиях художников. – М.: Кристалл, 2006. – 332 с.
6. Станиславский К. С. Работа актера над собой. – Москва: Художественная литература, 1938. – 463 с.
7. Якушев Е.С. Сюрреализм в искусстве / [Электронный ресурс] URL: <http://www.dali-genius.ru/library/surrealism-v->

НАШИ АВТОРЫ

Алимпиева Алена Алексеевна, студент 3 курса направления подготовки «Педагогическое образование», профили «Дошкольное образование» и «Начальное образование», ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет»

Анищенко Алена Валерьевна, преподаватель цикловой комиссии «Цирковое искусство», магистрант, ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», колледж Академии Матусовского

Ахмедова (Охунова) Гулида Абдраимджановна, старший преподаватель кафедры истории и философии Кыргызско-Узбекского Международного университета им. Б. Садыкова (г. Ош, Кыргызская Республика)

Бакшаева Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, декан факультета художественного и музыкального образования ФГБОУ ВО «Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева» (г. Чебоксары)

Бондаренко Вероника Игоревна, учитель Государственного учреждения образования «Средняя школа №43 г. Могилева» (Республика Беларусь)

Гребеник Екатерина Николаевна, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры театрального искусства ФГБОУ ВО «Луганская государ-

ственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского»

Дихтиевская Елена Петровна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыкально-педагогического образования, Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка (г. Минск, Республика Беларусь)

Дыганова Елена Александровна, кандидат педагогических наук, заместитель директора по воспитательной и социальной работе Института филологии и межкультурной коммуникации ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»

Иванов Дмитрий Викторович, кандидат психологических наук, доцент, начальник отдела научных исследований и грантов, ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет»

Иванян Елена Павловна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры дошкольного образования, ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально- педагогический университет»

Калинина Лариса Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела научных исследований и грантов, ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально- педагогический университет»

Лю Байлин, аспирант кафедры менеджмента и образовательных технологий, Факультет управления

и профессионального развития педагогов ИПКиП, Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка (г. Минск, Республика Беларусь)

Минков Тимофей Денисович, ученик 9 класса Государственного учреждения образования «Средняя школа №43 г. Могилева» (Республика Беларусь)

Митителу Тамара Сергеевна, доцент, доцент кафедры театрального искусства ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского»

Недбайлик Сабина Рудольфовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкого и французского языков Института иностранных языков, ФГБОУ ВО «Петрозаводский государственный университет»

Никитин Николай Александрович, научный сотрудник отдела научных исследований и грантов, ФГБОУ ВО «Самарский государственный социально-педагогический университет»

Олейникова Маргарита Викторовна, преподаватель кафедры театрального искусства, ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств им. Михаила Матусовского»

Смагин Вадим Эдуардович, преподаватель цикловой комиссии «Цирковое искусство», магистрант, ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия куль-

туры и искусств имени Михаила Матусовского», колледж Академии Матусовского

Соловцова Ирина Афанасьевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет»

Титова Владислава Николаевна, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой театрального искусства ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского»

Чжан Лумэй, аспирант кафедры музыкально-педагогического образования, Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка (г. Минск, Республика Беларусь)

Шамрина Алёна Александровна, руководитель творческих коллективов, структурное подразделение МБУ «Краснодонский городской Дворец культуры им. «Молодой гвардии» клуб посёлка Поречье» (г. Краснодон, Луганская Народная Республика)

Шириева Надежда Велеровна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой хорового дирижирования, ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова»

Щербакова Анастасия Ярославовна, студент ФГБОУ ВО «Самарский государственный медицинский университет» Минздрава России

Явгильдина Зилия Мухтаровна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», заведующий научно-исследовательской лабораторией развития образования Регионального научного центра РАО в Приволжском федеральном округе на базе ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»

<i>Оглавление</i>	
К читателям	3
<i>ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ</i>	8
<i>З.М. Явгильдина.</i> МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЛАНДШАФТ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАНИ КАК СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ (Статья)	8
<i>И.А. Соловцова.</i> РАБОТА С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГОВ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ (Тезисы)	25
<i>Н.В. Шириева, Е.А. Дыганова.</i> КОМПОЗИТОР-ИНЖЕНЕР: К ВОПРОСУ О НОВЫХ ПОДХОДАХ К ПОДГОТОВКЕ КОМПОЗИТОРСКИХ КАДРОВ (Статья)	28
<i>Л.Ю. Калинина, Д.В. Иванов, Н.А. Никитин, Е.В. Бакшаева.</i> ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДИАГНОСТИКА В ОНЛАЙН ЛАБОРАТОРИИ РАННЕГО ВЫЯВЛЕНИЯ ОДАРЕННО- СТИ СРЕДСТВАМИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (Тезисы)	43

<i>ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ, РЕБЕНОК, ТАЛАНТ В ФОКУСЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА</i>	45
<i>А.А. Алимпиева, Е.П. Иванян.</i> ОСЕННИЕ САМАРСКИЕ РЫБЫ: ЛЮБОВЬ К РОДНОМУ КРАЮ ПОСРЕДСТВОМ СИНТЕЗА ИСКУС- СТВ (Статья)	45
<i>Е.П. Дихтиеvская, Чжан Лумэй.</i> ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (Статья)	56
<i>В.Н. Титова, А.А. Шамрина.</i> ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННЫХ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ (Статья)	74
<i>А.Я. Щербакова.</i> ФЕНОМЕН ОДАРЕННОСТИ ДЕТЕЙ ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В РАБОТЕ ПСИХОЛОГА (Статья)	90

<p><i>В.Э. Смагин.</i> <i>Научный руководитель – Т.С. Митителу.</i> ТВОРЧЕСКАЯ ЗАДАЧА РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА ДЛЯ ПОСТАНОВКИ СПЕКТАКЛЯ В ДЕТСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ КОЛЛЕКТИВЕ (Статья)</p>	<p>101</p>
---	------------

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ПРОСТРАНСТВО МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ	110
<i>Лю Байлин.</i> ЭВОЛЮЦИЯ МЕТОДИК ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕН- НОГО ИСКУССТВА: ПРАКТИКИ И ТРЕНДЫ В ВЫСШЕМ ОБРАЗОВА- НИИ ПО МУЗЫКЕ В КИТАЕ (Статья)	110
<i>С.Р. Недбайлик.</i> ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЭПИГРАММАТИЧЕСКОГО СТИЛЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (Статья)	122
<i>В.И. Бондаренко, Т.Д. Минков.</i> МУЗЫКА КАК СРЕДСТВО МЕЖЛИЧНОСТНОЙ КОММУНИКАЦИИ (Статья)	138
<i>Г.А. Ахмедова (Охунова).</i> ВЛИЯНИЕ ПРОЦЕССОВ ГЛОБАЛИЗАЦИИ НА ТРАНСФОРМАЦИЮ ПРЕДСВАДЕБНЫХ ОБРЯДОВ УЗБЕКОВ ГОРОДА ОШ (КИРГИЗИЯ) (Статья)	148
<i>Е.Н. Гребеник.</i> ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПУБЛИКИ И ТЕАТРА (Статья)	157

<i>ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ЦЕННОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА</i>	171
<i>М.В. Олейникова.</i> СОВРЕМЕННАЯ ПРАЗДНИЧНАЯ КУЛЬТУРА ЛУГАНСКОГО КРАЯ: ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПРАЗДНИКИ (Статья)	172
<i>А.В. Анищенко, Т.С. Митителу.</i> СИМБИОЗ ТАНЦЕВАЛЬНОГО И ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА В ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ (Статья)	187
<i>Т.С. Митителу.</i> АССОЦИАТИВНЫЕ МИРАЖИ ТЕАТ- РАЛЬНОГО РЕЖИССЕРА- КУКОЛЬНИКА ФИЛИППА ЖАНТИ (Статья)	198
НАШИ АВТОРЫ	207