The background features a complex abstract composition of overlapping, semi-transparent geometric shapes in shades of blue, purple, pink, orange, and green. These shapes are interconnected by thin, light-colored lines, creating a sense of depth and movement. The overall aesthetic is modern and dynamic, with a color palette that transitions from cool blues and purples on the left to warm oranges and yellows on the right.

ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

**СБОРНИК МЕТОДИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ
ГОРОДСКОГО ОКРУГА ХИМКИ МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ**

Выпуск 4

Муниципальная автономная организация
дополнительного образования
«Центральная детская школа искусств» г.о. Химки

Методический Совет ЦДШИ

ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

*Сборник методических материалов
преподавателей Центральной детской школы искусств
г.о. Химки*

Выпуск 4

Москва
2016

УДК 37.036
ББК 74.200.54
И86

Руководитель проекта:
Директор МАО ДО ЦДШИ, Заслуженный работник культуры РФ *В.А. Чудин*
Педагогический коллектив авторов Сборника, преподавателей ЦДШИ

Составитель и редактор:
Почетный работник общего образования РФ,
Заслуженный работник культуры Московской области *В.П. Чудина*

Научный консультант:
Кандидат педагогических наук *М.В. Пазовникова*

И86 Искусство в современном образовании: Сборник методических материалов преподавателей Центральной детской школы искусств городского округа Химки. – М.: ООО «АДИУМ» Рекламная Студия, 2016. – 176 стр. (вып. 4)
ISBN 978-5-9909570-0-8

Четвертый Сборник методических работ преподавателей Центральной детской школы искусств г.о. Химки выходит в год 60-летнего юбилея школы. В Сборнике представлены работы различных музыкальных направлений – от исторических экскурсов академической школы до современных взглядов на традиционные предметы школьного обучения. В юбилейный год мы благодарны профессору МГК им. П.И.Чайковского А.М. Меркулову за подготовку статьи-трилогии памяти А.Г. Руббаха, пианиста, профессора МГК им. П.И.Чайковского, посвятившего часть своей творческой и педагогической жизни Детской музыкальной школе города Химки. В материале – исследование и воспоминания музыкантов, знавших А.Г. Руббаха. Вторая статья А.М. Меркулова «Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств» несомненно вызовет профессиональный интерес преподавателей инструментальных классов. Юбилейной теме посвящен также материал Г.Н. Королевой и Заслуженного работника культуры РФ Л.М. Егоровой о творческом пути ансамбля скрипачей «Вдохновение». Юбилею школы посвящена работа Е.Б. Харламовой, где юные художники представили интересную панораму своего видения ЦДШИ в прошлом, настоящем и будущем. Статьи художников дополнены цветными иллюстрациями детских работ. Авторы статей затрагивают как частные методические темы, так и системообразующие. Издание методических Сборников – резюмирующая часть большой исследовательской работы наших педагогов, повышение их профессионального статуса, обобщение опыта и развитие профессионального мастерства. Знакомство с изданными материалами несомненно вызовет интерес коллег и учащихся, раскроет новые подходы к известным истинам или повернет эти истины в новые ракурсы восприятия.

УДК 37.036
ББК 74.200.54

Учебное издание

ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Сборник методических материалов преподавателей Центральной детской школы искусств
городского округа Химки

Выпуск 4

Подписано в печать 11.01.2017. Формат 84x108 1/16. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 18,48. Заказ 14/11/16. Тираж 200 экз.

Отпечатано в ООО «АДИУМ» Рекламная Студия
141400, Московская Область, г. Химки, ул. Ленинградская, 1-А
тел./факс: +7 (495) 730-80-35; тел.: +7 (499) 409-49-87
e-mail: info@adium.ru; WWW.ADIUM.RU

ISBN 978-5-9909570-0-8

© Чудина В.П., составление, 2016
© Оформление ООО «АДИУМ» Рекламная Студия, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| Центральной детской школе искусств г.о. Химки – 60 лет | 4 |
| Меркулов А. М., Панкова Н. Г., Красинская Л. Э. Памяти Аврелиана Григорьевича Руббаха | 6 |
| Меркулов А. М. Мимика и жестикуляция пианиста | 24 |
| Королева Г. Н., Егорова Л. М. Творческая биография ансамбля скрипачей ЦДШИ г.о. Химки «Вдохновение» | 49 |
| Шабарчина Н. Е. Николай Григорьевич Рубинштейн - педагог | 56 |
| Клименков А. В. Концепция общеразвивающей программы по предмету «Музыкальная литература» в современной детской школе искусств | 61 |
| Четверикова М. В. Позднее творчество Роберта Шумана: творения гения или безумца? | 94 |
| Шошина Ю. А. Игра наизусть | 100 |
| Шошина Ю. А. Поощрять нельзя наказывать | 106 |
| Салаватова Г. И. Музыкально-педагогическая преемственность Московской флейтовой школы | 111 |
| Глубокова О. Н. Методическая разработка уроков по предмету «Цветоведение» на тему «Мелодии в красках». Первый год обучения. 11 лет. | 115 |
| Сибирякова М. В. Лепка фруктов, грибов и овощей из бумажной массы. Методическая работа по предмету «Лепка» | 148 |
| Харламова Е. Б. Художественное отделение Центральной детской школы искусств городского округа Химки. Школа в рисунках детей | 153 |

ЦЕНТРАЛЬНОЙ ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ Г.О. ХИМКИ – 60 ЛЕТ

В 1956 году на Химкинской земле Подмосквья появилось собственное музыкальное учебное заведение - будущая Детская школа искусств. Первое деревянное двухэтажное здание, первые педагоги, первые ученики, первые концерты. В то далекое время число учащихся не превышало 50 человек.

Открытие детской музыкальной школы связано с именем первого руководителя школы Бориса Ильича Будницкого, проявившего незаурядные организаторские способности и волю, добиваясь постройки нынешнего здания Школы искусств для начального музыкального воспитания детей города и района.

60-е годы были для школы этапом становления. Педагогический коллектив того времени оставил атмосферу высокого музыкального творчества, особой ауры добра и внимания, которые из года в год остаются визитной карточкой школы. В начале 70-х годов школа переезжает в новое современное здание с прекрасными учебными аудиториями, концертным залом на 370 мест, просторными репетиториями и холлами.

В 1979 году директором школы становится известный музыкант, хоровой дирижер Михаил Данилович Ворожеев. Коллектив не только сохраняет все прежние начинания, но расширяет и укрепляет добрые традиции. Зарождаются новые творческие коллективы.

Дальнейшее развитие и реорганизация школы тесно связаны с именем Заслуженного работника культуры Российской Федерации Чудина Валерия Алексеевича, который руководит школой с 1986 года по настоящее время. Школа приумножает свою славу, чему свидетельствует множество дипломов Гран-при и дипломов лауреатов высших степеней на самых престижных детских международных и всероссийских конкурсах. В 2010 году школа изменила тип с муниципального образовательного учреждения дополнительного образования детей на автономное образовательное учреждение дополнительного образования детей, а с 2014 году переименована в Муниципальную автономную организацию дополнительного образования «Центральная детская школа искусств». В 2011 году ЦДШИ включена в Национальный реестр «Ведущих учреждений культуры России», признана «Достоинством Российского государства». Сейчас число учащихся превысило 2500 человек, в школе трудятся свыше 150 высококвалифицированных преподавателей и концертмейстеров.

11 преподавателей школы имеют почетные звания, из них 5 Заслуженных работников культуры Российской Федерации и 6 Заслуженных работников культуры Московской области. 10 Лауреатов международных и всероссийских конкурсов, 3 члена Московского областного «Союза художников». 11 преподавателей награждены Нагрудным знаком «Почетный работник общего образования РФ», 9 преподавателей - медалью «В память 850-летия Москвы», 6 преподавателей - знаком Губернатора Московской области «Благодарю». Более 50 преподавателей школы награждены государственными и отраслевыми наградами.

Среди выпускников школы - обладательница Президентского Гранта в рамках программы «Одарённые дети России» Баклыкова Мария (синтезатор), стипендиат Международного Благотворительного фонда В. Спивакова Кутуев Дамир (балалайка), стипендиат Международного Благотворительного фонда Ю. Розума Григорьева Агафия (скрипка), стипендиаты Министерства культуры России, а также стипендиаты Межрегионального Благотворительного фонда «Новые имена». Более 20 учащихся школы награждены именной стипендией Губернатора Московской области.

Выпускники школы продолжают профессиональное обучение в ЦМШ и Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, колледже и

Московском государственном институте музыки им. А.Г. Шнитке, колледже и муз.-пед. институте им. М.М. Ипполитова-Иванова, колледже и РАМ им. Гнесиных, Московском губернском колледже искусств, Московском государственном художественно-промышленном университете им. Строганова, Московском государственном хореографическом училище имени Л.М. Лавровского, хореографической школе-студии танца хора имени Пятницкого, Московском хореографическом училище имени Головкиной, Школе-студии при Государственном академическом ансамбле народного танца имени И. Моисеева и других учебных заведениях.

Учащиеся школы - обладатели медалей Молодежных Дельфийских игр России: Золотая медаль - Баклыкова Мария (синтезатор, 2010), Богословский Даниил (саксофон, 2015), Арустамов Оганес (скрипка, 2013); Серебряная медаль - Столярова Анастасия (синтезатор, 2010); Бронзовая медаль - Зиновьева Алена (скрипка, 2010), Николаев Алексей (балалайка, 2010), Арустамов Оганес (скрипка, 2011). Дельфийские игры государств-участников СНГ, Золотая медаль - Арустамов Оганес (скрипка, 2013). ЦДШИ - один из Концертных залов проведения IX Молодежных Дельфийских игр России в номинации «Фортепиано» (2010).

Ежегодно солисты и коллективы школы принимают активное участие в международных, всероссийских, областных и межзональных конкурсах, фестивалях, олимпиадах и художественных выставках, проводимых в России и за рубежом, и более 100 из них становятся лауреатами и обладателями Гран-при.

Центральная детская школа искусств гордится своими творческими коллективами. Продолжает творческую работу знаменитый ансамбль скрипачей «Вдохновение» под руководством Заслуженного работника культуры РФ Егоровой Л.М. Ведущими коллективами школы являются Образцовые детские хореографические коллективы «Юность» (руководитель - Заслуженный работник культуры Московской области Егзова Л.А.) и «Росток» (руководитель Казарина Н.А.), хореографический ансамбль «Улыбка» (руководитель Голенкова Л.В.), оркестр русских народных инструментов «Русская мозаика» (руководитель Баранов Д.А.), оркестр баянистов-аккордеонистов «Гармоника» (руководитель Осиповская Э.М.), духовой оркестр «Юниор-бэнд» (руководители Ходот Н.В., Гончаров И.Ю.), молодежно-педагогический ансамбль скрипачей «Концертино» (руководитель Лебедева Е.В.), ансамбль виолончелистов (руководитель - Заслуженный работник культуры Московской области Меркулова Н.И.), ансамбль флейтистов «Соловушка» (руководители Замилацкая Е.А., Салаватова Г.И.), духовой квинтет преподавателей (руководитель Гончаров И.Ю.), хоровая капелла мальчиков (руководитель Журавлев Г.А.), хор «Млада» (руководители Маркова В.А., Зеленкова Т.В.), хор «Росинки» (руководитель Мельникова А.А.), хор «Жаворонушки» (руководитель Сельская Л.А.), вокальный эстрадно-джазовый ансамбль «Глория» (руководитель Башкова А.А.), талантливые юные художники. Ежегодно учащиеся и преподаватели школы дают более 180 концертов. Среди площадок выступлений - выставочный комплекс «Крокус-Экспо», Международный дом музыки, концертные залы имени П.И. Чайковского и Храма Христа Спасителя, Оружейная палата Московского Кремля, Резиденция Патриарха Свято-Данилова монастыря, Московский Дом композиторов, Дом-музей Чайковского в Клину и другие. За последние годы учащиеся школы представляли Россию в Испании, Чехии, Словакия, Германии, Италии, Греции, Португалии, Польше, Франции, Швеции, Финляндии.

В 2004 году открыт **интернет-сайт** школы www.dshi.info с актуальной информацией о разных сторонах жизни Центральной детской школы искусств. Современные страницы ЦДШИ в социальных сетях: <https://www.facebook.com/zdshikhimki>, <https://vk.com/club12653002>, https://twitter.com/zdshi_khimki, [instagram zdshi_khimki](https://www.instagram.com/zdshi_khimki). Каждый ученик и коллектив, с которыми вы здесь повстречаетесь - неоднократные Лауреаты многих конкурсов. Рядом с учениками - их преподаватели. Творческие, одухотворенные, влюбленные в свою профессию. А все мы вместе - Достояние Российского государства! С юбилеем тебя, дорогая Центральная детская школа искусств г.о.Химки!

ПАМЯТИ АВРЕЛИАНА ГРИГОРЬЕВИЧА РУББАХА



В 2016 году исполнилось 120 лет со дня рождения замечательного пианиста, педагога, музыкального редактора, композитора, профессора Московской консерватории Аврелиана Григорьевича Руббаха (1896–1976). В середине 1960-х – начале 1970-х годов он курировал фортепианный отдел детской музыкальной школы г. Химки, давал консультации педагогам, проводил мастер-классы, присутство-

вал на экзаменах, руководил обсуждением выступлений учащихся. Разумеется, больше всего внимания он уделял работе класса своей жены – Елены Викторовны Сафроновой. В ее классе тогда учились Саша Меркулов и нынешние преподаватели класса фортепиано Центральной детской школы искусств Химок – Нина Бокщанина, Таня Басак, Наташа Иштуова (Уколова). То, что эти и другие ее ученики хорошо закончили школу и поступили в музыкальные училища (а потом и в вузы) и вообще состоялись в жизни как музыканты-профессионалы, большая заслуга и Аврелиана Григорьевича.

Предлагаемые вниманию читателя материалы призваны хотя бы в небольшой степени восполнить недостаток информации о разнообразной творческой деятельности выдающегося музыканта и, тем самым, хотя бы эскизно показать его весомый вклад в развитие отечественного фортепианно-исполнительского и педагогического искусства.

Каждая из нижеследующих публикаций имеет свою специфику. В первой на основе множества документальных источников делается попытка воссоздать основные этапы творческого пути и достижения Мастера, а также на основе разного рода свидетельств обрисовать в общем плане его художественные принципы. Во второй публикации исполнительские и педагогические, а также человеческие черты музыканта раскрываются более подробно и конкретно, поскольку автор статьи был другом семьи и неоднократно играл профессору. В небольшом третьем материале живо повествуется о раннем нижегородском периоде работы Руббаха, когда уже ясно проявились его лучшие профессиональные и человеческие качества.

Фотографии из личных домашних архивов Н.Г. Панковой, Л.Э. Красинской, А.М. Меркулова.

Меркулов Александр Михайлович

*профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства
Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского,
кандидат искусствоведения*

Краткий очерк жизни и творчества А.Г. Руббаха

Аврелиан Григорьевич Руббах родился 22 января 1896 года в Нижнем Новгороде в семье скрипача и дирижера Г.М. Руббаха, умершего в 1930 году. В раннем детстве мальчик начал под руководством отца учиться игре на скрипке. Позднее он



В ЦМШ класс профессора А.Г. Руббаха.
Конец 30-х годов. Из архива И.И.Каца

учился игре на фортепиано в Нижегородском музыкальном училище в классе выдающегося музыканта, директора училища Василия Юльевича Виллуана - выпускника Московской консерватории по классу скрипки, ученика знаменитого Фердинанда Лауба. В. Ю. Виллуан по фортепиано занимался у своего дяди - Александра Ивановича Виллуана (ученика Дж. Фильда и учителя братьев Рубинштенев) и у основателя Московской консерватории легендарного Николая Григорьевича Рубинштейна.

Среди других учеников руббаховского наставника по фортепианной игре — такие известные пианисты, уроженцы Нижнего Новгорода, как И.А. Добровейн, С.М. Ляпунов, В.И. Скрябина (урожд. Исакович).

Параллельно Руббах учился в гимназии. В 1914–1918 годах пианист был студентом фортепианного факультета Саратовской консерватории (класс профессора И.А. Розенберга). По-видимому, юноша не был до конца убежден в своем музыкантском предназначении или хотел расширить свой культурный кругозор, и поэтому в 1919–1921 годах молодой человек проучился два года на историко-филологическом факультете Нижегородского университета. Но все же музыка взяла верх.

В 1923–1926 годах Руббах обучался в Московской консерватории в классе прославленного пианиста, композитора и дирижера Феликса Михайловича Blumenфельда, а в 1926–1930 годах продолжил обучение в аспирантуре у него же, после чего был оставлен у своего профессора ассистентом. В 1931–1941 Руббах преподавал в консерватории специальное фортепиано на музыкально-педагогическом и виртуозном отделениях (с 1932 года в должности доцента, в 1941 был удостоен звания профессора), был заведующим фортепианным отделом ЦМШ, вел занятия в Музыкальном техникуме (позднее - Музыкальном училище, ныне МАК) при Московской консерватории и музыкальной школе при нем.

Уже в 16-летнем возрасте Руббах начал давать уроки фортепианной игры. В начале своего творческого пути он преподавал в различных музыкальных учебных заведениях Саратова (1917–1918), Нижнего Новгорода (1919–1921, 1922–1923), Казани (1921–1922). В Москве пианист работал также в Музыкальном техникуме им. Октябрьской революции (1929–1931).

Педагогическое мастерство Аврелиана Григорьевича ценили А.Б. Гольденвейзер (Руббах работал на его кафедре), Г.Г. Нейгауз (написал отзыв-рекомендацию Руббаху на представление к званию профессора), В.В. Софроницкий, Э.Г. Гилельс (они охотно брали учеников Руббаха в свой класс). Большая творческая дружба связывала Руббаха с Т.А. Бобович, которая постоянно приводила к нему на консультации своих способных учеников по ЦМШ, например, О. Бошняковича, Т. Ключареву, Р. Ширинян. Столь маститые музыканты, как В.К. Мержанов и А.Я. Эшпай, опираясь на свои впечатления довоенного времени, говорили о Руббахе, как о музыканте, пользовавшемся большим авторитетом, и человеке обаятельном, общительном, остроумном.

В августе 1941 года Руббах был вместе с группой ведущих деятелей советского искусства эвакуирован сначала в Нальчик, затем в Тбилиси, в августе 1942 — в Ташкент, где вел занятия с учащимися СМШ-десятилетки при Ленинградской консерватории. С краткими командировками Руббах выезжал на консультации в учебные заведения Баку и Еревана. Он помогал Гольденвейзеру в ведении разных дел и подготовке редакции бетховенских фортепианных сонат, аккомпанировал ему в выступлениях с фортепианными концертами, выступал как концертмейстер с певцами, например, с А.Л. Доливо.

Гольденвейзер был очень привязан к Руббаху и его первой жене - Норе Иоанновне (Иоганновне, Ионовне) Золотницкой-Руббах (урожд. Глоган). «Сейчас пришли милые Руббахи», - писал Александр Борисович 3 августа 1941 года в своем дневнике военных лет. В первые недели войны Руббахи проводили много времени и даже ночевали в директорском кабинете Гольденвейзера в консерватории. Немного позднее, когда Руббах, тогда еще нестарый человек 45 лет, вместе с «золотым фондом» советского искусства (куда вошли, в частности, Н.Я. Мясковский, К.Н. Игумнов, С.Е. Фейнберг) уехал в эвакуацию в среднеазиатские республики, некоторые музыканты осуждали его за этот поступок, тем более, что многие его коллеги добровольно записались в народное ополчение, а некоторые даже отказались от брони и пошли на фронт... Ряд выдающихся музыкантов, вошедших в ополчение, - таких, как Э.Г. Гилельс, Д. И. Цыганов, В. В. Борисовский, Г.Р. Гинзбург, - вскоре из него были отозваны. Впрочем, именно Гольденвейзер составлял списки музыкантов, отъезжающих на юг страны, так едва ли можно в чем-то упрекать Руббаха...

В своем дневнике Гольденвейзер с горечью отметил, что при его отъезде в эвакуацию в Нальчик во время прощания на вокзале Гинзбург (любимый гольденвейзеровский ученик) «после трогательного разговора, целования рук, слов любви... вдруг явно обиделся, что едет Руббах, и отвернулся». Неоднозначность этого решения ощущалась и в Министерстве культуры (в те годы оно именовалось Комитетом по делам искусств). Оно неоднократно требовало (и даже перестало выплачивать зарплату), чтобы Руббах уехал в Пензу, куда была эвакуирована ЦМШ и где тогда преподавали К.Г. Мострас, А.И. Ямпольский, Т.Д. Гутман, Е.П. Ховен, Т.А. Бобович и другие. В письме А.Ф. Гедике из Тбилиси от 7 апреля 1942 года Гольденвейзер жаловался: «Я мог бы жить неплохо, если бы мне не приходилось посылать без конца денег чуть не по всему СССР и кормить Руббаха с женой, так как он не получает зарплаты». «Очень мне их жаль», - писал по этому поводу Гольденвейзер в своем дневнике. По-видимому, он очень ценил Руббаха и не хотел подвергать его здоровью испытаниям, ведь условия жизни в Пензе и Саратове (туда была эвакуирована Московская консерватория) были хуже. И Гольденвейзер, не взирая на большие сложности, оставлял Руббахов рядом с собой...

Несомненно, и по этой причине (и по нескольким другим) после возвращения Руббаха в Москву осенью 1943 года ему было отказано в работе и в консерватории, и в ЦМШ. (Гольденвейзер, хотя и продолжил работать в консерватории после возвращения из эвакуации, но был освобожден от поста директора.) С этого времени до марта 1962 года Руббах преподавал в Музыкальном училище при Московской консерватории (и школе при нем), где по праву считался одним из ведущих педагогов. Вел он там также занятия по педагогической практике у своих учеников. В эти годы Руббах курировал работу фортепианных отделов в различных ДМШ Москвы и Московской области, в том числе и в Химкинской музыкальной школе. В 1950-х годах Руббах наряду с такими известными пианистами-педагогами, как А.Б. Гольденвейзер, С.Е. Фейнберг, Я.В. Флиер, Г.Р. Гинзбург, Л.И. Ройзман, Я.И. Мильштейн, проводил в Центральном Доме работников искусств



Группа педагогов фортепианной кафедры.
А.Г. Руббах - слева 1 ряд. 1948 г.

методические собрания для педагогов детских музыкальных школ, на которых профессора выступали с сообщениями и комментировали игру выступавших. В качестве представителя ЦДРИ Руббах ездил для оказания методической помощи и проведения педагогических чтений в Уфу, где показывал свою ученицу Е. Пупкову после трехлетних занятий с ней в Москве.

К учащимся своего класса Руббах во все периоды своей творческой жизни относился тепло и душевно. Достаточно указать на то, что в раз-

ное время в семье Руббахов в течение нескольких лет жили его воспитанники: И.И. Кац (проф. Нижегородской консерватории.), Е.Г. Пупкова (преп. Уфимского училища искусств), Н.Г. Панкова (проф. Уральской консерватории в Екатеринбурге). Многочисленные ученики Аврелиана Григорьевича (по разным учебным заведениям и частные) стали впоследствии не только выдающимися пианистами-педагогами, солистами и концертмейстерами, но и получили известность как музыковеды, композиторы, дирижеры, джазовые артисты: К. Алемасова, З. Апетян, В. Афанасьев, Т. Бернблюм, В. Блок, И. Бриль, Е. Гембицкая, В. Герасимов, Ф. Гилельс (вторая жена Гилельса), Н. Домашевская, А. Иванов-Радкевич, Е. Калининская, Н. Капустин, Г. Кестнер (племянница фп. педагога ЦМШ Т.Е. Кестнер), И. Кефалиди, А. Ковалёв, И. Козолупова, Л. Коган, М. Коллонтай (Ермолаев), А. Кончаловский (Михалков-Кончаловский), М. Кончаловский, М. Корсунская, Т. Кравченко, Л. Красинская, А. Лепин, М. Маршак, М. Меерович, П. Месснер, Т. Мирумян, А. Мускатлит, В. Немирович-Данченко (внук В.И. Немировича-Данченко), Л. Рощина, Л. Салиман-Владимирова, В. Слётов, Т. Смирнова, М. Соколов, Е. Сафронова-Руббах (2-я жена Руббаха), О. Трахман, Н. Туманина, М. Хавина, Э. Хачатурян (племянник А.И. Хачатуряна), Ад. Цфасман, С. Щадилова, Р. Яхин.

В фортепианном исполнительстве и педагогике Руббах был прежде всего продолжателем традиций Блуменфельда, которого боготворил. Как драгоценную реликвию берег он и его родственники письма своего консерваторского наставника. (Судьба архива Руббаха, в котором хранились многие ценные документы, до сих пор не ясна. По сведениям родственников, домашний архив был передан в фонды Музея-квартиры А.Б. Гольденвейзера, но после перестройки музея обнаружить его там не удалось.)

Несомненное влияние оказали на Руббаха исполнительские и педагогические принципы Гольденвейзера. Это и понятно: многолетнее близкое личное и творческое общение и сотрудничество не могло не сказаться. С точки зрения общей стилиевой направленности пианистического искусства Руббаха интересно наблюдение Н.Г. Панковой, которая пишет: «Непростые отношения были у Руббаха с Генрихом Нейгаузом. Они были близкими людьми, знали друг друга через Феликса Блуменфельда, именно Нейгауз написал ему отзыв на профессию. Но Генрих Густавович был совершенно другим человеком, противоположным во всех отношениях, и это способствовало тому, что с годами их пути разошлись».



А.Руббах и М.Корсунская.

Как педагог Руббах стремился прежде всего максимально раскрыть индивидуальность ученика. И.И. Кац отмечал: «В работе с учеником Аврелиан Григорьевич не придерживался какой-то системы, догмы, метода, натаскивания. Все зависело от данного ребенка, студента, композитора, сочинения, технической трудности. А сверхзадачей было - научить проникновению в эмоциональный строй текста, услышать и прочувствовать все, что за текстом стоит, и искать красоту и гармонию во всем: в

звуче, имитациях, особенностях штрихов, соотношениях звуков по вертикали, структуре мелодии в ее движении по горизонтали. И бесконечно уважать гений автора музыки». Воспитанник добавлял, что учитель «очень прививал любовь к подробностям голосоведения; красок, тембров, педализации».

Имея в своем исполнительском репертуаре фортепианную музыку разных эпох и стилей (включая сочинения Б. Бартока, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, Н.И. Пейко, Н.П. Ракова), а также владея как педагог произведениями самой разной степени трудности, Руббах с удивительной прозорливостью подбирал для учащихся репертуар, максимально соответствовавший их художественным склонностям, техническим возможностям и задачам роста. Часто педагог не разрешал браться за сверхсложные и непосильные сочинения. Вместе с тем с наиболее даровитыми он проходил произведения, далеко выходявшие за рамки тогдашних школьных и училищных программ. Л. Красинская вспоминала, что в конце второго года обучения Руббах - тогда еще молодой педагог нижегородской музыкальной школы, задал ей Фортепианный концерт В.А. Моцарта Es-dur KV 271. Программы же училищных воспитанников Аврелиана Григорьевича включали, например, такие произведения, как Соната № 21 («Аврора») Л. ван Бетховена, Фантазия «Скиталец» Ф. Шуберта, Фантазия Р. Шумана, транскрипции Ф. Листа по «Дон-Жуану» и «Свадьбе Фигаро» В.А. Моцарта, по «Риголетто» Дж. Верди и «Лючии ди Ламермур» Г. Доницетти, Парафраза П.А. Пабста по «Спящей красавице» П.И. Чайковского, «Думка» Чайковского, концерты для фортепиано с оркестром Ф. Шопена и Ф. Листа, Первый концерт для фортепиано с оркестром И. Брамса, виртуозные Этюды-картины С.В. Рахманинова, Четвертая, Седьмая сонаты и Второй фортепианный концерт С.С. Прокофьева, «Три сцены из балета «Петрушка»» И.Ф. Стравинского и другие.

Аврелиан Григорьевич на уроках охотно показывал за роялем и объяснял, как добиться требуемого звукового результата. При этом не страдал многословием: одной-двух фраз было достаточно, чтобы раскрыть ученику замысел изучаемого сочинения. (Так же кратко обычно высказывался Гольденвейзер.)

Автору этих строк, который, будучи в середине 1960-х годов в Химкинской ДМШ учеником второй жены Руббаха - Елены Викторовны Сафроновой - иногда бывал у Руббахов дома и занимался под руководством Аврелиана Григорьевича. Особенно запомнился его показ начала разработки в 1-й части Первого фортепианного концерта Бетховена. Восходящие арпеджио под руками Руббаха мягко стелились *rianiſſimo* как некая пелена, как дым. Аврелиан Григорьевич тогда заметил, что «в данном случае мы не должны замечать, что у рояля есть молоточки». Врезалось в память, что его пальцы были абсолютно плоскими (какими мы впо-

следствии видели их у Горовица) и практически не поднимались над клавишами, а рука вроде как будто плыла по клавиатуре, как бы медленно протирая ее слева направо... Помню также, он любил повторять, что вообще «пианисты - это хорошие обманщики: фортепиано - инструмент ударный, а под руками пианиста он должен петь». По воспоминаниям Н.Г. Панковой, одним из любимых выражений Руббаха было следующее: «Фортепиано — инструмент не ударный, а касательный». Е.Г. Пупкова также указывала, что «Аврелиан Григорьевич огромное внимание уделял качеству звука и считал, что для выработки глубокого настоящего звука нужен был именно рояль, а не пианино».

Руббах был очень придирчив к использованию педали. Е.Г. Пупкова вспоминает, как упорно и жестко боролся педагог с «грязной» педалью, добиваясь от нее «совсем чистой звучности». Вероятно, и в этой сфере исполнительского искусства Руббах основывался на весьма пуристских представлениях Гольденвейзера, скупые и частые педальные указания которого в его редакциях Бетховена и Шумана подвергались современниками, такими как В.В. Софроницкий, К.Н. Игумнов, Г.Г. Нейгауз и другие, резкой критике.

Как и Гольденвейзер, Аврелиан Григорьевич работе над гаммами и упражнениями предпочитал прохождение с учеником большого количества этюдов и, прежде всего, как отмечает Е.Г. Пупкова, этюдов Черни и Мошковского.

Возможно, акцент на ритмической определенности в игре и неприятие каких-ли преувеличений в использовании агогики и динамики также явились следствием влияния Гольденвейзера. Вспоминаю в связи с этим, что как-то после одного из уроков со мной в качестве поощрения Аврелиан Григорьевич по просьбе Елены Викторовны стал играть по нотам отдельные пьесы из «Альбома для юношества» Шумана. В самом этом поступке проявились замечательные человеческие качества педагога, щедрость его души. Правда, его исполнение мне тогда совсем не понравилось, показалось слишком строгим, если не формальным. Помню до сих пор те слова, которые невольно вертелись у меня в голове в тот момент: «А я бы играл свободнее!»

Руббах не любил словосочетания «постановка рук» (это, по-видимому, шло от установок Гольденвейзера), предпочитал говорить о «положении руки»; не случайно считался в те годы лучшим детским педагогом, быстро налаживавшим игровой аппарат начинающих.

Педагог создавал творчески раскрепощенную обстановку в классе, поощрял самостоятельность и инициативу учащихся, развивал их артистические и педагогические задатки, вселял уверенность в собственные силы. Одобрял и стимулировал занятия своих учеников композицией.

Всему этому способствовало широкое общение Аврелиана Григорьевича с учениками у него дома. Мне, в частности, запомнилось совместное прослушивание редкой в 1960-е годы зарубежной грампластинки, на которой были записаны впервые услышанные мной и поразившие меня оркестровые произведения Отторино Респиги («Фонтаны Рима», «Пинии Рима») в изумительном исполнении оркестра под руководством Лорина Маазеля. Чарующий колорит, упоительные по красоте звучания, уносящие в какой-то неведомый нереальный сказочный мир, до сих пор, как кажется, звучат у меня в ушах...

В довоенное время Руббах был известен и как концертирующий пианист. Он выступал, начиная с 19 лет, в ряде городов СССР, с 1923 — большей частью в Москве, в том числе в Малом и Большом залах консерватории, Концертном зале Дома союзов, на Всесоюзном радио. Артист давал сольные концерты, играл с оркестром и в ансамблях (в том числе с И.А. Розенбергом, Н.И. Сперанским, С. М. Козолуповым, А.Л. Доливо). В рецензии 1926 года отмечалось: Руббах «является на эстраде вполне готовым пианистом большой техники и музыкаль-



А.Г. Руббах

ной культуры. Солидная программа (Чакона Баха—Бузони, Соната h-moll Листа, Вторая соната Прокофьева и Девятая соната Скрябина) позволила музыканту развернуть все стороны своего дарования. Пианист обладает сочным, красивым тоном и тонким ритмическим инстинктом, при большом художественном темпераменте. Сочетание этих качеств позволяет ему овладеть и буйной романтикой листовской сонаты и красиво “подать” сочное, красочное письмо Прокофьева». В 1928 году Д.Б. Кабалевский писал: «А. Руббах, игравший в концерте Шумана («Крейслериану»), Прокофьева (Сказки, Вторая соната) и Стравинского—Санто («Петрушка»), показал себя отличным пианистом и большим

музыкантом». И.И. Кац вспоминал, что в репертуаре Аврелиана Григорьевича были (помимо упомянутого) еще Соната fis-moll Шумана (вообще Руббах имел репутацию шуманиста), Четвертый концерт Бетховена и что его игру отличали «тонкая эмоциональная градация; редкой красоты звук, непринужденный и изящный пианизм - все то, что привлекало взыскательных слушателей».

Еще одной сферой деятельности Руббаха была обширная - поистине гигантская - редакторская работа в области педагогической фортепианной литературы. Музыкант замечательно проявил себя как редактор и составитель многих нотных сборников и хрестоматий педагогического репертуара, получивших большую известность в СССР и за рубежом (в Болгарии, Венгрии, ГДР, Польше). В каталоге Российской государственной библиотеки (бывшей Ленинки) имеется 183 нотных издания и переиздания, в которых Руббах выступает то как композитор, то как составитель, то как редактор, то как автор обработок и переложений. Он выполнил свыше 20 переложений произведений И.С. Баха, Л. Моцарта, В.А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, М.И. Глинки, А.П. Бородина, А.К. Глазунова, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского.

Аврелиан Григорьевич - редактор-составитель многих хрестоматий и серий педагогического репертуара для разных классов ДМШ. Его обработки и отредактированные сборники издавались с 1930 года и переиздаются по сегодняшний день. После смерти музыканта его работу как редактора продолжила Елена Викторовна Сафронова-Руббах, осуществившая в 1976-1983 годах выход девяти сборников в сериях «Фортепианные концерты для детей», «Сонатини и вариации», «Полифонические пьесы», «Ансамбли».

Еще в 1929 году Гольденвейзер в своем дневнике отмечал достоинства редакции Руббахом Токкаты и фуги d-moll И.С. Баха: «Сделал очень добросовестно и неплохо». Показательно, что Прокофьев и Шостакович, с которыми Руббах был лично знаком, ценили его редакции и переложения их музыки, так же как и Н.П. Раков и Е.К. Голубев, сочинения которых таким же образом было доверено редактировать именно ему.

Руббах — один из первых советских авторов детских фортепианных пьес (1930–40-е годы), в том числе знаменитой пьески «Воробей» (см. в известной «Школе» для начинающих А.А. Николаева). Знаменательно, что именно эта пьеска вошла в изданную в 2016 году «Хрестоматию для преподавания учебного предмета “Музыка” в системе начального общего образования».

Человек разносторонних интересов Аврелиан Григорьевич был дружен со знаменитым художником П.П. Кончаловским и его женой О.В. Суриковой (дочерью художника-передвижника В.И. Сурикова). Комнату Руббаха в квартире на Суворовском (ныне - Никитском) бульваре украшали подаренные ему полотна Кончаловского («Сирень» и другие; позднее они были переданы в Третьяковскую галерею). Музыкант был близко знаком с выдающимися скульпторами - уроженцем Нижнего Новгорода М.С. Рукавишниковым (им были выполнены бюсты Листа и Руббаха, хранившиеся в его квартире) и его сыном - И.М. Рукавишниковым. Постоянно общался Аврелиан Григорьевич с певицей Н.П. Рождественской (матерью Г.Н. Рождественского, также уроженкой Нижнего Новгорода).

За свою работу Руббах был удостоен медалей «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «В память 800-летия Москвы» (1947).

Умер Аврелиан Григорьевич 10 января 1976 года. Похоронен на Армянском кладбище в Москве.

Приложения

Музыкальные сочинения А.Г. Руббаха для фортепиано:

Сонатина C-dur (М., 1937; переизд. – 1955);

Восемь детских пьес: Колыбельная. Зайка. Вальс. Воробей. Медвежонок. Песня. Сказка. Загадка (М., 1945);

Альбом пьес (рукопись);

«Концертино» для 2-х фортепиано (рукопись);

Бах И. С. Прелюдия из скрипичной партиты № 3 ми мажор. Обработка для фортепиано А. Руббаха - В сб.: Бах И. С. Прелюдия из скрипичной партиты № 3 (Симфония из Кантаты № 9) в авторской клавишной редакции и в обработках для фортепиано Б. Муджеллини, К. Рейнеке, А. Руббаха, С. Рахманинова, А. Зилоти и К. Сен-Санса. М., 1960. С.31-40;

Свыше 20 обработок и переложений для фортепиано в 2, 4 руки, а также в 4 руки для 2-х фортепиано произведений отечественных и зарубежных композиторов.

Литературные сочинения А.Г. Руббаха:

Альбом «Юный пианист» [Рец. на изд. / Сост. и ред. Л.И. Ройзман, В.А. Натансон. Ч. 1, 2. М., 1956, 1957] // Музыкальная жизнь. 1958. № 12;

Дети нашей страны. Концерт учащихся ЦМШ // Советский музыкант. 1939. № 17 (53);

Облегченные редакции художественно оправданны // Пролетарский музыкант. 1930. № 9–10;

«Собрание очень мелких мелодий и пьес для фортепиано» [Рец. на изд., М.–Л., 1940] // Советская музыка, 1941. № 1;

Предисловие // Сборник фортепианных пьес для начинающих. М., 1993;

Предисловие, методические указания // Музыкальный альбом. Вып. 1. I-II классы ДМШ. М., 1972; Вып. 2. III-IV классы ДМШ. М., 1973;

Предисловие // Бетховен Л. ван. Избранные произведения для фортепиано. V-VI классы ДМШ. М., 1961;

Предисловие // Моцарт Л. Сборник фортепианных пьес для начинающих. М., 1961 и др.

Литература о Руббахе (в хронологическом порядке):

П.Н.П. Концерты. Среди музыкального молодняка // Жизнь искусства. 1926. № 25;

Гримих К. [Коган Г.М.]. Концерты пианистов // Музыка и революция. 1927. № 12 (24);

Кабалевский Д. Концерты пианистов-аспирантов МГК // Музыкальное образование. 1928. № 1;

- Артынова Л. Страницы истории // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 1. [Муз. уч-ще при МГДОЛГК им. П.И. Чайковского] М., 1966. С. 32;
- Зак В. Прокофьев сначала // Советская музыка. 1967. № 9;
- Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве / Сб. статей. М., 1975;
- Коллар В. Музыкальная жизнь Нижнего Новгорода — города Горького. Горький, 1976;
- А.Г. Руббах [Некролог] / Памяти ушедших // Советская музыка. 1976. № 3;
- Беляков Б., Блинова В., Бордюг Н. Оперная и концертная деятельность в Нижнем Новгороде — городе Горьком (1798–1980). Горький, 1980;
- Демидов В. Список основных работ преподавателей училища по музыкальной педагогике среднего и начального звеньев // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 3 [Муз. уч-ще при МГДОЛГК им. П.И. Чайковского]. М., 1991;
- Гольденвейзер А. Дневник. Тетр. 2–6 (1905–1929). М., 1997;
- Садовская В. 125 лет Нижегородскому музыкальному училищу им. М.А. Балакирева. Нижний Новгород, 1998;
- Кончаловский М. А.Г. Руббах // Кончаловский М.В. Созвучие. Дубна, 2002;
- В искусстве главное — искренность. Беседа А. Кузнецова с заслуженной артисткой Республики Башкортостан Е. Пупковой // Фортепиано. 2004. № 2;
- Жуков И. Вспоминая уроки жизни // Музыкальная академия. 2006. № 2;
- Кац И. «А помнишь, как...?» Путевые по жизни заметки. Иерусалим, 2007.
- Кончаловский А. Низкие истины. Семь лет спустя. М., 2007.
- Меркулов А. Аврелиан Григорьевич Руббах // Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь. М., 2007; 2-е, доп. изд. - М., 2016.
- Кондратьев А. Одна лишь музыка [с воспоминаниями о Руббахе Е.Г. Пупковой]. Уфа, 2008.
- Панкова Н. Об Аврелиане Григорьевиче Руббахе // Фортепиано. 2011. № 3-4;
- Панкова Н. Из воспоминаний о московской артистической среде (Ч. 2, 1970–1989 гг.) // Музыка в системе искусств: Науч. вестн. Уральской конс. Вып. 10. Актуальные проблемы теории и истории исполнительского искусства. Екатеринбург, 2015;
- Наставник: Александр Гольденвейзер глазами современников. М.; СПб., 2014.
- «Наш старик»: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория. М.; СПб., 2015.
- Семья музыканта: Александр Гольденвейзер дома, в классе и на сцене. М.; СПб., 2016.

Архивные и рукописные материалы:

- Личное дело в архиве Московской консерватории;
- Личное дело в архиве Академического музыкального колледжа при Московской консерватории;
- Полуэктова Н. Музыкальное образование в г. Горьком за 40 лет Советской власти (Горький, 1957; машинопись, с. 114–115). — Б-ка Нижегородской конс.;
- Красинская Л. «Так было... Этюды из моей жизни» (рукопись) - Музей литературы и музыки им. Райниса в Риге.

(Подготовлено специально для данного издания, публикуется впервые)

Панкова Наталья Георгиевна

*народная артистка России,
профессор фортепианного факультета
Уральской консерватории им. М.П. Мусоргского (Екатеринбург)*

Об Аврелиане Григорьевиче Руббахе

Зимой 1973 г. в моей творческой жизни неожиданно появился человек, озаривший для меня музыкальные высоты и смысл исполнительского искусства с удивительной глубиной, простотой и ясностью. Чем-то он неуловимо напоминал кудесника Дроссельмейера из волшебной сказки Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик». Сказка стала явью, а человек этот был Аврелиан Григорьевич Руббах – пианист, педагог, в прошлом блестящий концертирующий пианист и профессор Московской консерватории, музыкальный редактор, композитор, ученик и ассистент знаменитого Ф. Блуменфельда.

Познакомил меня с ним М. Ермолаев-Колонтай¹, занимавшийся в его классе с детства. Аврелиан Григорьевич к моменту нашей встречи находился в преклонном возрасте, воспитанников своих слушал дома, был остроумен, интересен и полон жизни. Я заканчивала консерваторию по классу В.В. Горностаевой, собиралась поступать в аспирантуру к Е.В. Малинину², рисовала, писала стихи и сокрушалась о том, что не могу играть так, как душа просит. Именно в момент такого «сокрушения» А.Г. Руббаха «тайно» привели на мой концерт, где и состоялась наша первая встреча. Он пригласил меня поиграть ему, а через две недели я была приглашена им для занятий на «полный пансион». Это было большое счастье, которое продолжалось, к сожалению, не так уж долго. Аврелиану Григорьевичу не суждено было узнать результатов наших совместных трудов – увы, он не услышал меня после бетховенского конкурса в Вене.

Так я попала в незабываемую старую московскую квартиру на Суворовском (теперь Никитском) бульваре, рядом с Домом журналистов. Четырёхкомнатная квартира, когда-то целиком принадлежавшая Аврелиану Григорьевичу, постепенно стала коммунальной. Постоянно ворчавшие бабушки, нянюшки и мамушки с грудными младенцами на удивление терпеливо переносили бесконечный поток музыкальных звуков, доносившийся из комнаты профессора. В комнате стояло два рояля, на стенах висели две картины П.П. Кончаловского, среди них знаменитая «Сирень». А на необыкновенно высоком, «булгаковском» потолке, словно уходящем в бесконечность, висел невероятной красоты светильник – Аврелиан Григорьевич очень увлекался искусством Востока. Когда этот светильник зажигался, то он давал лучи по всей комнате, и она преображалась в сказку из «1001 ночи».

У А.Г. Руббаха была огромная библиотека. Нотная библиотека всегда была в идеальном порядке, книжная – очень строгая и выборочная. Аврелиан Григорьевич великолепно знал философию, французскую и английскую литературу, трогательно и чутко относился к И. Бунину, всегда говорил о его умении любить людей.

Благодаря дружбе Аврелиана Григорьевича с П.П. Кончаловским, в одной из комнат этого дома некоторое время жил Андрон Михалков-Кончаловский, бравший уроки у А.Г. Руббаха, который прекрасно знал всю их семью и кинематографическое окружение. Сюда частенько заходили и Никита Михалков, и Андрей Тарковский, которых я здесь неоднократно встречала.

Впервые переступив порог этого дома, сопротивляясь внутреннему страху и смущению, я внезапно обрела «спасательный круг» в удивительной улыбке супруги Аврелиана Григорьевича – Елене Викторовне Сафроновой, ставшей моей любимой подругой до самой её кончины. Первой избранницей «маэстро» была

удивительно красивая, умная женщина, очень рано ушедшая из жизни. Звали её Нора, она была финкой по происхождению, рукодельницей и мастерицей на все руки. Её огромный фотографический портрет свято охранялся жителями квартиры, она казалась существом из другого мира. Елена Викторовна была ученицей Аврелиана Григорьевича, пережила его на двадцать с лишним лет и тосковала о нём до самой смерти.

На первом уроке я играла ему «Крейслериану» Р. Шумана, не ведая, что Аврелиан Григорьевич был блестящим исполнителем всего шумановского творчества. Старалась невероятно, хотела показаться как можно ярче. Профессор посмотрел на меня очень хитро и задал замечательный вопрос: «А Вы всегда играете так, как будто находитесь в Большом зале консерватории?» Он тут же наметил для меня определённые звуковые грани – изысканные, я бы сказала, стерев раз и навсегда стремление к позёрству. Шуман был его стихией, может быть, даже его внутренней драмой – ведь свою блестящую исполнительскую карьеру он прервал достаточно рано (в 34-35 лет) из-за огромного сценического волнения, которое ему мешало и противоречило его высокой требовательности к себе.

На уроках он выкладывался безоглядно, хотя говорил очень мало, больше показывал. Объясняя что-либо, пристально смотрел ученику в глаза, а если ничего не получалось, иронично облокачивался на спинку стула и переводил взгляд на улицу, за окно... Занятия с ним в корне отличались от атмосферы занятий в консерватории. Конкурентная борьба, желание «победить» в его доме сменялись на музыкантский разговор о бесконечном. Рояль был настоящим царством Руббаха. До самой кончины он экспериментировал с педалью, со звуком – закрывал, снимал крышку, ставил какие-то увлажнители, которые, по его мнению, добавляли инструменту особую звуковую ауру. И поистине бесконечной была его работа над звуком.

Услышав, как он занимается с М. Ермолаевым-Коллонтаем первым томом «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха, я пришла в полное отчаяние от того, насколько поверхностным было моё отношение к полифонии. Здесь все делалось скрупулезно, это была невероятно тщательная работа. Впрочем, в отчаяние приходила не только я. Елена Викторовна Сафронова – восприимчивая, талантливая, живая, уже будучи его женой, рассказывала мне, как в течение двух часов она безрезультатно сражалась с ноктюрном Ф. Шопена *Des-dur* – у нее никак не получался пассаж в конце этого сочинения. А.Г. Руббах, спокойно примостившись на диване, читал Платона и делал вид, что не слышит её мук. В конце концов, терпение её лопнуло, и она умолила его дать ей хоть какой-нибудь совет. «Леночка, Вы забыли, что рояль – инструмент не ударный, а касательный, а коснуться можно только самого высокого. Коснуться и... полететь. А Вас земля держит. Наверх! А не вниз». Одна фраза – и все стало понятно, исчезла ненужная перегрузка в начале пассажа. Наверх – и словно само собой появилось необходимое движение кисти, дыхание, полет! После всего этого «Лилечка», как мы все её называли, рыдала столько же, сколько учила ноктюрн.

Играть ушами, видеть пальцами – вероятно, это то, что всем нам, общавшимся с ним, досталось как завещание. Неординарный в своём педагогическом мастерстве, Аврелиан Григорьевич мог посоветовать юному ученику поиграть вместо этюдов и гамм несколько фраз из сонаты Ф. Шопена *h-moll*, взять за основу начальные строки финала *b-moll*’ной сонаты, всегда тщательно следил за педализацией, ритмом. Иногда в разгар «творческих поисков» останавливал процесс и «страшным голосом» вещал: «А теперь гаммы, в терцию». Один раз приходил к нему очень шумный и бойкий пианист. Руббах два раза посмотрел в окно, потом посоветовал: «Выучите все рапсодии Ф. Листа – сначала Вас на руках понесут, а

потом... уронят». Кроме исполнительского и преподавательского дара, в нём жил настоящий актёр.

Я помню свой один очень неудачный урок у Руббаха, когда я пришла не в том состоянии, в каком хороший солдат должен приходиться в строй, а просто, ну, выучила – и пришла. Принесла 4-й концерт Бетховена. Он на меня посмотрел совершенно свирепо и сказал: «У вас двое поддужных, – имея в виду себя и Малинина, – а вы не можете от себя, вернее, можете, но не хотите, играть это так, как это необходимо играть! Неужели вы не помните, что в этом концерте существует определенная импровизационность?» Он открыл для меня очень много нового – прежде всего, в смысле темпа. Коду первой части 4-го концерта Бетховена (после каденции) он вообще играл на общем *accelerando* и делал это совершенно блистательно. И у него абсолютно всё получалось. За роялем он сидел всегда очень строго, очень прямо и не позволял себе никаких лишних движений.

В отношении педализации у Руббаха была, не скажу что тирания (все было абсолютно справедливо), но весьма высокая требовательность. До занятий с ним я и не задумывалась над этими проблемами. Несмотря на абсолютный слух, проблемы тонкой смены педали, глубины и разнообразия ее нажатия не были мною столь глубоко освоены. Он едва ли не первый многое показал и рассказал мне в этой сфере. Показывал он на уроке всё время, причем в своей собственной манере.

Руббах придавал огромное значение прикосновению. Он учил меня чувствовать свои руки именно как инструмент, даже не сидя за роялем – то, что я до сих пор пытаюсь объяснить всем своим ребятам. При этом основная нагрузка приходится на пальцы, даже если рука лежит просто на какой-то поверхности – шероховатой, гладкой, какой угодно. И рука обязана быть предельно пластичной. Он говорил, что у пианиста не должно быть (и это очень важно!) ощущения, что он приспособливается к инструменту. Должно быть чувство, что вы настолько концентрируете в себе умение прикасаться к роялю, что становится безразлично, хороший он или плохой. По этому поводу он всегда вспоминал Листа, которому как-то пришлось играть на абсолютно расстроенном рояле «Лунную» сонату. Исполнение было совершенно гениальным. Но когда за этот же рояль сел кто-то другой, все восклицали: «Боже мой, какой рояль, какой ужасный рояль!»

Аврелиан Григорьевич неоднократно говорил мне одну очень важную вещь: «Не забудь, что всё, что ты играешь, ты должна играть разным прикосновением рук». Одно прикосновение будет в исполнении Баха, другое будет в игре Шопена, третье – Рахманинова. И вот еще один его совет: «Никогда не ставь в один концерт сочинения Шумана и Шопена!». То, что Шопен не до конца принимал шумановскую эстетику, невольно проявляется в их нежелательном соседстве. Если Шуман стоит в программе концерта рядом с Шопеном, он всегда оказывается под влиянием не то чтобы неприязни, а какой-то скептической шопеновской недоверчивости. Так говорил Руббах, просто обожавший Шумана. К Шопену он относился достаточно сложно и не скрывал этого. Когда я ему играла *h-moll* ную сонату Шопена, которая ему, кстати, в моем исполнении нравилась, он говорил: «Я люблю эту музыку, потому что в ней живет моя молодость». Работая над произведениями Шопена, он пользовался замечательной редакцией Рауля Пюньо³, у которого фразировка обозначена совершенно иначе, чем во всех других известных редакциях. Допустим, в 13-м этюде Шопена фразы начинались с последней четверти такта. Почему мы нередко с таким трудом слушаем его в концертах? А потому, что всё время звучат эти четыре надоедливых ми-бемоля... В исполнении октавного этюда (ор. 24, № 22) он решительно отрицал то, что я сейчас слышу повсеместно, на телевидении и везде: быстро, эффектно, *non-legato* и на большой педали. К этому он был абсолютно нетерпим. Он требовал настоящего *legato*, которого надо было достичь любым способом.

Вообще его репертуар был очень широк. Он преклонялся перед Моцартом, естественно, перед Бахом, перед Бетховеном, не все любил у Листа. Очень любил русскую музыку и терпеть не мог, когда ругали Чайковского (что было тогда модно). Он, безусловно, не принимал критику в адрес Рахманинова, которого просто боготворил. К Мусоргскому у Руббаха было свое, особое отношение. Он категорически не воспринимал «Картинки с выставки» в равелевской оркестровке и считал, что Равель просто погубил замысел автора. Из музыки XX в. Аврелиан Григорьевич играл и «Петрушку» Стравинского, и произведения Прокофьева, хотя считал, что его сочинения не совсем равноценны. Он был настоящим виртуозом в хорошем значении этого слова. Отказавшись от концертного исполнительства, он совершенно блистательно играл дома, безо всякой, опять-таки, аффектации. Хорошо помню, как он показывал Симфонические этюды Шумана, произведения Шопена. Руббах был подлинным мастером. Он не любил бездумную игру, хаотичную фактуру, преувеличенную динамику. Его пристрастия лежали в сфере классицистского, аполлонического направления в искусстве, и он любил, когда музыкант играл естественно и ясно.

Вообще для Аврелиана Григорьевича весь мир «звучал». Звук для него был символом бессмертия. Среди его большой фонотеки было несколько пластинок, которые мы слушали на очень плохом проигрывателе. Его восхищало исполнение Шаляпиным романса Антона Рубинштейна «Клубится волною» и он восклицал: «Вот, навсегда запомни, как Фёдор поёт эти три куплета. И что он делает в последнем. Шаляпин – это лучший пианист, который когда-либо существовал, – кроме Рахманинова». У него был буквально культ рахманиновского пианизма. Когда мы слушали с ним записи Рахманинова, он говорил: «Обрати внимание, насколько обманчива может быть у него динамика. В нотах написано ff, fff, а он играет как будто внутри оркестра! Пианист не вправе открыто декларировать свою исполнительскую волю огромному коллективу оркестра. У него должна быть солидарность со своими партнерами и особое умение контактировать с ними», – Руббах придавал этому очень большое значение.

Аврелиан Григорьевич очень любил Владимира Горовица, был знаком и переписывался с его сестрой, жившей в Харькове. Он говорил: «А вот Горовиц играет Шопена именно так, как надо! Невероятно точно и интересно в смысле пианизма». Глена Гульда Руббах считал очень крупной величиной, но отмечал, что в его исполнительстве присутствует какая-то если не тёмная, то мистическая сторона. У него же самого душа раскрывалась как-то более в сторону светлых людей. Не отрицая масштаба и величия Рихтера, из всех пианистов, игравших в то время, он очень любил Гилельса и отмечал, прежде всего, его «золотой» звук. Рихтера мы часто слушали вместе и, конечно, слушал он его и без меня. Очень восхищался тем, как Рихтер играл Шимановского, но совершенно недоумевал, когда тот играл Дебюсси, или «Времена года», или концерт Рахманинова. Искусство Марии Юдиной он воспринимал достаточно противоречиво: в гениально-индивидуальных интерпретациях Юдиной его нередко настораживало и вызывало отторжение некоторое исполнительское своеволие пианистки. Непростые отношения были у Руббаха с Генрихом Нейгаузом. Они были близкими людьми, знали друг друга через Феликса Blumenфельда, именно Нейгауз написал ему отзыв на профессию. Но Генрих Густавович был совершенно другим человеком, противоположным во всех отношениях, и это способствовало тому, что с годами их пути разошлись.

Аврелиан Григорьевич достаточно критично относился к молодому поколению, но всегда с радостью отмечал талантливых. Я помню, как со слезами на глазах он слушал, к сожалению, исчезнувшего сейчас с концертной эстрады пианиста Мишу Дихтера⁴, который стал лауреатом 2-й премии на конкурсе Чайковского. На одном из своих московских концертов Дихтер очень тонко играл все «Песни без

слов» Мендельсона, и в нём была именно та доза аристократизма, которая Руббаху была очень близка.

Что касается человеческой индивидуальности Руббаха, то он был человеком невероятно живым и удивительно молодым. Он никогда этого и не хотел скрывать. Когда мы познакомились, ему было лет 76-77, но он прыгал через ступеньку в метро, не признавал никаких такси и дополнительных удобств. Он был маленький, сухонький, с обнажившейся уже красивой, породистой головой. Каждый день он подходил к зеркалу, строго и очень внимательно на себя смотрел и говорил: «Ну, я вполне орёл! Я могу играть на рояле!», – ему было присуще огромное чувство юмора. Руббах любил всё и был одним из тех людей, которые принадлежат абсолютно всему. Он безумно любил свою собаку. У него был огромный пудель, которого звали Артемон – он ходил без поводка по всей Москве. И был кот, и была кошка. Кота звали Одиссей, а кошечку, естественно, Пенелопа, сокращенно Пина. Руббах был страстным «болельщиком», очень любил футбол и хоккей. В момент трансляции матчей, естественно, заканчивались все занятия.

Аврелиан Григорьевич и его жена очень тепло относились ко мне, это были родные люди для меня. Елена Викторовна была очень одарённым человеком. Помимо музыкальности она обладала фотографической памятью: она, например, читала страницу прозы и после этого могла произнести этот текст наизусть. Она приехала в Москву с юга, была наполовину самоучкой, и Руббах взял её в ученицы, оценив ее талант, ее восприимчивость и ее индивидуальность. Они с Руббахом были всю жизнь на «Вы», что было совершенно необыкновенно и очень трогательно. Порой они даже спорили между собой, но с ними всегда было очень интересно. Это был своего рода театр на дому.

Ученики его, в общем-то, интересовали все без исключения. Их было много, они все взяли от него по максимуму, но, к сожалению, не взяли того, что касалось, на мой взгляд, его удивительной духовности. Духовности, может быть, даже болезненной в чём-то. Потому что он слишком много обо всём думал, слишком много знал – я говорю «слишком» именно в хорошем смысле слова. Его воздействие на учеников было просто поразительным. Он мог показать что-то необычное рукой – и ученику все становилось ясно. Но если во время ученической игры Руббах начинал со скучающим видом смотреть в окно, то тут уже надо было тихо брать ноты и уходить, потому что это означало, что ты никуда не годишься.

Я не могу себя полностью назвать его ученицей. Он меня просто воспитывал, в хорошем смысле этого слова, и многое мне дал. В 1975 г. он «подарил» мне 32-ю сонату Л. Ван Бетховена, за что я ему очень благодарна. Он не занимался со мной, как учитель занимается с учеником, он просто буквально за руку привел меня к ней. Я ему принесла её и в какой-то момент почувствовала, насколько в ней всё соразмерно и уравновешено, что она для меня понятна, логична. До сих пор помню движение его руки перед началом «Ариетты». С этого момента я поверила в себя, а он сказал: «Мне кажется, Вы многому научились». Это было высшей похвалой и высшей наградой. Е.В. Калинин, будучи моим наставником в аспирантуре и подготовив меня к конкурсу им. Л. Ван Бетховена, где мне выпало счастье победить, был очень умен и деликатен, не раз бывал в доме у Руббаха и чрезвычайно высоко его ценил.

Вот так и жила эта необыкновенная квартира на Суворовском. Сын Елены Викторовны вскоре обвенчался с Дуняшей Шереметьевой – последним отпрыском знаменитой фамилии. В доме всегда жили собаки, кошки, даже уж – его звали Жорж. Огромный пудель Артемон и кошки Одиссей и Пенелопа беспощадно обгрызали розу на огромной подставке у рояля, им все прощалось.

Но закончилось всё очень неожиданно и очень печально. Руббах заболел. Его отправили в санаторий, где он сильно простудился. Сказали, что это



А.Руббах с пуделем Артемоном

воспаление лёгких, как это часто бывает, – возраст у него был преклонный. Его супруга предпринимала поистине героические усилия, чтобы сохранить ему жизнь и убедить его в том, что всё вернется. В конце концов, она, будучи медицински образованным человеком, отправилась в онкологический центр. Позднее я видела это огромное, раскинувшееся, как крематорий, здание по дороге в аэропорт, – это было очень страшно. Директор этого онкологического центра оказался родом из Нижнего Новгорода, как и Аврелиан Григорьевич. А тогда отношение людей к своим корням было совершенно другое – это сейчас мы

повисли, как деревья без опоры, потеряли почву, на которой стоим, потеряли старую Москву, которая была тогда именно той – истинной и драгоценной Москвой. Так вот, онколог посмотрел снимки и сказал ей: «Елена Викторовна, это не воспаление лёгких. А этот центр – он растёт и будет расти».

Его отпустили домой, и он начал угасать буквально на глазах. У него постепенно становились ледяными руки, полностью нарушалось кровообращение. А потом произошло чудо. Он как-то сел за рояль и сыграл мне мазурки Шопена. Это были слезы, и было ощущение подлинного Шопена – того, которого мы видим на позднем портрете, запечатлевшем его трагический лик.

Я уехала в Свердловск дней за десять до его кончины. Вскоре мне позволили и сообщили трагическую весть. Не дожив до своего восьмидесятилетия всего двенадцать дней, Аврелиан Григорьевич скончался от рака легких. Диагноз был поставлен не сразу, что ускорило его уход из жизни. На похороны приехали почти все его ученики. К моменту его кончины очень многое ушло из его коллекции восточных ваз, потому что нужны были деньги на лечение. Переписка с Блуменфельдом так и осталась лежать в его квартире, эти бесценные письма – я их видела и перебирала. Блуменфельд относился к нему с особой нежностью.

Я приехала. День был поразительно солнечный, и было острое ощущение какого-то просветления – «смерть и просветление». Всё происходило дома, двери были открыты. Все мы старались держаться... Мне выпала честь играть на панихиде ми-минорную прелюдию Шопена. Играя ее, я всегда буду помнить, как он, обессиленный болезнью, почти за неделю до смерти играл мазурки Шопена. Играл глубоко трагически и одновременно так светло и искренне, как будто путь его только начинался.

Он никуда не ушёл. Есть люди, которые остаются. Его первый вопрос ко мне: «Вы всегда играете как в Большом зале?» – я вспоминала много позже, когда у меня в Москве было сделано большое количество записей. Вспоминала его чуткость к интонации, его органическое неприятие какого-либо позёрства. Это было для меня очень большим уроком. Когда я записывала в Москве Вторую сонату Рахманинова, так получилось, что я остановилась в его квартире. Елена Викторовна уехала отдыхать, и я могла заниматься по двенадцать часов в сутки, там все спокойно к этому относились. Я смотрела на его портрет, и мне многое становилось понятней и понятней. И, в общем, я думаю, что тут он мне протянул руку. А как-то раз мне стало безумно страшно, потому что Елена Викторовна мне рассказала, что однажды она пришла домой и увидела, будто Руббах сидит у телевизора и смотрит хоккей. И вот я сижу, играю что-то за роялем, и вдруг слышу словно кашель Аврелиана Григорьевича – было полное ощущение, что вот, вот,

вот – он здесь, он присутствует. Потом я понимаю, что это, оказывается, Артемон. Любимая его собака умерла от той же болезни, что и его хозяин.

После смерти Аврелиана Григорьевича был крошечный некролог. Крошечный, буквально десять строчек! Насколько его знали и понимали, мне трудно сейчас сказать. Но я думаю, что его знали и понимали те, кто, так сказать, имел на это право. Я в данном случае не имею в виду себя. Так просто звёзды сложились, что наши пути пересеклись. Но для меня это человек родной, незаменимый, очень строго и ревностно относящийся к моим удачам и неудачам. Это человек, который определяет в моей жизни какие-то важные ориентиры. Я всегда чувствовала – да, в этот момент он слышит и знает, что я делаю. Очевидно, он этим даром обладал, ну и дай Бог, чтобы им обладали ещё и другие.

Примечания

1. Коллонтай Михаил Георгиевич (р. 1952, Москва) — русский композитор и пианист. Известен также под фамилией матери – Ермолаев. Окончил в 1977 г. фортепианный (класс проф. В.В. Горностаевой, также в ассистентуре-стажировке) и в 1978 г. теоретико-композиторский (класс проф. А.С. Лемана) факультеты Московской консерватории. С 1979 г. Член Союза композиторов РФ. В 1979–2003 гг. преподавал в Московской консерватории (с перерывами; сначала в качестве ассистента В.В. Горностаевой, с 1982 г. – самостоятельно), в 1989–1991 гг. – в ГМПИ им. Гнесиных (специальное фортепиано). С 2003 г. профессор специального фортепиано Тайваньского национального университета искусств (Тайвань).
2. Малинин Евгений Васильевич (1930–2001) – советский и российский пианист, ученик и впоследствии ассистент Г.Г. Нейгауза. Профессор Московской консерватории. Народный артист СССР (1989).
3. Пюньо Рауль Стефан (1852–1914) – французский пианист и композитор. Окончил Парижскую консерваторию (1869) у Жоржа Матиа (фортепиано) и Амбруаза Тома (композиция). Профессор Парижской консерватории (1892–1901).
4. Дихтер Миша (р. 1945) – американский пианист, ученик Р. Левиной, лауреат 2 премии на Третьем международном конкурсе им. П.И. Чайковского.

Подготовка текста к печати Б.Б. Бородина

(впервые опубликовано в журнале «Фортепиано», 2011. № 3-4)

Красинская Лия Эммануиловна

*Заслуженный деятель искусств Латвийской ССР,
профессор Латвийской консерватории,
доктор искусствоведения*

Из воспоминаний об А.Г. Руббахе

Не знаю, кто первым из старших заметил мою тягу к музыке. По рассказам (сама я этого не помню), меня начали обучать игре на рояле, когда мне было шесть лет. Это оказалось слишком большим потрясением для моей нервной системы. У меня началась бессонница, и врачи приказали немедленно прекратить занятия музыкой. Поэтому я начала заниматься значительно позднее — по нынешним понятиям, с очень большим опозданием. В восемь с половиной лет я поступила в музыкальную школу.



Руббах А.Г. Фотография молодого музыканта.
Нижний Новгород, из домашнего архива Л.Э Красинской

В то время молодая советская власть стремилась внести элементы культуры в жизнь своего народа. «Ликбез» касался всех, а кроме того, во многих городах были открыты музыкальные школы. Появилась такая и в Нижнем Новгороде.

Мне очень повезло с учителем. Им стал тогда еще совсем молодой Абрам [на самом деле - Аврелиан] Григорьевич Руббах (позднее он стал профессором Московской консерватории, а в 1919 году был учителем Нижегородской музыкальной школы). Я знаю, что он был очень молод, потому что как-то впоследствии он писал мне, что только на 13 лет меня старше.

Руббах был очень талантливым педагогом, сам получил блестящую школу. Он учился [уже после занятий с Красинской] у выдающегося русского пианиста Феликса Blumenфельда¹¹ (В 6-томной советской Музыкальной энциклопедии я нашла статью о Blumenфельде. Там перечисляются его наиболее известные ученики и среди них мой учитель А. Г. Руббах.) Руббах дал мне великолепную пианистическую постановку рук, и я делала у него быстрые успехи.

Часто играла на ученических вечерах. Всегда очень волновалась. У меня всегда страшно мерзли руки, и я до последней минуты сидела в зале или за сценой в шерстяных варежках. До сих пор помню некоторые пьесы из репертуара тех лет. В частности, двухголосную до-минорную фугетту Баха² и знаменитое «Рондо» Глиэра³, которое я играла тогда и запомнила, как и многое другое, на всю жизнь.

К концу второго года обучения мой дорогой учитель осмелился дать мне играть первую часть Ми-бемоль мажорного концерта Моцарта. Какой именно, я тогда не знала. Ведь у Моцарта несколько концертов в Ми-бемоль мажоре. Но я запомнила музыку главной партии, и по справочнику Кёхеля⁴ мне удалось найти этот концерт — это KV 271, один из ранних у композитора. Мне было интересно посмотреть ноты, и когда я их увидела, то поняла, почему запомнила только главную партию. Она там очень выразительная и замкнутая, а после нее начина-

1 Феликс Михайлович Blumenфельд (19.04.1863, Елисаветград — 21.01.1931, Москва) — российский и советский пианист, дирижер и педагог. До 12 лет занимался у Г. В. Нейгауза. Окончил Петербургскую консерваторию с золотой медалью по классу фортепиано Ф. Ф. Штейна и по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова (1885). Член Беляевского кружка, первый исполнитель ряда произведений Чайковского, Балакирева, Глазунова и других современных ему композиторов, выступал в ансамбле с Л. С. Ауэром, А. В. Вержбиловичем, П. Сарасате, Ф.И. Шаляпиным. Европейскую известность Blumenфельду принесло участие в «Исторических русских концертах» (1907) и «Русских сезонах» (1908) С. П. Дягилева в Париже. В разные годы преподавал в Петербургской, Киевской и Московской консерваториях. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1927).

2 BWV 961.

3 Рейнгольд Морицевич Глиэр (11.01.1875, Киев — 23.06.1956, Москва) — российский и советский композитор, дирижер, педагог. В 1900 г. окончил Московскую консерваторию (прошел курс полифонии у С. И. Танеева, гармонии у А. С. Аренского и Г. Э. Конюса, класс композиции у М. М. Ипполитова-Иванова). Участник Беляевского кружка. С 1901 г. преподавал в Московской музыкальной школе Гнесиных, позднее — в Киевской и Московской консерваториях, с 1920 г. — профессор. Народный артист СССР (1938).

4 Людвиг Алоиз Фердинанд фон Кёхель (1800—1877) — австрийский музыковед, писатель, композитор, ботаник и публицист. Наиболее известен по составленному им каталогу произведений Моцарта.



Руббах А.Г. Фото 1921 года с дарственной надписью Л. Красинской

ется типично концертная беготня по гаммам и арпеджио¹ — там особенно ничего и не запомнишь.

В 1921 году бывшим жителям Риги предоставили право вернуться теперь уже в столицу независимой Латвии². Мой отец не нашел себе применения в Советской России. Оставив в Риге лесопильный завод и большое количество лесоматериалов на принадлежавшем ему куске земли, он мечтал о возвращении, не понимая, какие произошли изменения.

Началась подготовка к переезду. Мне безумно не хотелось уезжать. Я была еще совсем маленькая, мне было всего десять лет, но я как будто предчувствовала, что мне нельзя расставаться с Нижним Новгородом, нельзя расставаться с моим учителем. Я уговаривала себя: приеду в большой город, там разные музеи, оперный театр и много концертов. Но все это были ложные утешения и самообман. На самом деле я хотела остаться в Ниж-

нем Новгороде.

Если бы я осталась... Сослагательное наклонение вообще сложное наклонение. Кто может знать, что бы было, если бы... Если бы все было нормально, если бы не было революции, если бы не было Гражданской войны, если бы не было Второй мировой войны, если бы не было Освенцима, если бы не было ГУЛАГа, — ну, мало ли что было бы! Но если была бы нормальная жизнь и я продолжала бы учиться у Руббаха, я бы, конечно, стала пианисткой. Потому что концерт Моцарта в десять лет играют далеко не все.

Из Нижнего Новгорода я увезла первые навыки пианизма и фотографию Руббаха, на которой написано: «Дарю и крепко целую мою дорогую Лилушку. От учителя талантливейшей Лиле». Эту фотографию я всю жизнь вожу с собой. Это очень ценная для меня память о первых шагах в музыке и первая полученная мною музыкальная характеристика.

Подготовка текста к печати А.Д. Малнача (публикуется впервые)

¹ Арпеджио — последовательное исполнение звуков аккорда, преимущественно на струнных и клавишных инструментах

² Мирный договор между РСФСР и Латвией был подписан 11 августа 1920 года в Риге. По нему лица, проживавшие до 1 августа 1914 года, т. е. до начала Первой мировой войны, на территории, которая по договору вошла в состав Латвии, получили право вернуться на прежнее место жительства, оптировав (затребовав) латвийское гражданство.

Меркулов Александр Михайлович

профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства
Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского,
кандидат искусствоведения

«НЕЛЬЗЯ СИДЕТЬ ЗА ИНСТРУМЕНТОМ, КАК ИЗВАЯНИЕ»: МИМИКА И ЖЕСТИКУЛЯЦИЯ ПИАНИСТА

Часто педагоги – слушатели курсов ФПК в высших учебных заведениях и учебно-методических центрах, а также студенты и аспиранты на лекциях по методике задают вопросы, касающиеся внешней стороны игры исполнителя, пластики его движений, манеры сценического поведения за инструментом. Как правило, педагогов настораживает, когда их подопечные ведут себя за роялем развязно, раскачиваются, чересчур размахивают руками, гримасничают. Студенты же часто жалуются на своих профессоров, которые якобы слишком строги к ним в плане их пантомимических действий.

Специальных исследовательских работ на эту тему нет, и музыкантам неоткуда почерпнуть столь необходимую им информацию. «Представители некоторых исполнительских школ, – указывал известный психолог Л. Л. Бочкарёв, – очень скупы на внешнее выражение эмоций средствами мимики, пантомимики, считая последние проявлением антимузыкальности» [9, с. 127]. Другие, наоборот, считают исполнение немзыкальным или недостаточно музыкальным, если пианист или скрипач внешне скован, инертен, статуарен, не выражает пластическими средствами содержание музыки, играет, например, скерцозную музыку с унылым, постным, безразличным лицом.

Один из знакомых педагогов как-то назвал эту тему «мутной» и не советовал в нее углубляться. Более того, ряд коллег – и практиков, и историков пианизма – считают, что данной проблемы как таковой не существует: «Надо просто играть и не думать ни о чём постороннем». И это при том, что конец XX – начало XXI века ознаменован, по общему мнению, резкой *визуализацией сознания* вплоть до массового укоренения «клипового мышления» (нельзя забывать и того, что в обыденной жизни человек получает 90% информации посредством зрения). Широкое распространение в последние годы в повседневном музыкальном обиходе видеофильмов об исполнителях, видеозаписей и телетрансляций концертов вызывает повышенное внимание к пантомимической стороне игры (в том числе благодаря использованию «крупного плана» в показе рук и лица артиста). Всё это делает обрисованную проблему особенно актуальной и злободневной, а её научное изучение – весьма насущным.

Нельзя сказать, что о важности зрительных впечатлений в восприятии игры пианиста (да и исполнителей на других инструментах) никогда не говорилось. Наблюдений, и весьма пронизательных, имеется немало, хотя они (в силу их разбросанности по разным источникам) не систематизированы, практически неизвестны и не востребованы.

Можно указать, в частности, на мнение, высказанное однажды Л. Н. Власенко: «Когда я вижу исполнителя, мне становится понятнее его искусство: жесты, позы, манера игры, мимика – всё это несёт в себе большую и важную информацию» [цит. по: 56, с. 44]. Известный австрийский пианист-педагог Эдвин Фишер в 1956 году остроумно писал: «Мы в концерте слушаем и глазами» [54, с. 169]. В декабре 2013 года на мастер-классе в Московской консерватории мы услышали почти те же самые слова от Д. А. Башкирова. В 1961 году С. И. Савшинский отмечал «значение синтетичности восприятия *слышимого и зримого* в игре артиста сцены» [49, с. 104]. Уже в 1988 году Г. М. Цыпин справедливо указывал, говоря о комплексном характере впечатлений посетителя концертов: «Люди приходят в концертный зал не только чтобы *услышать*, но и *увидеть* артиста; восприятие в этом случае полнее, красочнее, эмоционально богаче» [56, с. 24]. При этом исследователь констатировал также, что «внешность художника связана не только с его внутренним миром, но и – самое любопытное! – с его индивидуальным творческим стилем, манерой, общим характером художественной деятельности... С точки зрения психологической науки тут много интересного, хотя пока и не совсем ясного...» [56, 21-22].

Пытаясь хотя бы немного разобраться в ситуации, необходимо обратиться прежде всего к *истории фортепианного искусства*.

Сила визуального воздействия крупной артистической личности отмечалась издавна. Ещё Шуман, слушая Шопена, писал: «Трогательно наблюдать – как он сидит за роялем» [59, с. 131]. Восхитительно листовское описание внешности и манер Шопена: «Весь его облик напоминал цветок вьюнка, покачивающийся на необычайно тонком стебле венчики чудесной расцветки – из такой благоуханной и нежной ткани, что рвётся при малейшем проникновении... Жесты были изящны и выразительны... Он был неистощимо изобретателен в потешной пантомиме. Он забавлялся часто воспроизведением в своих комических импровизациях музыкальных оборотов и приёмов некоторых виртуозов, имитировал их жесты и движения, выражение лица – с талантом, вскрывающим в одно мгновение всю их личность» [29, с. 247-248].

По поводу игры Листа Шуман указывал в письме к Кларе Вик, а затем и в своей статье о Трансцендентных этюдах великого венгра: «Надо не только *слышать*, но и *видеть* композитора [т. е. Листа]. Ибо если созерцание всякой виртуозности возвышает и укрепляет, то прежде всего в его непосредственной форме, когда мы видим, как сам композитор борется со своим инструментом, укрощает его, заставляет его повиноваться в каждом звуке» [60, с. 172]. В другом месте Шуман писал ещё более определённо: «*Слушая* Листа, его надо и *видеть*: он ни в коем случае не должен играть за кулисами, значительная часть поэзии была бы при этом потеряна» [59, с.235].

Знаменательно, что многие современники Листа обращали внимание на то, как он выглядит за инструментом. Желая лучше познакомиться с ним слушателей, Мендельсон организовал для него в Лейпциге большой раут, чтобы «дать людям возможность *увидеть* и *услышать* его вблизи» [61, с. 385]. Клара Вик писала Шуману в 1838 году: «Мы слышали Листа. Его нельзя сравнить ни с одним пианистом... *Как он выглядит* за инструментом описать невозможно... Его страсть не знает границ... *Его движения* неразрывно связаны с его игрой и очень подходят к нему. Он увлекает всякого в свой мир...» [61, с. 631]. Лина Раман указывала, что, играя эпизоды монументального характера, Лист возвышался над клавиатурой «как скала, выраставшая сверху» [цит. по: 33, с.129], а Карл Клиндворт свидетельствовал, что «в торжественных и мощных пассажах, в *crescendo*, вызывавшем в представлении могущество урагана, всё его существо как бы становилось на дыбы» [цит. по: 33, с. 129-130].

А. Д. Алексеев, обобщая обширную фактологию, констатировал: «Уже один вид (!) Листа на эстраде приковывал внимание. Это был страстный, вдохновенный оратор. В него, вспоминают современники, словно вселялся дух, преображавший внешность пианиста: глаза горели, волосы трепетали, лицо приобретало удивительное выражение» [3, с. 136].

А. Е. Будяковский, пересказывая впечатления современников от внешнего облика Листа на сцене, отмечал: «Артист быстро выходил, поспешно кланялся и “не садился, а кидался к фортепиано”... Играл обычно с большим возбуждением. Бывал чрезвычайно подвижен, а тонкие руки энергично выбрасывались и откидывались. Голова часто запрокидывалась назад. Привычный жест – отбрасывание волос во время игры (в Петербурге и Москве находили сходство Листа с Гоголем). Роль мимики огромна. Даже по одному только лицу можно было судить о характере исполняемого им произведения» [10, с. 32].

В том же ключе об огромном впечатлении уже от самой внешности А.Г.Рубинштейна писали П. И. Чайковский и русский фортепианный педагог-методист М.Н.Курбатов. Пётр Ильич отмечал: «Я имел случай слышать Рубинштейна и не только слышать, но и *видеть* (подчёркнуто Чайковским. – А. М.)... Я подчёркиваю это первое впечатление чувства зрения (!) потому что, по моему глубокому убеждению, престиж Рубинштейна основан не только на его несравненном таланте, а также на непобедимом очаровании его личности, так что *недостаточно его слышать для полноты впечатления – надо также его видеть*» [цит. по: 49, с. 103]. Перефразируя отмеченную мысль Чайковского о Рубинштейне, Л. А. Баренбойм полностью относил её и к восприятию пианистического искусства Э. Г. Гилельса.

В связи с особенностями сильнейшего воздействия названных великих артистов-романтиков на публику неслучайно обилие карикатур на выступления и Листа, и Рубинштейна, и (если выйти за пределы фортепианного искусства) Паганини. Неслучайны и сравнения Листа с орлом, Рубинштейна со львом и т. д. Неслучайны и неоднократные упоминания «могучей львиной лапы» Рубинштейна...

Правда, в это же время ряд выдающихся пианистов придерживался противоположной манеры поведения на сцене. Знаменитый соперник Франца Листа – Сигизмунд Тальберг опирался в своей исполнительской эстетике на некоторые полярные по отношению к автору «Венгерских рапсодий» принципы. Если Лист максимально использовал динамические контрасты фортепиано и, по выражению Клары Шуман, «то кричал, то шептал за роялем», то Тальберг, наоборот, намеренно держался «золотой середины», избегая звуковых крайностей. Внешне он тоже был полной противоположностью Листа. По наблюдению Игнаца Мошелеса, «Тальберг за инструментом напоминал солдата, губы которого были плотно сжаты, а сюртук застёгнут на все пуговицы» [цит. по: 58, с. 170]. «От коллег по роялю этот артист выгодно отличается, я бы сказал, музыкальным поведением, – писал Генрих Гейне. – Как в жизни, так и в своём искусстве Тальберг проявляет врождённый такт; игра его такая джентльменская, она так богата, так благопристойна, так чужда всяких гримас, так чужда надутого гениальничания, так чужда глупой хвастливости... Его любят, хотя он не вызывает сострадания эпилептическими припадками на фортепиано» [15, с. 210]. Противоположность творческих натур выдающихся пианистов подчёркивал тот же Гейне: «Благородный, полный чувства, рассудительный, добродушный, тихий, чисто немецкий, даже австрийский Тальберг и необузданный, молниеносный, вулканический и ни перед чем не останавливающийся Лист!» [цит. по: 10, с. 29].

Такая же, как у Тальберга, аскетическая манера поведения на концертной эстраде отличала Джона Фильда с его, по свидетельству Листа, «почти неподвиж-

ной позой и безучастным выражением лица». Фильд, обладатель «льстивого», по выражению Б. Л. Яворского, туше, в свою очередь, резко критиковал Листа, «составлявшего с ним самым поразительнейший контраст» (слова А. И. Дюбюка). Как пояснял Дюбюк, после одного из выступлений молодого Листа, «насмотревшись на смелые кидки рук и удары со всего размаха, наслушавшись громоносных звуков, столь чуждых его собственной школе, Фильд обратился к присутствовавшим с вопросом: “А что, он не кусается?”» [цит. по: 20, с. 116].

Ещё одной противоположностью Листу был Фридрих Калькбреннер (у него мечтал учиться юный Шопен), которого, по словам Гейне, отличали «марципаный облик», «элегантная осанка» и на губах которого блестела «та набальзамированная улыбка, которую мы заметили также на лице египетского фараона, когда в музее развернули его мумию...» [15, с. 208].

Не любил игру Листа и известнейший венский критик Эдуард Ганслик. Не без иронии он определял его выступления как «театр Листа». Другой известный критик того времени также резко осуждал «актёрство» Листа: «С шумом усаживаясь за фортепиано, он окидывает публику ястребиным взглядом, кладёт руки на клавиши, а затем мечет громы и молнии и при этом имеет ещё достаточно хладнокровия, чтобы наблюдать производимый на публику эффект» [цит. по: 28, с. 117].

Различия во внешних обликах четырёх крупнейших пианистов тех лет, гастролировавших в Вене в 1838 году, – Тальберга, Клары Вик (Шуман), Адольфа Гензельта и Листа – зафиксировал в своих сравнительных характеристиках профессор Венской консерватории и её директор, пианист-педагог и композитор Йозеф Фишгоф. В письме к Роберту Шуману он сопоставлял их игру по многим компонентам, в том числе пантомимическим, и коротко констатировал: «Без гри-мас во время игры – 1. Тальберг. 2. Клара» [цит. по: 10, с. 34].

Впрочем, разные стили держать себя за инструментом во время игры можно обнаружить и в более отдалённые времена.

Знаменитый английский музыкант и путешественник Чарльз Бёрни так описывал игру К. Ф. Э. Баха в 1772 году: «После обеда я уговорил его снова сесть за клавикорд, и он играл почти до одиннадцати часов ночи. В течение этого времени он становился столь взволнованным и *одержимым*, что не только играл вдохновенно, но и выглядел так. Его глаза были неподвижны, губа отвисла, а по лицу катились капли пота... Его исполнение убедило меня в том, что он не только один из величайших композиторов, когда-либо сочинявших для клавишных инструментов, но и лучший исполнитель с точки зрения *выражения* (везде выделено Бёрни. – А. М.)» [8, с. 235]. Современник Эммануэля Баха – Ф.В.Марпург, имея его в виду, писал ещё в 1749 году: «Я знаю одного великого композитора, на лице которого можно увидеть всё, что выражает музыка, исполняемая им на клавире» [64, с. 103] (слова эти, кстати говоря, можно полностью отнести и к Листу).

Сам берлинский Бах писал в своём трактате в 1753 году: «Музыкант может растрогать слушателей только в том случае, когда будет растроган сам... При музыке томной и печальной он сам делается томным и печальным – это и слышно, и видно (!) по нему. Таким же образом он переносится в музыку бурную, весёлую или какого-либо иного характера... Однако сильнее всего клавирист может захватить слушателей импровизацией фантазии. При этом без мимики (!) нельзя обойтись – это может отрицать только тот, кто, будучи бесчувственным, сидит за инструментом, как изваяние. Насколько неприлична и вредна для исполнения безобразная мимика, настолько же полезна хорошая, ибо помогает (!) передать слушателю наши намерения» [цит. по: 2, с. 48-49].

Описанная манера игры Эммануэля Баха удивительно сходна с характером волеизъявления за роялем необычайно эмоционального Бетховена, испытавшего сильное влияние творчества берлинского Баха. Очевидец сообщал: «Когда Бетхо-

вен сидел за роялем, он явно не воспринимал ничего окружающего... Мускулы его лица напрягались, и вены набухали, безумный глаз вращался еще более безумно, губы дрожали; Бетховен выглядел, как чародей, охваченный демонами, которых он сам вызывал» [58, с. 86].

Значительно ранее – в 1670-х годах (задолго до Паганини и Листа!) сверхэмоциональную, гиперромантическую манеру игры демонстрировал А. Корелли. Свидетель его выступления констатировал: «Я никогда не видел человека, который вкладывал бы столько страсти и увлечения в свою игру. Глаза его сверкали, подобно искрам, черты лица так искажались, глазные яблоки вращались как в агонии, и весь он настолько отдавался тому, что делал, что становился непохожим на самого себя» [цит. по: 21, с. 70].

Но нельзя думать, что все музыканты – современники Арканджело Корелли и Эммануэля Баха – придерживались такого подхода. Многие исповедовали принципы, изложенные в 1716 году Франсуа Купереном в его «Искусстве игры на клавесине». Куперен Великий наставлял: «За клавесином надо сидеть непринуждённо; взгляд не должен быть ни сосредоточенным на каком-либо предмете, ни рассеянным; словом, надо выглядеть так, будто ты ничем не занят... Не следует отмечать такта ни головой, ни корпусом, ни ногой – это и лучше, и приличнее... Избавиться от гримас на лице при игре можно самому, без постороннего содействия, с помощью зеркала, поставленного на пюпитр спинета или клавесина» [27, с. 14]. В середине XX столетия то же средство от гримас за роялем рекомендовал Артуро Бенедетти Микеланджели, державшийся за инструментом, судя по сохранившимся видеозаписям, весьма отстранённо, чопорно и аристократично. (Совсем не случайно, не без определенного подтекста Г. Г. Нейгауз писал, что искусство итальянского музыканта «напоминает мраморное изваяние» [39, с. 296]).

В 1853 году в книге «Фортепиано и пение» Фридрих Вик – отец Клары Шуман обрушивал свой гнев против «рояльных плясунов», косвенно отмечая полярность исполнительских установок его времени: «Многие виртуозы, одержимые фортепианными фуриями, играют большую бравурную пьесу, ужасно гримасничают, свирепо гоняют пассажи... лупят... рвут струны... потеют, откидывают волосы с лица, строят глазки публике» [12, с. 263].

Можно вспомнить в данном контексте венского пианиста Теодора Делера, которого в рецензии 1844 года так противопоставляли Листу: «Первый, подобно нежному и лучезарному ангелу, реет в пространстве. Второй, как яростный и грозный демон, грохочет, подобно подземному грому. Делер не ищет оригинальности и эффектов, подобно божеству, он обуздывает свои фантазии и ласкает звуки, как отец ласкает сына. Лист, наоборот, хлещет их, как кучер хлещет лошадей, мучит, как деспот мучит своих рабов. Опыненный энтузиазмом, он терзает инструмент, рвет струны и, сгущая контрасты красок, создает новые, но резкие и странные комбинации. Делер возвышает душу, оживляет и очищает ее; Лист волнует кровь, бьет по нервам, вливает в вены опьяняющий напиток, вызывающий искусственную мощь и ведущий к утомлению» [цит. по: 1, с. 146]. (В приведенном отклике удачно обрисованы исполнители «апполонического» и «дионисийского» типов.)

Ещё два пианистических антипода – Рахманинов и Скрябин – привлекали внимание различием сценических обликов, обусловленных различием их художественных натур, образных миров, исполнительских приёмов. Это внешнее различие, отражающее внутреннее, удачно запечатлено на рисунках Л. О. Пастернака.

Знаменитая скрябинская манера «ласкать клавиши», использовать при игре движения рук и пальцев «из рояля» нашла отражение и в воспоминаниях современников. «В его игре, – писал А. Л. Пастернак, – отображалась и вся его одухотворённая лёгкость, столь для него характерная во всех проявлениях: в походке, например, в движениях, в жестикуляции и вскидывании головы... Он

всегда сидел на несколько большем, чем обычно, отстоянии от клавиатуры. Он сидел, откинув торс и вздёрнув голову. Вот тут-то и казалось, что пальцы его не падали на клавиатуру, а как бы порхали над ней» [40, с. 210].

Совсем иначе выглядел на сцене Рахманинов, о «материальном» интонировании которого Скрябин язвил: «В его звуке так много материи, мяса, прямо око-рока какие-то...» [цит. по: 48, с. 220]. Рахманинов в противоположность Скрябину чаще нависал над клавиатурой (как и Антон Рубинштейн) и как бы, по собственным словам, «прорастал пальцами в клавиатуру». Музицировавший с Рахманиновым в четыре руки А. Ф. Гедике описывал его манеру так: «Вслушиваясь в каждый звук, он как бы “прощупывал” исполняемое» [14, с. 9].

Различия ярко отражались и на лицах двух артистов во время игры: современники отмечали каменное, сосредоточенное, практически неизменное выражение лица у Рахманинова и открытое, оживлённое, изменчивое – у Скрябина.

В наше время сохранилась обычная для исполнительского искусства полифония стилей, которая была и в XVIII и в XIX веках. Об этом ярко говорит, в частности, феномен Клайберна, вернее разная реакция на ряд главных особенностей его искусства. Появившись в СССР в 1958 году, Клайберн оказался пришельцем из досоветского прошлого – русского (Рахманинов, Шаляпин), да и европейского тоже (почему-то забывают, что 14 лет до Розины Левиной Клайберн занимался под руководством своей матери – ученицы выдающегося листовского воспитанника Артура Фридгейма!). Клайберн буквально обжёг всех «неслышанной» (молодыми) и подзабытой («стариками») свободой лирического самовыражения. Не могу не вспомнить в связи с этим горестных признаний Л. Н. Власенко: «Нам запрещали играть так раскрепощенно. Это считалось дурным вкусом».

Раскрепощённость Клайберна проявлялась и во внешнем поведении на сцене: он играл, часто не глядя на клавиатуру, широко жестикулируя, часто поднимая голову вверх и т. д. Благодаря такой непосредственности и искренности в жестикуляции и мимике Клайберн дополнительно покорило многих слушателей. В связи с ролью пантомимического фактора в его искусстве показателен спор Л. Н. Оборина (члена жюри) и А. Б. Гольденвейзера (ответственного секретаря того конкурса). Оборин, которому многое было не близко в Клайберне и который ставил ему низкие оценки, посетовал как-то в разговоре с Гольденвейзером, очевидно рассчитывая на близкую к своей реакцию: «Ну, почему Клайберн так развязно ведёт себя за инструментом, почему он вскидывает руки, почему всё время задирает голову!?» – «Лёвушка», – ласково и снисходительно ответил мудрый старец, – «он не задирает голову, он говорит с Богом!».

Вот какие разные взгляды по интересующей нас проблеме!

Показательно, что тот же Гольденвейзер, которого иногда излишне упрекают в сдержанности и даже сухости манеры игры, отмечал важность внешних проявлений пианиста за роялем и неоднократно говорил о необходимости находить степень соответствия пластики движений музыканта художественному образу исполняемого: «Играть нужно так, чтобы человек, отделённый от исполнителя звукопроницаемой, но вместе с тем прозрачной перегородкой и только видящий (!) движения его рук, мог бы себе представить, конечно, не звуки, но характер той музыки, которую он играет» [11, с. 39].

Кстати, на том же конкурсе С. Т. Рихтер оценил выступление Клайберна высшими баллами и назвал его «музыкальным гением». Пантомимика молодого техасца придавала его музыкальному облику особое обаяние. Сам Рихтер держался на сцене удивительно артистично и поражал – помимо всего прочего – пластикой сценического поведения. Об этом ярко писал Л. Н. Наумов, развивавший в своём творчестве близкий ему в этом отношении рихтеровский подход.

«Святослав Теофилович часто мне говорил, – отмечал Наумов, – что ненавидит, когда во время кино- или телесъёмки исполнения показывают его лицо... “На лице отражена моя мучительная работа, – говорил он, – а это не то, важен лишь результат”. Он считал, что на концерте нужно только слушать. Мне же как раз было интересно не только слушать, но и *смотреть, наблюдать* за ним, потому что лицо отражает такие таинственные переживания, которые руками и пальцами нельзя передать даже на самом хорошем рояле. *Мне важна мимика*. Она может иногда даже противоречить тому, что играют, или соответствовать, или дополнять, но равнодушного, отрешённого лица во время исполнения я не признаю. Лицо Рихтера было поразительным. Помню одно исполнение финала «Аппассионаты» – никакая аудиозапись не может этого передать, это надо было видеть! Мимика Рихтера напоминала сцену из «Короля Лира», где Лир идёт по степи, его предали, а на его голову обрушиваются буря, молнии, гром, град, и он рвёт на себе волосы. *Само же исполнение оказалось столь простым...* (везде выделено мною. – А. М.)» [36, с. 60].

Обратим внимание, что «само исполнение» (то есть исполнение вне внешнего, пантомимического, визуального воздействия) было, по впечатлению Л.Н.Наумова, «очень простым» и *едва ли бы вызвало* столь богатые образные ассоциации.

И от Нейгауза, и от Рихтера в большей степени шла линия, подхваченная и развитая Л. Н. Наумовым. В дополнение к отмеченному приведём пронизательные слова его ученика А. Хитрука: «...Существенным аспектом феномена Наумова-музыканта явилось то, что он... упорно и отчётливо *расширял* границы пианизма далеко за пределы собственно игры на фортепиано. Здесь в первую очередь хочется сказать о *пластической составляющей*, в рамках которой почти всегда мыслилась жизнь звука в педагогике Наумова. Это, конечно, было генетически связано с тенденциями *театрализации и визуализации*, характерными для европейской инструментальной музыки, начиная с эпохи Дебюсси, Прокофьева и Стравинского. И отнюдь не секрет, что подобные тенденции проникли в манеру музицирования Льва Николаевича во многом под воздействием его кумира в исполнительстве – Святослава Рихтера» [55, с.9-10].

О воздействии того же рода (не музыкальном, не пианистическом) в меньшей степени свидетельствует и наблюдение М. В. Плетнёва: «Рихтер – это пианист, который обладал удивительным свойством. Он мог выйти на сцену и... уйти. И этого было вполне достаточно (к артистам такого рода можно отнести и самого Плетнева. – А. М.). Но что странно... потом *слушаешь запись – что-то не то...* За его музыкой что-то такое стояло. Нечто очень масштабное, как и вся его фигура, и выход на сцену, и это лицо с тевтонской челюстью» [цит. по: 52, с. 165]. (Вообще манерам выхода на сцену можно было бы посвятить целый раздел статьи; Н. И. Голубовская, к примеру, вспоминала, что В. В. Софроницкий «часто шутил говорил, как он мечтает прыгнуть с порога эстрады прямо за рояль на первый аккорд концерта Чайковского» [16, с.83], а А. И. Райкин писал: «Невозможно забыть, как Мария Юдина шла к роялю. Как монахиня на молитву. Не поднимая глаз» [46, с. 358]).

Учитель Рихтера – Г. Г. Нейгауз сравнивал сценическую пластику Рихтера и Станислава Нейгауза: «Первый “играет” всем телом, почти как актёр, – конечно, совсем ненамеренно, – стихийно, так ему нужно, так хочется; второй – сидит как в старину сидели, предельно спокойно и “благородно”, изредка только наклоняясь к клавиатуре для извлечения большого forte» [37, с. 90].

Эти показательные признания выдающихся музыкантов вызывают многочисленные мысли и ассоциации.

Помню, как меня всегда поражала значительная разница в восприятии одного и того же выступления: либо только на слух, либо в видеозаписи. Одно впе-

чатление – чаще всего очень среднее – было после прослушивания исполнителя из середины первого или из второго амфитеатра Большого зала консерватории. И совсем другое, – нередко гораздо более сильное, – когда по телевидению давали видеозапись: тут и само звучание было более выпуклым (поскольку микрофоны были рядом с инструментом), и визуальная сторона исполнения (частые крупные планы) значительно обогащала восприятие из зала, где рассмотреть (особенно издали) детали пантомимики артиста просто невозможно.

Вспомнилась собственная давняя заметка, опубликованная еще в 1976 году в газете «Советская культура» в связи с показом по Центральному телевидению записи выступления Э. Г. Гилельса. Охарактеризовав выдающиеся достоинства исполнения артистом Фортепианного концерта Шумана, автор отклика указал также: «Немалую роль играет и внешняя сторона исполнения – вопрос, которому обычно не придается серьезного значения... Мастерски используя пластику движений, Гилельс проясняет тонкий ритмический рисунок шумановской «ткани», подчеркивает то плавность и текучесть, то взрывчатую силу высказывания». И далее в статье имеется важный комментарий: «Мы не случайно обратили внимание на это исполнительское средство. Оно воспринимается только тогда, когда слушатель находится в концертном зале и зрительно наблюдает музыканта. Радио и грамзапись здесь бессильны. Зато роль телевидения, раздвигающего стены концертных залов, трудно переоценить» [32, с. 5]. Конечно, за прошедшие десятилетия в результате невиданного технического прогресса видеозаписи Гилельса (и других крупнейших артистов) стали несравненно доступнее любому меломану, но важно подчеркнуть, что и тогда и сегодня воспринимать игру мастера лучше комплексно – с учетом всех, в том числе и пантомимических компонентов.

Вспомнился и рассказ одного из учеников Д. Ф. Ойстраха. Знаменитый скрипач, как и Рихтер, не любил свои теле- и видеозаписи: ему казалось, что все его движения и перемещения на сцене преувеличены (правда, сделать с собой что-либо он не мог). Этот же ученик Давида Фёдоровича (между прочим, Народный артист РФ, профессор Московской консерватории) поведал, что не может слушать Хейфеца по видеозаписи: «Понимаете, слышишь у него какую-нибудь замечательно звучащую щемящую фразу, а лицо при этом – абсолютно равнодушное и ничего не выражающее. Ну, как это можно совместить?! Это же совершенно уничтожает трагическое впечатление от прослушиваемого!». Тут невольно приходят на ум строки из статьи Шумана о манере поведения на сцене немецких певиц: «Прекрасное пение при мраморно-неподвижном лице заставляет усомниться – есть ли в этом искусстве внутреннее содержание» [59, с. 308]. О том же уже в наши дни писал С. Е. Фейнберг: «Вид артиста, безучастного к исполняемой музыке, деревянная неподвижность посадки пианиста, окаменевшее в ледяной неподвижности лицо – всё это мало способствует располагающему впечатлению» [53, с. 186-187].

Всплывает в памяти и наблюдение известного пианиста-педагога, историка пианизма Я. И. Мильштейна, кстати сказать, большого поклонника и близкого друга Рихтера: «В жестах выдающегося мастера, оправданных характером исполняемого, подчас отражаются самые глубокие (!) душевные переживания» [34, с. 131].

Об огромной силе зрительных впечатлений слушателя при восприятии игры исполнителя красноречиво свидетельствуют оригинальные научные эксперименты, проведённые Л. Л. Бочкарёвым. Исследователь, пользуясь сугубо научным языком, изучал «эффект влияния внешне выраженных форм эмоциональной экспрессии музыканта-исполнителя на адекватность восприятия слушателями композиторского замысла». С этой целью одна и та же звукозапись Ноктюрна с-moll Шопена (исполнение М.С. Воскресенского) была наложена экспериментатором на видеозаписи двух других пианистов, игравших по заданию исследователя

по-разному: один, максимально усиливая внешнее выражение положительных эмоций (просветлённость, благородство, возвышенность), другой – заостряя средствами мимики и пантомимики отрицательные эмоции (грусть, отчаянье, скорбь). При монтаже исходной фонограммы с видеозаписями обеспечивалась полная синхронность соединения зрительного и слухового рядов.

Поразительно, что практически все испытуемые (а это около 100 человек – студенты консерватории и педагоги музыкальных училищ), слушая *одну и ту же звукозапись* (но совмещённую с разными видеовersionами и разными вариантами внешней экспрессии), отметили, что слышат *разные интерпретации* и находят в каждой из них *разные черты!* Удивительно: фонограмма *одна и та же*, но, благодаря воздействию разных проявлений мимики и жестикуляции, слушатели, судя по их письменным самоотчётам, ощущают и *разный темп*, и *разную динамику*, и *разную фразировку*, и *разные тембры*, и *разное образное содержание!* В какой-то одной из двух записей испытуемые (из-за воздействия одних визуальных факторов) ощущают реально не существующие погрешности в педализации, артикуляции, нюансировке, регистровой драматургии, интонировании; в другой (благодаря влиянию иных зрительных впечатлений) – они этих погрешностей не слышат и отмечают только достоинства, но ведь звукозапись-то в обоих случаях абсолютно одна и та же! Вот что значит различный *видеоряд!*

Интересны и следующие наблюдения экспериментатора: «В интерпретациях исполнителя с интенсивными внешними формами экспрессии испытуемые слышали гораздо больше нюансов, оттенков эмоций. Однако менее яркая, менее динамичная экспрессия другого исполнителя позволила слушателям глубже погрузиться в музыку».

Выводы исследователя очевидны: «Степень интенсивности внешнего выражения эмоций значительно влияет на оценку эмоционального содержания музыки... Экспрессия исполнителя, его жесты, поведение, внешняя эмоциональная выразительность и заразительность интерпретации значительно может повлиять на процесс музыкальной коммуникации» [9, с. 127-136].

Здесь мы уже входим в область *теории фортепианной игры*.

Целесообразно условно разделить всё многообразие движений исполнителя за роялем на две группы. В первую входят движения, связанные преимущественно со звукоизвлечением, обусловленные прежде всего задачей получить на инструменте необходимый (по высоте, длительности, громкости, тембру и т. д.) звук. Их иногда называют «рабочими», «игровыми», «целесообразными» (последнее определение принадлежит Фейнбергу). В другую группу можно объединить движения по преимуществу смыслопоясняющие, обусловленные задачей (или неосознанной потребностью) с помощью пантомимических средств яснее и полнее раскрыть содержание музыки и её индивидуальное понимание пианистом. К смыслопоясняющим («наглядно выразительным» и «субъективно настраивающим», по определениям Фейнберга) относятся не только движения рук, плеч, корпуса, но и головы, частей лица и т. д. Мимика вся относится к сфере незвуковых смыслопрояснительных, характероуточняющих факторов, которые можно обозначить как «немая речь», «немая игра». Движения рук входят и в первую, и во вторую группы.

Различие в функциях перемещения рук тонко описал Н. Е. Перельман: «Иногда руки хотя парить в воздухе, но... печальная необходимость извлекать звук вынуждает их опускаться на грешную клавиатуру» [41, с. 154].

При этом взаимосвязь движений разных типов весьма тесная. Взять аккорд fortissimo на рояле можно по-разному: прямо «с клавиш» или с большого расстояния от клавиатуры широким жестом – чисто звуковой эффект в обоих случаях

может быть близким, но образный результат будет различным. А если пианист подчеркнёт аккорд резким сгибанием (или разгибанием) корпуса и наклоном головы или даже привставанием, итоговый эффект будет тем более иным. К примеру, отчётливость каждого из звуков пассажа *staccato* весьма специфически подчёркивается Гульдом посредством столь же частых синхронных движений рта. Плавность, кантабельность звучания у того же Гульда усиливается благодаря текучим, гибким дирижёрским пассам свободной от звукоизвлечения руки. Напряженность «действия» и значительность драматургической «ситуации» во время игры тоже могут быть пантомимически подчеркнуты. С.И.Савшинский писал: «Запомнилась манера А. Шнабеля в патетические моменты на долгих нотах или на паузах, потрясая рукой, сжатой в кулак, подносить ее – чуть ли не к лицу» [49, с. 103].

Образно-содержательный результат подчеркивается не только *предварительными* по отношению к звукоизвлекающим и *одновременными* с ними пантомимическими действиями, описанными выше. Имеет смысловое значение и *последующее* пластическое движение пианиста после извлечения звука: либо статичное доерживание, осуществляемое определенное время собранной рукой, либо постепенное «размягчение» и опускание рук, либо жёсткий отскок напряжённых, фиксированных кистей, либо вскидывание рук от плеча и энергичное отклонение корпуса от рояля (как говорят в шутку, «сальто назад, прогнувшись»), либо вставание одновременно с последними звуками произведения (этот экстравагантный прием используется некоторыми пианистами для особо впечатляющего окончания, например, «Петрушки» Стравинского или Седьмой сонаты Прокофьева или Пятой сонаты Скрябина)...

Предложенная методология универсальна, она применима и при рассмотрении других видов исполнительского искусства. К примеру, игры на флейте. Движения звукоизвлекающие – движения губ, языка, пальцев. Всё остальное – поднимание и опускание инструмента, повороты и наклоны корпуса, выражения лица, движения глаз – движения смыслопоясняющие. Сходно у скрипачей и других струнников.

В дирижировании собственно звукоизвлекающими являются формальные жесты, показывающие темп, размер и вступление инструментов, всё остальное относится к смыслоразъясняющим, характероуточняющим жестам и мимике. Последние важны не только для оркестрантов, но и для публики (тем более для телезрителей). К тому же у дирижёров (и у вокалистов) руки более (или совсем) «развязаны» по сравнению с большинством инструменталистов и поэтому активнее участвуют в разъяснении и даже во внушении и навязывании определённых образов и настроений. Если сюда добавить ноги, то будет и «танцующий дирижёр» или, по саркастическому выражению Феликса Вейнгартнера, «артист балета»...

Впрочем, иной раз «дирижерский балет» в той или иной степени бывает не только уместен, но и абсолютно необходим. Он оказывается подчас совершенно потрясающим по степени воздействия и многократно увеличивает впечатление от чисто звуковой картины, создаваемой оркестрантами. Не могу не вспомнить здесь, в частности, новогодних концертов Павла Когана с произведениями Штрауса-отца и сыновей – с «вкуснейшими» пикантными деталями в воспроизведении оркестра и головокружительными виртуознейшими «па» рук и ног (и лица, и тела, и глаз) дирижера, которые не снились ни одному профессиональному танцору или артисту балета. Конечно, жанр новогодних концертов (в Москве или в Вене – с Леонардом Бернстайном, Зубиным Метой или Даниэлем Баренбоймом) особый, но именно в его рамках огромные по выразительности, разнообразнейшие смыслопоясняющие движения дирижера и сила их влияния на публику особенно очевидны.

Можно было бы вспомнить и других отечественных и зарубежных дирижёров разного времени, хотя эта тема для отдельного разговора. Поскольку имя П. Когана уже прозвучало, упомяну ещё одно собственное – чрезвычайно яркое впечатление от пламенного исполнения Пятой симфонии Бетховена студенческим оркестром Московской консерватории в Большом зале в середине 1990-х годов. В том, что коллектив молодых музыкантов так зажёгся и заиграл с такой эмоциональной отдачей, заслуга дирижировавшего в тот раз П. Когана с его (помимо всего прочего) поразительной по силе воздействия пластикой дирижёрского жеста!

Кстати, напрасно иные эстеты отделяют непроходимой стеной искусство дирижирования и игры на музыкальном инструменте от искусства Терпсихоры – музы танца и покровительнице мимического искусства. Такой крупнейший и серьёзнейший музыкант, как Б. Л. Яворский, наоборот, требовал от исполнителей «внимательного изучения того вида искусства, в котором движение выражает внутренний мир человека – искусства балета, той пластики, что передаёт радость и горе, боль и гнев, страдание и ликование и т. д.» [25, с. 56]. Исследователь наследия Яворского указывает далее: «Отсылая музыкантов к *искусству балета*, Болеслав Леопольдович концентрировал их внимание не только на эмоциональной, но и на рациональной стороне этого вида творчества, на *приобретении умения* наиболее точно, ясно и убедительно *выразить* то или иное эмоциональное состояние, благодаря планированию и доведению до совершенства *механизма естественных движений*» [25, с. 56].

Здесь, понятно, речь идёт о тех преимущественно смыслопоясняющих движениях-жестах исполнителя, о которых мы говорили выше. По Яворскому, следующим моментом в формировании и совершенствовании двигательной культуры пианиста являются те звукоизвлекающие движения, о которых также уже шла речь. Исследователем предлагалось с этой целью изучать и развивать непосредственный источник движений – аппарат музыканта-исполнителя, функционирование которого и даёт ему «возможность выявить звучание» и «выразить свою внутреннюю жизнь» через фортепианную клавиатуру. Эти технические приёмы осмысливаются Яворским в синтезе с балетно-содержательными: «Техника есть движение, которое передаёт внутренний ритм человека, и потому надо искать в воздухе (!) то движение, которое передаёт ласку, гнев, раздражение, нервность...» [25, с. 56]. Ну, и, разумеется, в классификации Яворским исполнительских движений первичными являлись движения души – «движения памяти, сознания и мышления», то есть «переживание сложных жизненных коллизий и всей гаммы чувств человека» и «понимание строения музыкальной речи, ладового ритма, голосоведения, конструкции, композиции, оформления» [25, с. 63].

Двойственность двигательных проявлений и мимики исполнителя своеобразно отразил Г. М. Коган. «Некоторые пианисты, – писал он, – владеют инструментом, как иные люди лицом: *и тот, и другое* ничего не выражают (выделено мною. – А. М.)» [23, с. 249]. «Большой опыт профессионалов инструменталистов, – указывал Фейнберг в статье «Извлечение звука и жест», – учит отличать в игре движения необходимые от тех движений, которые только отражают чувства и творческие намерения исполнителя» [53, с. 185].

Вместе с тем, оба типа движений исполнителя, обычно взаимодополняющие друг друга (это происходит чаще всего бессознательно), имеют каждый своё функциональное значение, свою известную автономию, что особенно ярко проявляется в случаях их рассогласованного действия, когда «звукоизвлекающие» движения (и возникающая в результате этих движений звуковая и образно-смысловая картина) не стыкуются, а то и противоречат пантомимическим проявлениям

артиста (вспомним приводившийся пример с игрой Хейфеца). Случаи такого рода, не такие уж редкие, отмечались неоднократно.

Примечательны в этой связи, например, слова Я. И. Зака (из беседы с Г. М. Цыпиным): «Нельзя играть музыку композиторов барокко или венских классиков, отчаянно размахивая руками и раскачиваясь во все стороны как на танцевальной площадке... К сожалению, приходится видеть иной раз и такое» [35, с. 255]. В том же духе высказывался и Н. Е. Перельман. «Нельзя, – указывал автор коротких рассуждений “В классе рояля”, – играя трагедию, жестикулировать комедию: нельзя, играя Прокофьева, жестикулировать Мендельсона» [41, с. 13]. А Фейнберг замечал по схожему поводу: «Исполнитель фортепианных произведений Прокофьева должен позаботиться о том, чтобы угловатая жестикуляция пассажей не переносилась и в истолкование чудесных лирических моментов» [53, с. 138].

В ином аспекте о встречающемся несоответствии в игре артиста звуковедения и жестикуляции говорил Э. Г. Гилельс: «Если сопоставить движения рук некоторых пианистов с исполняемой музыкой, то это просто безобразие. Когда звук тянется, скрипач не может бросить смычок, певец – прервать звучание голоса. А иной пианист в это время держит всё на педали, откидывает руки в стороны. Так поступают иногда и крупные пианисты. Посмотришь на их артикуляцию, на поведение за инструментом и видишь – руки их не “разговаривают”. Кстати, к этой хорошей манере тянуть звук столько, сколько нужно, к длительному *legato* меня приучил Нейгауз» [6, с. 152].

Итак, в системе исполнительских средств выразительности (тембр, громкость звука, артикуляция, темп, особенности претворения метроритма, педализация и др.) пантомимические, смыслообъясняющие приёмы (не связанные напрямую со звукоизвлечением) выполняют особую роль. Их основную специфику точно сформулировал С. Е. Фейнберг: «Жест – это та сторона движения, которая призвана *зрительно разъяснить аудитории* настроение и эмоции исполнителя. Жест *шире звучания*: замысел, выраженный им, *превосходит возможность инструмента* (везде выделено мною. – А. М.)» [53, с. 188].

Иногда задаются, казалось бы, риторическим вопросом: что важнее – движения звукозидующие или образопоясняющие? Ответ как будто очевиден: конечно, первые! Ведь в результате прежде всего этих движений создаётся звуковая материя, звуковая плоть, звуковая картина исполняемого. Именно её мы изначально воспринимаем, слушая произведение в звукозаписи или в концертном зале с закрытыми глазами.

О безусловной важности преимущественно звуковой формы существования сочинения по сравнению со зрительным восприятием его исполнения говорит следующее нехитрое рассуждение. Если мы *только* слышим музыку (без видеоряда), мы вполне адекватно её воспринимаем, если мы *только* видим исполнение (без звука), ни о каком сколько-нибудь полноценном восприятии произведения не может быть и речи. Как-никак музыка – это перво-наперво искусство звуковое. Вот почему можно встретить мнение, что у музыканта-исполнителя «внешняя выразительность (пластика) тела вторична; а вот внутренняя моторика формирования значащего звучания... первична» [30, с.38].

Однако не всё так просто, как кажется на первый взгляд. Можно, во-первых, оспорить корректность заданного выше вопроса. Мы ведь не сравниваем по степени важности различные средства исполнительской выразительности и не пытаемся выяснить, что существеннее в интерпретации сочинения – темп или тембр, динамика или агогика, артикуляция или педализация? Нам не приходит на ум выяснять, что важнее из композиторских выразительных средств – мелодия или гармония, ритмический рисунок или фактура? Все эти средства выразитель-

ности существуют вместе, в нерасторжимом единстве, усиливая и обогащая одно другое.

В этой связи, во-вторых, пантомимика исполнителя как одно из незаменимых, по-своему важных, хотя и особых (не входящих в ряд звуковых) средств выражения, не следует противопоставлять другим, разбирая, что ценнее.

Существенно их совместное, совокупное воздействие. Причём зрительный ряд в восприятии может значительно обогатить чисто звуковое впечатление. И, наоборот, негативные для кого-то визуальные воздействия, исходящие от исполнителя (невротические, неконтролируемые гримасы лица и ужимки, преувеличения, раздражающая жестикация либо полная индифферентность, нейтральность и почти полное отсутствие пантомимических проявлений, как в упоминавшемся случае с Хейфецем), могут помешать полноценному восприятию или вообще послужить причиной для прекращения художественной коммуникации – в таких обстоятельствах слушатель может просто покинуть концертный зал или выключить видеоплеер...

Аналогично не следует, на наш взгляд, противопоставлять движения звукоизвлекающие или смыслопоясняющие. За счёт первых, конечно, собственно и создаётся вся звуковая реальность, даже если вторые практически отсутствуют или сведены к минимуму. За счёт только вторых, разумеется, невозможно озвучить никакой нотный текст. И в этом плане те и другие движения, конечно, несопоставимы по значению. Но, если учитывать комплексный, синтетический характер публичного выступления и природу его совместно действующего, взаимоусиливающего, синергетического воздействия на аудиторию разных (в том числе зрительных) компонентов исполнительского акта, то едва ли имеет смысл выяснять, что первично и что существенней. Тем более, что обе модификации движения рождаются из одного образного замысла. Вспомним ещё раз классификацию и последовательность её ступеней у Яворского: движение мысли и чувств человека – пластика балетного типа как естественное выражение эмоциональных состояний – непосредственное движение частей пианистического аппарата музыканта-исполнителя. Говоря о технике передачи познанной и воспринятой духовной информации, Яворский писал о художественной необходимости восприятия музыки «не только на слух (звуком), но и на глаз (движение)...» [цит. по: 25, с. 63]. «Только тот пианист-исполнитель, – подчёркивал замечательный историк и теоретик фортепианного искусства, – кто ясно, точно, выразительно, впечатляюще может воспроизвести в воздухе пластически-содержательное движение» [цит. по: 25, с. 62-63].

Знаменитый в прошлом дирижёр Генри Вуд иронически замечал, что «дирижёров можно разделить на две категории: таких, которые дирижируют для ушей публики, и таких, которые дирижируют для её глаз» [13, с. 53]. Но почему надо непременно противопоставлять одних другим, одни средства выразительности – другим выразительным приёмам? Почему нельзя представить их совместное, взаимоусиливающее и взаимообогащающее действие? О том, что такое взаимодействие возможно в реальности, писал рецензент более 100 лет назад – в 1908 году – в статье о ещё одном знаменитом дирижёре: «Дирижёрские жесты Никиша – это не только жесты, но и целесообразные движения. Их красота заключается в той гармонии, которая здесь устанавливается между их необходимостью (как внешнее невольное выражение музыкальных внутренних переживаний) и их целесообразностью (как дирижёрский приём) – гармонии, какой ни у кого из других дирижёров нет».

Об идеальном взаимодействии различных факторов дирижёрского искусства в связи со Светлановым писал Р. К. Щедрин: «Для меня дирижёр – это, помимо всего, человек, который способен найти пластический эквивалент музы-

кальному рисунку, движению музыки, архитектонике партитуры. Причём я имею в виду отнюдь не внешнюю синхронность музыки и пластики, а совсем особые их соотношения – иногда полифонические, контрапунктические. Как слушатель, воспринимающий музыку из концертного зала, я вижу в этом одно из главных достоинств артиста, стоящего за пультом. Потому что если такой пластический эквивалент существует, то начинаешь пристальнейшее следить за дирижёром, как бы за гипнотизированным происходящим музыкальным действием; если ход пластического движения естественен, органичен, то восприятие облегчается, всё произведение как-то чрезвычайно убедительно выстраивается в нашем сознании – не только в слуховом ряду, но и в зрительном. Может быть, такое моё восприятие дирижёрского труда несколько субъективно, но мне кажется, что именно в таких случаях дирижёры достигают наиболее полного слияния с музыкой, наиболее убедительной передачи её» [62, с. 13].

Сущность такого рода ситуации точно обрисовал С. Е. Фейнберг: «Жест дирижёра должен обладать известной декоративной показательностью: в противном случае его намерение не будет понятно. Как бы красноречиво ни объяснял на репетиции дирижёр словами свой замысел интерпретации, решающее значение всегда будет принадлежать жесту, которым он будет выражен. Поэтому многие превосходные музыканты с глубокими и продуманными художественными намерениями всё же беспомощно чувствуют себя за дирижёрским пультом, если они не владеют особой культурой внешне выразительного жеста» [53, с. 184].

Единство всех двигательных проявлений играющего ради максимально полной реализации художественного замысла и наибольшего воздействия на публику – вот главная цель музыканта-исполнителя в рамках рассматриваемой нами проблемы.

Таким образом, движения двух отмеченных типов должны образовывать одно целое – такое, чтобы, даже не слыша выступающего (позволим себе такое теоретическое допущение), зритель, опираясь только на визуальное восприятие артиста, мог получить адекватное впечатление об образном содержании исполняемой музыки. Именно об этом писал А.Б.Гольденвейзер: «Играть нужно так, чтобы человек, отделённый от исполнителя звуконепроницаемой, но вместе с тем прозрачной перегородкой и только видящий (!) движения его рук, мог бы себе представить, конечно, не звуки, но характер той музыки, которую он играет» [11, с. 39]. Ф. М. Blumenфельд шёл в этом ещё дальше. В разговоре с Л.А.Баренбоймом на приёмных экзаменах он сказал: «Иногда не обязательно слушать играющего – достаточно видеть движение его рук. И, зная, что он играет, можно уже сказать, что из него выйдет» [цит. по: 5, с. 82]. Об этом же – соображения Д. А. Рабиновича: «...Слушая в механической записи неизвестного нам крупного пианиста, мы, не слишком ошибаясь, можем представить себе контуры его движений; и, наоборот, случись нам увидеть этого артиста на экране немого кино, мы, вероятно, догадались бы, как он чувствует и передаёт» [45, с. 99].

О единстве внешнего и внутреннего, слухового и визуального размышлял и Я.И.Зак: «Во внешнем облике исполнителя, в "рисунке" его движений, в жестах – во всём этом может и должен выражаться *стиль* (подчёркнуто Заком. – А. М.) исполняемой музыки, так же как выражают его звук, ритм, фразировка, педализация и т. д.» [цит. по: 35, с. 225]. Об абсолютной неразрывности звуковых представлений и зрительных впечатлений в другом плане писал Фейнберг, отмечая, что даже если мы закроем глаза на концерте, то все равно не сможем избавиться от сопутствующих внутренним зрительным представлениям, сформировавшихся ранее: «Слушая музыку и с опущенными веками, мы подсознательно дополняем звучание образами движения рук пианиста, жестами, свойственными его игре» [53, с. 186].

Конечно, мимика и жестикация пианиста так или иначе (иногда почти никак, а иногда «очень даже как») проявляются в исполнении любой музыки. Но есть *особые репертуарные сферы*, которые предполагают и даже требуют от артиста более активного включения компонентов пантомимического исполнительского комплекса.

Речь идёт об особой роли мимики и жестикации в воссоздании характеристической музыки, в частности, юмористических, ироничных, гротескных пьес Шостаковича или Прокофьева или комических сочинений Скарлатти или Гайдна. Чрезвычайно пронизательны на этот счёт наблюдения известного австрийского пианиста Альфреда Бренделя: «Слушатель может не заметить, что в музыке происходит что-то смешное до тех пор, пока эта весёлость не будет *подчёркнута исполнителем визуально* (выделено мною. – А. М.)» [63, с. 18].

Брендель в своей статье «Должна ли классическая музыка быть только серьёзной» (жаль, что она, как и многие другие работы замечательного исследователя и эссеиста, не переведена на русский) подробно объясняет, почему именно весёлой, шутливой, остроумной по духу музыке часто не везёт с адекватным звуковым и пантомимическим воплощением.

«В наше время, – указывает музыкант, – для большинства исполнителей и практически всех посетителей концертов музыка – это исключительно серьёзное занятие. Исполнители видят себя в роли героев-полубогов, диктаторов, поэтов, обольстителей, волшебников или неких источников вдохновения. Представление же публике комической музыки нуждается в исполнителе, который отважится быть менее благоговейно возвышенным и который не испугается показаться не слишком серьёзным. Вследствие «серьёзного» исполнения комическая музыка может быть разрушена и оказаться полностью обесмысленной...»

Я признаю, – продолжает Брендель, – ожидать, чтобы исполнитель сиял от удовольствия во время игры – трудная задача. Волнение в процессе выступления таково, что многие исполнители из-за сосредоточенности и нервозности выглядят на сцене чрезмерно серьёзно и мрачно вне зависимости от того, что они играют. Уже первые такты классической пьесы задают её настроение. Сесть и начать последнюю из C-dur'ных клавирных сонат Гайдна [Ноб. XVI/50] с выражением муки на лице даже хуже, чем начать так называемую «Лунную сонату» с бодрой улыбкой. Правда, никто не ошибается с первой частью «Лунной» как с весёлой пьесой, в то время как весёлое начало указанной Сонаты C-dur Гайдна легко делают звучащим безжизненно и тупо. В последнем случае ещё перед тем, как прозвучит первая нота пульсирующий сигнал должен исходить от исполнителя к публике: «Внимание! Мы открыты для озорства» [63, с. 35-36].

Предложенное Бренделем поведение, весьма органичное и убедительное в данной ситуации (и иное в других случаях), запечатлено в видеофильмах с записью его игры. В юмористической по характеру музыке соответствующе ведут себя и другие выдающиеся пианисты. К примеру, строгий в целом по внешним проявлениям чувств Робер Казадезюс значительно преобразуется, когда играет «Фантастическое бурре» Шабрие. В живом и весёлом исполнении Кристианом Цимерманом крайних частей Первого концерта Бетховена (видеозапись 2007 года) тонко оттеняются перепады психологических состояний, причём пианист использует для подчёркивания малейших нюансов – помимо сугубо звуковых музыкально-исполнительских средств – мимику (особенно в наполненной «сюрпризами» каденции солиста). Столь же активно используются пантомимические средства и в исполнении Михаилом Плетнёвым озорного финала Второго фортепианного концерта Бетховена (видеозапись 2000 года с дирижёром Клаудио Аббадо). Сила актёрского перевоплощения солиста настолько велика, что, обращая внимание на

жесты и мимику, трудно поверить собственным глазам, что видишь «того самого» Плетнёва, сценический облик которого меньше всего ассоциируется с образом весельчака, шутника, юмориста и чаще обозначается словосочетанием «печальный маэстро».

Учитель Бренделя – выдающийся австрийский пианист-педагог Эдвин Фишер, мысль которого о «слышании глазами» приводилась в начале данной статьи, высказал её в связи с задачами интерпретации Сонаты № 2 A-dur Бетховена (ор. 2 № 2). «Эта соната, – по мнению авторитетного музыканта, – по характеру подобна светлому весеннему дню. Прозрачная синева неба, просвечивающая в многочисленных паузах сквозь редкие облака, лёгкость и внутренняя окрылённость свидетельствуют о том, что и у Бетховена были счастливые мгновения. Особого очарования исполнены скерцо и последняя часть; *чтобы передать это и чисто пианистически, внешне, следует играть их легко и грациозно!* Так как *мы в концерте слушаем и глазами, нельзя допускать, чтобы возникло ощущение каких бы то ни было усилий*» [54, с. 169].

Жестикуляция и мимика пианиста в интерпретации ярко характеристических сочинений, если она имеются, особенно наглядна и, как говорится, находится на виду. О важности и специфике такого рода пластического оттенения писал Фейнберг: «Ярмарочные пестрые картины, образы кукольного народного театра в рапсодиях Листа, во многих произведениях Прокофьева, там, где нужно подчеркнуть гротескную наглядность образов, исполняются соответствующими приемами. Например, фантастический марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» и «Danza» из ор. 32 несовместимы с плавными, закругленными движениями руки» [53, с. 193].

Показательно в этом плане и высказывание Артура Рубинштейна, адресованное интервьюеру, задавшему ему следующий вопрос: «Не противоречит ли вашему требованию естественности столь высокие подъёмы рук, которые вы допускаете, к примеру, в начале «Танца огня» де Фалья и которые сами по себе обращают внимание?». Прославленный пианист отвечал: «Нет, здесь нет преднамеренности. Я просто делаю то, что диктует чувство, хотя понимаю, что могу не попасть на нужные клавиши. Рука не должна бояться отрываться от клавиатуры. Движения рук естественны, если они связаны с ритмом, не примитивным метрономическим ритмом, а ритмом-дыханием, душевным движением музыки. Такие движения – отражение чувства, они «освобождают» чувство, помогают ему» [19, с. 296].

Но особая пластика и особая пантомимика – более сокровенная, более скромная, как бы не напоказ – присуща воссозданию и лирических, скорбных, мрачных произведений. Вообще, своя пантомимика присуща исполнению музыки любого характера. В этом смысле, безусловно, прав С.И.Савшинский, который утверждал: «Спокойствие или возбуждение, величественность, нежность, игривость или поэтическая мечтательность, лукавство, спесивость – всё (!) выражается не только непосредственно музыкальными средствами, но также (!) и повадками исполнителя» [49, с. 104]. Об этом же высказывался ещё К.-А. Мартинсен: «Податливость и требовательность, уступчивость и настойчивость, стремительность и расслабленность, самое пламенное, как и самое холодное, – всю (!) эту бесконечность психических смен, образующих художественное музыкальное произведение, экстатическая звукотворческая воля – и в этом её [внутренний] закон – претворяет в выразительные движения, отливает в телесные формы, сливая воедино душу и тело» [31, с. 112].

У того же Плетнёва невольное оттенение где бы то ни было трагически звучащей гармонии посредством обречённого наклона головы и сокрушённого прищуривания глаз – не менее впечатляюще по силе воздействия. Да и не только

у него. Здесь вспоминаются слова Шалапина, которого тоже, как говорили, «надо было не только *слушать*, но и *смотреть*» [22, с. 195]: «Малейшее движение лица, бровей, глаз – это называют мимикой – есть, в сущности, жест... Жест есть не движение тела, а движение души» [57, с. 259-260]. Позднее об этом же говорил Чарли Чаплин: «Движение бровей, каким бы оно ни было лёгким, может передать больше, чем сотни слов» [26, с. 98] и – добавим от себя – может передать больше, чем собственно звуки. Из крупнейших пианистов-педагогов в подобном духе высказывался Г. Г. Нейгауз: «Простым жестом – взмахом руки – можно иногда гораздо больше объяснить и показать, чем словами» [38, с. 191].

Нельзя не согласиться с тем, что у каждого крупного артиста есть присущий только ему пантомимический стиль, индивидуальный комплекс основных черт его сценического облика. Поэтому и можно составить специфические «пантомимические портреты» В.Горовица и Арт. Рубинштейна, Г. Гульда и Ф. Гульды, Л. Оборина и Я. Флиера, С.Рихтера и Э. Гилельса, Г. Соколова и М. Ушиды... Их можно создать на основе словесных описаний, рисунков, карикатур, дружеских шаржей, фотографий, видеоматериалов, личных впечатлений.

На страницах этой статьи приведено уже много такого рода портретов или, по крайней мере, эскизов к ним. Необычайно колоритна, например, следующая зарисовка, сделанная Б. В. Асафьевым. «Как облик совершеннейших гравюр, – писал он, – хранятся в памяти впечатления от этих кратких встреч: так глубоко врезывалось в сознание все в Балакиреве – тон речи, жесты, движения, взгляд, манера глядеть ноты, не говоря уже о форме суждений – резко отчеканенных. Во всем – гордость, а за нею глубокая внутренняя горечь отравленного сердца. Что-то от Аввакума и что-то от врага его Никона в изгнании» [4, с. 70].

Немало пантомимических зарисовок можно найти в книге «Портреты пианистов» Д. А. Рабиновича: «нетерпеливо “восклицательные” мимика и жесты Нейгауза» [45, с. 44], «движения Гринберг, волевые и смелые, как её интерпретации, сочетающие в себе размах с прицельной мягкостью, артистическую броскость с организованностью» [45, с. 213] и т. д. Нельзя не привести здесь хотя бы некоторые «словесные фотографии» Рабиновича, например, фрагментов исполнения Рихтером Шестой сонаты Прокофьева: «Как бы заряженный тысячевольтным электрическим током, он весь – ступок яростной энергии. Быстрыми решительными шагами, “готовый к битве”, выходит он на эстраду и сразу же, без секунды промедления начинает играть. Корпус его наклонен к инструменту, туда же неотступно направлен властный упрямый взор, локти прижаты к телу, кисти чаще опущены... Волевыми движениями он прижимает, придавливая клавиши, воздействуя на них мускульной силой... В паузах, “на выходах” из пассажей, молниеносно проносящихся через все регистры рояля, его руки, подобно высвободившимся стальным пружинам, мощными рывками разлетаются в разные стороны» [45, с. 258-259].

Столь же примечательно и описание Рабиновичем рихтеровского «состояния музицирования» в созерцательной музыке: «Он сидит откинувшись. Голова чуть склонена набок. Лицо задумчиво и сосредоточено. Жесты мягки и осторожны. Кисти рук очень высоко подняты. Создается иллюзия, будто пальцы пианиста, едва касаясь клавишей, магнетическими пассажами вызывают к реальности то, что уже звучит в его душе» [45, с. 255-256].

А вот пример составленной Л.А.Баренбоймом «пантомимической характеристики» Гилельса (конечно, в рамках рассмотрения исследователем всех сторон художественной личности музыканта): «И в жизни, и за инструментом он сдержан – без малейших признаков аффектации, сосредоточен, всецело захвачен сознанием своей артистической миссии. Весь его внешний облик – осанка, поза, мимика, жестикуляция – выражает волю, самообладание, эстрадную выдержку.

Закрытые глаза говорят о полной слитности с инструментом... Едва уловимы – по выражению лица – душевные состояния. На обычно несколько сомкнутых губах во время игры могла появиться ирония, лёгкая усмешка» [6, с. 156]...

Различие индивидуальных стилей сценического поведения особенно сильно бросается в глаза тогда, когда исполнители разных пантомимических манер выступают в одном ансамбле. История фортепианного искусства сохранила на этот счёт примечательное свидетельство. Речь идёт о фортепианном дуэте с участием М.В.Юдиной, представить которую за инструментом вне её типичного сценического облика (запечатлённого в том числе на известной гравюре Фаворского), невозможно. Не будем здесь цитировать диаметрально противоположные оценки её сценического имиджа – от восторженно обожающих до иронически уничижительных. Речь идёт о другом. Итак, современница описывала: «Мария Вениаминовна играла с С. (скорее всего, имеется в виду В. В. Софроницкий. – А. М.) концерт для двух роялей. Ближе к публике сидел С., совсем прямо, играл спокойно, без усилий, точно он играет для себя дома. За ним громоздилась Мария Вениаминовна, сильно наклонив голову к клавиатуре, качаясь из стороны в сторону, поднимая высоко руки, и по сравнению с неподвижным С. казалось, что она делает лишние движения. Вдруг С. снял руки с клавиатуры, встал, держась за стул, и ушёл с эстрады...» [43, с. 51-52].

Продолжая разговор на заданную тему, нельзя не учитывать, что внешнее поведение артиста меняется (во всяком случае – должно меняться) в зависимости от характера музыки, которую он исполняет. Конечно, и Лист был очень разным и далеко не всегда таким, каким изображён на карикатурах. Чрезвычайно показательна, к примеру, такая его словесная ремарка в нотном тексте: «Сдерживаемая боль, тяжесть... такое настроение, которое исключает лёгкие эластичные движения, как их привыкла делать виртуозная рука». Или такое листовское пояснение в нотах: «Эта бурная вариация должна быть сыграна с мощной звучностью... не надо применять “изящные верчения кистью”» [цит. по: 33, с. 135].

Бывали случаи, когда пианист резко менял свой сценический имидж. Так, Таузиг в начале своего творческого пути был в этом аспекте типичным листианцем, в конце – полной его противоположностью.

Впрочем, и Лист в определенной степени эволюционировал, и он в юности был одним, а в зрелости – несколько другим. Это отмечал Гейне: «Он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал, точно от порыва бури, и по длинным космам волос словно целыми струями стекали капли от только что сыгранного ливня. *Теперь*, даже когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он всё же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы, в то время как в долине идёт гроза...» [15, с. 131].

Вместе с тем, несмотря на некоторые изменения, Лист и в свои зрелые годы оставался в сущности прежним неистовым романтиком со всеми присущими ему артистическими чертами, включая и внешние средства выразительности. Страстный поборник романтического направления в искусстве тех лет Теофиль Готье писал: «Мы любили Ференца Листа за то, что он *остался тем же* художником, пламенным, диким, с развивающимися волосами, *тем же* музыкальным Мазепой, который мчится на безудержном рояле через степи тридцатьвторых; если он падает, то для того, чтобы снова подняться королём! Одним словом, он романтик *сегодня, как и раньше*. Его волосы, укороченные на палец, ещё достаточно длинны, чтобы придать ему вид Крейсlera или Мейстера Вольфрама, вид, потерять который он был бы не вправе» [цит. по: 10, с. 35-36].

Заметим в шутку, что эволюция Листа-художника, по Т. Готье, измеряется всего лишь одним сантиметром укорочения волос (ширина пальца)! Приведённое выше высказывание французского поэта и критика хорошо демонстрирует важ-

ность для слушателя (и зрителя) того или иного сценического имиджа артиста с типичными для него атрибутами.

Нахождение гармонии внешнего и внутреннего, органичной индивидуальной меры в пантомимических действиях исполнителя – «альфа и омега» сценического поведения артиста. Разумеется, что здесь абсолютно недопустимы дешёвая «игра на публику», ходульные жесты, расхожие мимические штампы, копирование чьей-либо манеры. С.И.Савшинский подчёркивал: «Главное в артистическом поведении – его правдивость. Характер пантомимических движений должен полностью соответствовать характеру музыки». Идеал такого соответствия В. Ю. Дельсон, например, видел в музицировании Софроницкого. Вспоминая его выступления, музыковед писал: «Помню, что меня поразило тогда больше всего – небывалая гармония между внешним обликом пианиста, его исполнительскими жестами, мимикой лица, всей “жизнью на эстраде” и самим исполнителем; полное слияние того и другого».

Неразрывное смысловое единство зримого и слышимого, пластики движений и звукового результата, мимических проявлений и психологических обертонов содержания – неотъемлемая черта творчества выдающихся артистов и секрет их потрясающих успехов. Именно об этом писал Шаляпин: «Движение души, которое должно быть за жестом для того, чтобы он получился живым и художественно-ценным, должно быть и за словом, за каждой музыкальной фразой. Иначе и слова, и звуки будут мёртвыми» [57, с. 261].

Такое единство, конечно, может проявляться по-разному: у кого-то соответствия выглядят обобщённо, усредненно, умеренно, у кого-то – более детализированно и обостренно. Но важно, чтобы оно действительно было. Последний из двух обрисованных подходов отстаивала, в частности, В. Х. Разумовская: «Лицо исполнителя всегда должно отражать (!) содержание не только больших эпизодов, но и малейшие (!) сдвиги в настроении. Я имею в виду не нарочитую мимику, а что-то неуловимое: выражение глаз, сосредоточенную морщинку на лбу. Я всегда могу безошибочно определить, что на лице исполнителя: общая ли мина или то, что в данный момент переживает его душа» [7, с. 64].

Всё отмеченное должно быть взято на вооружение молодыми пианистами.

Какие же выводы сугубо *методического* плана может извлечь студент-пианист из всего сказанного?

Прежде всего, то, что жестикаляция и мимика – неотъемлемый атрибут исполнения, атрибут важный и необходимый. Перефразируя афоризм Шумана «аккорд, сыгранный по нотам и сыгранный без нот, – это два совершенно разных аккорда», можно сказать, что аккорд, сыгранный с улыбкой (или печалью и т.д.) на лице и сыгранный без неё, – это разные аккорды. «Настроение артиста, его отношение к идейно-эмоциональному содержанию произведения, – указывал Фейнберг, – должно (!) проявляться в жесте и пластике движения... Нельзя педантично ограничивать исполнителя рамками необходимого и целесообразного» [53, с. 188].

Диапазон пантомимических действий артиста весьма широк. Каждый может найти себя между двумя противоположными «берегами», между двумя крайностями, которых, понятно, следует избегать – с одной стороны, не сидеть за инструментом неподвижно, «как будто исполнитель нарисован на картине» (К. Ф. Э. Бах), с другой, не превращать выступление в «пантомимическую игру» (Д. Г. Тюрк), в «актёрствование» (Р. Мути), в гримасничество, позёрство, театральщину.

О своих приоритетах указывал Н. А. Петров, следуя заветам своего учителя: «Я более склонен к академической игре, к исследовательской игре, к настоящей глубокой работе, чем, так сказать, к размахиванию манишками и верчению головой в разные стороны» [42, с. 184].

В чем-то аналогичную мысль высказывал М. В. Плетнев: «Чем лучше артист, чем выше его творческий класс, тем меньше в его искусстве всего внешнего – броских театральных поз, жестов, телодвижений. Меньше движений внешних – больше внутренних. Главное, чтобы была музыка. Если она есть, что еще нужно?» [цит. по: 24, с. 132].

Мысль небесспорная, поскольку внешние движения (конечно, не вульгарно броские) не только не мешают, но помогают артистам высочайшего класса (в том числе и Плетневу) полнее выразить их внутренние душевные переживания. Жестикуляция Плетнева-пианиста (разная в разной музыке), даже если она «немногословна», все равно по-своему весьма выразительна и содержательна, а уж если говорить о Плетневе-дирижере (при всех отличиях обе исполнительские ипостаси нельзя разделять абсолютно), то она чрезвычайно насыщена. Прав исследователь, писавший о дирижерском жесте и взгляде Плетнева: «Это тот жест, который управляет эмоциональной стороной исполнения, ибо в нем отражен смысл исполняемого, и жест, вдохновляющий музыкантов, жест пластически выразительный. Но совсем не в силу его красоты и эффектности, а в силу полной гармонии с музыкой... Его взгляд устремлен не столько в партитуру, сколько на музыкантов. И этот взгляд и мимика (мимика драматического актера, можно сказать) управляют оркестром не менее, чем жест руки» [24, с. 130-132].

Дело, по существу, не в наличии или отсутствии внешних проявлений артиста на сцене. Принципиально важно то, чтобы пластический образ пианиста соответствовал содержанию интерпретируемой им музыки. Это отмечалось неоднократно. Этот постулат как основополагающий отметил в разговоре с автором этих строк и Д. А. Башкиров.

При этом необходимо оставаться верным и своему пантомимическому стилю, а он во все времена у всех разный: у холерика – один, у меланхолика – другой, у экстраверта – один, у интроверта – другой, у исполнителя «статической (классической) звукотворческой воли», по терминологии Мартинсена, – один, у представителя «экстатической (романтической) воли» – другой и т. д. Как писал Н. Е. Перельман, «жестикуляция – это стиль» [41, с. 13], подразумевая как неизбежное продолжение знаменитый афоризм: «Стиль – это человек» (Бюффон, 1763).

Если же кого-то ругают за манеру поведения за инструментом, необходимо прислушаться, точнее – присмотреться, проанализировать видеозапись собственной игры и решить, что и в какую сторону корректировать или ничего не менять. Я. И. Зак предостерегал: «Напрасно многие пианисты не задумываются – как выглядит их жестикуляция при игре» [цит. по: 35, с. 255].

При этом рискованно и перемудрить, переусердствовать, «перегнуть палку», нарушив органичность творческого бытия на сцене действительно самобытного пианиста. Исходя из ортодоксальных академических традиций, менять, например, пластический рисунок игры Валерия Афанасьева, значило бы серьезно деформировать и обеднить художественный результат. Искусственное ограничение движений – такая же манерность, как и искусственное их преувеличение. Нельзя вместе с «водой» (действительно лишними движениями) выплескивать и «ребенка» (совершенно необходимые для полноценной, выразительной игры движения).

В связи с отмеченным нельзя не прислушаться к мудрому предостережению Л. А. Баренбойма: «Далеко не всегда так называемые “лишние фортепианные движения” действительно являются лишними, то есть бесцельными и даже вредными. Зачастую эти физиологически как будто “лишние движения” являются индивидуальными фортепианными жестами играющего, не только не мешающими его исполнению, но в определенном смысле его настраивающими и,

следовательно, ему помогающими. Психическая роль жестикуляционных движений в музыкальном исполнении чрезвычайно велика... “Исправив” такого рода “лишние движения” педагог зачастую выхолащивает музыкальное исполнение ученика» [5, с. 132].

Точную, однозначно «правильную» меру движений, «верную» для всех, всегда и везде, установить в принципе *невозможно*: у современного пианиста-листанца она одна, у нынешнего, условно говоря, последователя Тальберга – иная, у сегодняшнего поклонника Паганини – одна, у теперешних сторонников его сценических антиподов – Шпора [44] или Липиньского [18] – другая, у поборников Мравинского – одна, у приверженцев Бернштейна или Шолти – совершенно иная и т. д. Их взгляды и сам способ существования на сцене (и в обыденной жизни) несовместимы а priori – как говорится, о вкусах не спорят. Даже близкие по духу и интерпретаторскому стилю художники не всегда принимали исполнительскую манеру друг друга. «Игру Скрябина, – сообщал Асафьев, – Лядов очень ценил, лишь изредко ворча: «Ну, зачем позирует и нервничает на эстраде – могут принять за «кривлянье» и перенести на музыку, а ведь это у него все естественно!» [4, с. 74]...

Причины же неестественных движений заключаются чаще всего в общей психологической и физической зажатости, в негативном воздействии эстрадного волнения, когда перевозбуждение приводит либо к истеричной жестикуляции, либо, напротив, к своего рода «пантомимическому ступору». В. К. Мержанов постоянно призывал ввести в консерваторский курс обучения дисциплину «драматическая игра» для развития и образного мышления, и интонационной речевой выразительности, и пантомимического аппарата исполнителя. «Психологический жест» (термин К.С.Станиславского), жест, оправданный драматургически, нужен и актёру, и, с известными поправками, музыканту-исполнителю.

Ряд педагогов-пианистов – В. Х. Разумовская, Б. М. Берлин, Л. Н. Наумов – специально работали с воспитанниками над пластическим воплощением замысла. Роль мимики и жестикуляции в искусстве педагога – тема отдельной большой статьи. Упомянем здесь хотя бы наблюдения наумовского ученика А. Хитрука об этой стороне педагогической системы своего учителя: «То, чему учил за роялем Наумов, можно в целом истолковать как – невероятно раздвигающее горизонты пианизма – *пластическое переживание*, как своеобразный *инструментальный театр* (подчеркнуто Хитруком. – А. М.), поскольку свойственные его экстатическому музицированию психологизм, сердечность, чувственная напряжённость зачастую реализовывались при участии воображаемого жеста, актёрской пластики, мыслимых в рамках определённой, точно задуманной “мизансцены”» [55, с. 10].

Можно вспомнить, что ещё в начале XIX века специально работал над собой Сигизмунд Тальберг, искореняя лишние (а заодно и нужные!) движения своим оригинальным методом. Соперник Листа рассказывал Мошелесу, что «добился такого самоконтроля благодаря курению турецкой трубки во время занятий: длина мундштука была рассчитана таким образом, чтобы вынуждать его сидеть прямо и неподвижно» [цит. по: 58, с. 170]. Конечно, такой способ занятий не приходится рекомендовать сегодня – и не только по причине борьбы с табакокурением...

Уже во второй половине XX века о занятиях над внешней стороной исполнения писал Б. М. Берлин: «Работая над некоторыми менуэтами Гайдна, можно посвятить урок танцу и пантомиме. Ученик должен «приглашать гостей», обращаясь к ним с любезными поклонами и мягкими жестами рук: «Приходите, пожалуйста! Приходите, мы будем очень рады!» и т. д. Необходимо предложить ученику, напевая тему, станцевать менуэт так, как он себе его представляет. Нужно добиться от ученика в выполнении этих заданий мягкости и изящества, свободы и

непринужденности. Что делать, если придется «помучиться» не только за роялем, но и перед зеркалом, чтобы добиться раскованности в исполнении гайдновского менуэта» [47, с. 187]. Нечто подобное в работе со студентом над галантной по характеру музыкой нам приходилось наблюдать на мастер-классах и уроках В. Б. Носиной и А. Е. Винницкого.

Разумеется, всякому педагогу хочется, чтобы ученик решал поставленные перед ним задачи мгновенно и не задумываясь, перестраивая свой технический аппарат и пластику игры автоматически и бессознательно. Это в идеале. Но, поскольку со средним и тем более слабым учеником приходится специально, сознательно, включая «голову», заниматься технической «кухней», работать над звукоизвлечением, формировать физически необходимые для игры рациональные движения (опускание пальца, использование разного веса руки, изменения в положении кисти и т.д.), то можно предположить нужность иногда и специальной, сознательной работы над движениями другого типа – смыслопоясняющими, пантомимическими. Особенно часто приходится заниматься этим, к примеру, в окончаниях исполняемых произведений – то или иное по пластическому профилю снятие рук с клавиатуры, или перед началом игры или при переходе от одной части к другой. Здесь сильнее всего проявляется рассогласованность характера музыки и его пантомимического выражения. Весьма типична и следующая ученическая ошибка: скерцозная музыка играется с серьезным, нахмуренно сосредоточенным выражением лица; вместо того, чтобы «смеяться» и «шутить» за роялем, учащийся в поте лица работает, трудится, корпит, не разгибая спины...

Вообще же органично вписать пантомимические средства выразительности в систему исполнительских выразительных приёмов игры для максимально яркого и полного претворения индивидуальной образно-драматургической концепции артиста – одна из сверхзадач концертирующего музыканта. Именно об этом в обобщённом и одновременно конкретно-методическом аспекте писал А. Б. Гольденвейзер: «Соответствие всех движений и ощущений нашего тела звуковым образам влияет и на зрительные впечатления слушателей, и на самоощущение играющего, и на качество звучания инструмента» [17, с. 16].

В заключение нашего разговора о мимике и жестикуляции пианиста в системе исполнительских выразительных средств хотелось бы привести три принципиальных соображения Фейнберга, которые остаются жизненными и сегодня. Во-первых, «совет музыканта, отрицающего всё внешнее в движениях исполнителя: "играйте с наименьшим числом движений, лишь бы – звучало", – на практике обычно приводит к нежелательным результатам, так как влечёт за собой не только порчу зрительного впечатления от игры, но и дурное исполнение» [53, с. 185-186]. Во-вторых, «даже очень музыкальные и опытные исполнители не всегда отдают себе отчёт в том, что одним из существенных факторов, препятствующих объективной оценке собственной игры, нужно считать излишнюю жестикуляцию при извлечении звука... Чрезмерная жестикуляция оглушает самого исполнителя» [53, с. 189]. И, в-третьих, «внешне убедительное и выражающее стремление к закономерному звуковому результату движение руки оказывается наиболее необходимым и целесообразным» [53, с. 185].

Литература

1. Айзенштадт С. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. М.: Композитор, 2010. – 216 с.
2. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев: Музична Украина, 1974. – 166 с.
3. Алексеев А. История фортепианного искусства: учебник для муз. вузов в трёх частях. Ч. 2. М.: Музыка, 1967. – 288 с.
4. Асафьев Б. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Шопен, каким мы его слышим: Сб. ст. / Сост.-ред. С. М. Хентова. М.: Музыка, 1970. – С. 69 – 85.
5. Баренбойм Л. Фортепианная педагогика: Учебное пособие по курсу методики фортепианного обучения / Предисловие Г. Г. Нейгауза. Ч. 1. М.: Музгиз. 1937. – 212 с.
6. Баренбойм Л. Эмиль Гилельс: Творческий портрет артиста / Ред. Т. Н. Голланд. М.: Советский композитор, 1990. – 264 с.
7. Бейлина С. В классе Разумовской. Принципы и приёмы обучения // Уроки Разумовской / Сост., вступ. ст. С. Бейлиной. – М.: Классика – XXI, 2007. – С. 26 – 68.
8. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. По Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. Е. М. Алексеевой и В. Г. Вилюмана. М.-Л.: Музыка, 1967. – 291 с.
9. Бочкарёв А. Психология музыкальной деятельности. М.: Классика-XXI, 2006. – 352 с.
10. Будяковский Л. Ференц Лист. Пианист. Педагог. СПб.: Композитор, 2012. – 124 с.
11. В классе Гольденвейзера: Сб. ст. / Сост. Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. М.: Музыка, 1986. – 216 с.
12. Вик Ф. Фортепиано и пение (избранные главы). Пер. и прим. Н. А. Шохиревой // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Вып. 3 / Отв. ред. С. В. Грохотов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – С. 260 – 271.
13. Вуд Г. О дирижировании. Пер. М.: Музгиз, 1958. – 102 с.
14. Гедике А. Памятные встречи // Воспоминания о Рахманинове в 2-х томах. Изд. 5-е. Т. 2 / Сост. З. А. Апетян. М.: Музыка, 1988. – С. 4-18.
15. Гейне Г. Лютеция. Пер. А. Фёдорова // Гейне Г. Собр. соч. в шести томах. Том 6. Проза 40-х – 50-х годов. Письма. М.: Художественная литература, 1983. – С. 5 – 279.
16. Голубовская Н. О юном Софроницком // Воспоминания о Софроницком. Изд. 2-е доп.. М.: Советский композитор, 1982. – С. 81 – 83.
17. Гольденвейзер А. Советы педагога-пианиста // Уроки Гольденвейзера / Сост. С.В.Грохотов. М.: Классика – XXI, 2009. – С. 14 – 25.
18. Григорьев В. Кароль Липинский. М.: Музыка, 1977. – 168 с.
19. Диалог с Артуром Рубинштейном // Выдающиеся музыканты-педагоги о фортепианном искусстве / Вступ. ст., общ. ред. С. М. Хентовой. М.-Л.: Музыка, 1966. – С. 291 – 300.
20. Дюбюк А. Из воспоминаний о музыкальной жизни старой Москвы // Алексеев А. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма / Под ред. А.А.Николаева. М.-Л.: Музгиз, 1948. – С. 110 – 117.
21. История скрипичного искусства: Учебник: В 3-х вып. Вып. 1 / Гинзбург Л., Григорьев В. М.: Музыка, 1990. – 285 с.

22. Коган Г. Вспоминая Шаляпина // Избранные статьи. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1972. – С. 190 – 207.
23. Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1972. – 268 с.
24. Кокарева Л. Михаил Плетнёв. М.: Композитор, 2003. – 166 с.
25. Кузмина Л. Исполнительская эстетика Б. Л. Яворского: Исследование. М.: Композитор, 2000. – 88 с.
26. Кукаркин А. Чарли Чаплин. 2-е изд. дораб. и доп. М.: Искусство, 1988. – 287 с.
27. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Пер. О. А. Серовой-Хортик. М.: Музыка, 1973. – 152 с.
28. Левашёва О. Ференц Лист: Молодые годы. М.: Музыка, 1998. – 334 с.
29. Лист Ф. Ф. Шопен. 2-е изд. / Пер. и прим. С. А. Семёновского. Общ. ред. и вступ. ст. Я. И. Мильштейна. М.: Музгиз, 1956. – 432 с.
30. Лобанова О. Формирование семантических эталонов в музыкально-исполнительской деятельности // Музыкальное образование в XXI веке: традиции и инновации. Межвуз. сб. науч. тр. по итогам межрегиональной научно-практической конференции. Москва, 12-13 марта 2004 года. Т. II. М.: МПГУ, 2004. – С. 34 – 41.
31. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Пер. В. Л. Михелис. Ред., прим. и вступ. ст. Г. М. Когана. М.: Музыка, 1966. – 220 с.
32. Меркулов А. Не только в юбилей // «Советская культура», 1976, 10 декабря / Переизд.: Волгоград – фортепиано - 2012: Сб. ст. и материалов по истории и теории фортепианного искусства / Волгогр. обл. информ-метод. центр по худож. образованию; ред.-сост. М. В. Лидский. Волгоград: ПринтТерра-Дизайн, 2012. С. 14.
33. Мильштейн Я. Лист. Изд. 2-е, расширенное и дополненное. Т. II. М.: Музыка, 1971. – 600 с.
34. Мильштейн Я. Статьи, воспоминания, материалы / Сост. Е. Калинковицкая, С. Мильштейн. М.: Советский композитор, 1990. – 288 с.
35. Музыкальная педагогика и исполнительство. Афоризмы, цитаты, изречения: Учебное пособие / Сост. и коммент. проф. Г. М. Цыпина. М.: МПГУ, 2011. – 404 с.
36. Наумов Л. Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. М.: РАФ «Антиква», 2002. – 329 с.
37. Нейгауз Г. К чему я стремился как музыкант-педагог. К столетию Московской консерватории // Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1975. – С. 84 – 109.
38. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 4-е изд. М.: Музыка, 1982. – 300 с.
39. Нейгауз Г. Пианист Артуро Бенедетти Микеланджели // Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1975. – С. 296 – 298.
40. Пастернак А. Лето 1903 г. // «Новый мир», 1972, №1. – С. 203 – 211.
41. Перельман Н. В классе рояля. Короткие рассуждения. М.: Классика – XXI, 2002. – 152 с.
42. Петров Н. Воспоминания об учителе // Уроки Зака / Сост. А. М. Меркулов. М.: Классика – XXI, 2006. – С. 181 – 191.
43. Порет А. Воспоминания о М. В. Юдиной // Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы / Сост. А. М. Кузнецова. М.: Советский композитор, 1978. – С. 49 – 53.

44. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Биографические очерки. М.-Л.: Музыка, 1967. – 312 с.
45. Рабинович Д. Портреты пианистов. Изд. 2-е. М.: Советский композитор, 1970. – 280 с.
46. Райкин А. Без грима. М.: Вагриус, 2006. – 368 с.
47. Режиссура игры на фортепиано. Б. М. Берлин – музыкант, личность, педагог. К 100-летию со дня рождения: Сб. ст. и материалов с приложением компакт-диска (CD) / Сост. А. М. Аксёнов. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 310 с.
48. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика – XXI, 2000. – 391 с.
49. Савшинский С. Пианист и его работа. М.: Классика – XXI, 2002. – 244 с.
50. Скороходова Р., Бендицкий И. О целесообразном поведении пианиста за инструментом // Воспитание музыканта-педагога. Сб. тр. Вып. 114. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. – С. 75 – 86.
51. Старчеус М. Выразительный человек (о внешнем и внутреннем в музыкально-сценическом высказывании) // Музыка. Миф. Бытие: Сб. ст. / МГК им. П. И. Чайковского; Отв. ред. В. Фомин. М.: МГК, 1995. – С. 65-98.
52. Токарева Л. Музыкальные открытия Михаила Плетнёва. Этюды, наброски, интервью. М.: Известия, 2009. – 264 с.
53. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1969. – 599 с.
54. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена // Исполнительское искусство зарубежных стран / Сост. и ред. Я. Мильштейн. Пер. с нем. Эпштейн-Львовой, Л.С. Товалевой и с англ. М. И. Кан. Вып. 8. М.: Музыка, 1977. – С. 215 – 217.
55. Хитрук А. В созвездии Льва // Лев Наумов: Сб. статей и воспоминаний. М.: Дека-ВС, 2007. – С. 8 – 12.
56. Цыпин Г. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. М.: Советский композитор, 1988. – 384 с.
57. Шаляпин Ф. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах (главы из книги) // Шаляпин Ф. Собр. Соч. в трёх томах. Т. 1. Литературное наследство. Письма. М.: Искусство, 1976. – С. 213 – 303.
58. Шонберг Г. Великие пианисты / Пер. с англ. В. Бронгулеева. М.: Аграф, 2003. – 416 с.
59. Шуман Р. Избранные статьи о музыке / Ред., вступ. ст. и примечания Д.В.Житомирского. М.: Музгиз, 1956. – 400 с.
60. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. в двух томах. Т. II – А. Сост., ред., коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балтер. М.: Музыка, 1978. – 327 с.
61. Шуман Р. Письма (1817–1840): В 2-х т. / Сост., текстол. ред., вступит. статья, коммент, указатели Д. В. Житомирского. Т. 1. — М.: Музыка, 1970. – 632 с.
62. Щедрин Р. О Евгении Светланове // Евгений Светланов: Дирижёр, композитор, пианист / Сост. П. В. Лукьянченко. М.: Музыка, 1987. – 159 с.
63. Brendel A. Must Classical Music be Entirely Serious? // Music Sounded Out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts. London: Robson Books, 1990. – 258 p.
64. Marpurg F. W. Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik. Bd. III. Berlin, 1756. – 235 S.

Королева Галина Николаевна

Почётный работник общего образования РФ, методист струнно-смычковой секции Химкинского территориального методического объединения, преподаватель класса скрипки

Егорова Людмила Михайловна

Заслуженный работник культуры РФ, преподаватель класса скрипки, консультант статьи

ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ АНСАМБЛЯ СКРИПАЧЕЙ ЦДШИ Г.О. ХИМКИ «ВДОХНОВЕНИЕ»



Заслуженный работник культуры РФ
Егорова Л.М. и Иванов А.А. - зам.
председателя Совета депутатов г.о.Химки

«Ансамбль скрипачей Детской школы искусств подмосковного города Химки был создан в 1974 году. Первый открытый концерт, состоявшийся в марте того же года, стали считать днём рождения коллектива. Тогда всего шесть маленьких скрипачей, которым едва исполнилось 10 лет, сыграли отрывок из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Более серьёзное испытание ожидало ребят в следующем году: конкурс ансамблей детских музыкальных школ. На нём они заняли первое место. С этого времени о Химкинском ансамбле скрипачей стали говорить как об интересном и перспективном коллективе». Такими словами начинается статья в энциклопедическом словаре юного музыканта об исключительном достоянии нашей школы, самом титулованном её коллективе – ансамбле скрипачей «Вдохновение»¹.

Уже в марте 1977 года, после трёхлетнего творческого труда (репетиции, концерты, конкурсы), ансамбль отправился в свою первую гастрольную поездку - в Ленинград. Здесь его выступление проходило в здании Государственной академической капеллы им. М.И. Глинки. В следующем году он едет с большой сольной программой в Минск для участия в «Неделе скрипичной музыки». Выступление проходит в Большом зале Минской консерватории. С этих пор гастролы становятся для ансамбля одной из важнейших форм расширения творческих контактов. Богатый и обширный репертуар (до двенадцати произведений в исполнительском багаже одновременно) даёт возможность коллективу выступать в интересных концертах, причём наряду с мастерами искусств. В эти же годы наших скрипачей слышат в Домском соборе в Риге, в театре оперы и балета им. Палиашвили в Тбилиси. Юным музыкантам

¹ Медушевский В.В., Очаковская О.О., издательство «Педагогика» 1985 г., г. Москва

особенно запечатлелось в памяти выступление в этом городе. В первом отделении концерта, который состоялся в театре, пели солисты этого театра, а скрипачи играли во втором отделении. Маленькие музыканты поразили слушателей своим высоким исполнительским уровнем, заслуженно были награждены орденами. А песня о Тбилиси, мелодию которой ансамбль сыграл в самом конце, превратилась в исполнение с хором, потому что её пел, стоя, весь зал. Финал творческой встречи получился трогательным и запоминающимся.

За большую работу по эстетическому воспитанию молодёжи, пропаганду музыкального искусства, высокое исполнительское мастерство ансамбль периодически награждают Почётными грамотами. В 1978 году коллективу присвоено звание Лауреата премии Ленинского комсомола Подмосковья. Награду вручал герой Советского Союза, лётчик-космонавт С. Аджибеков.

Добрая слава об этом детском коллективе способствует тому, что его приглашают играть на концертах для участников партийных конференций, съездов, на правительственных концертах, посвящённых знаменательным датам. Однажды в Москве, на репетицию ансамбля перед очередным выступлением, зашла Иветта Николаевна Воронова, основательница и президент фонда «Новые имена», Заслуженный деятель искусств РФ. Эта удивительная женщина, обладавшая утончённой интуицией видеть одарённых детей, многие годы своей жизни посвятила их поиску и помогала им выйти на большую сцену. Наши ансамблисты часто участвовали в её интереснейших проектах. Иветта Николаевна сообщила, что сейчас у ребят будет встреча с автором исполняемого ими произведения. Действительно, через несколько минут вошёл известный композитор, Заслуженный артист РФ Микаэл Таривердиев. Об этом композиторе пишут, как о ярком мелодисте, который сумел найти собственную неповторимую интонацию – изысканную и в то же время простую и проникновенную. Именно эти слова ярко характеризуют музыкальную тему далёкой Родины, которая звучит в музыкальном фрагменте к кинофильму «17 мгновений весны». Его и сыграл ансамбль. Микаэл Левонович был удивлён утончённым и мастерским исполнением детьми его музыки.

Знаменательное событие в жизни ансамбля произошло в 1986 году. Вот как о нём пишет его участница Наташа Масальская: «Этим летом наш ансамбль был награждён путёвкой во Всесоюзный пионерский лагерь «Артек». 30 дней лагерной смены были насыщены до предела. Мы приехали сюда не только отдыхать, но и выступать. Поэтому надо было много репетировать, а чтобы никому не мешать, заниматься мы уходили в горы. Но всё же из всего происходящего наиболее запомнилось нам участие в «Реквиеме», посвящённом памяти Саманты Смит1. В июле в «Артеке» проходила первая официальная встреча советско-американских детей и «Реквием» по праву можно назвать кульминацией этой встречи. Мы приехали к памятнику Неизвестному матросу, когда над лагерем спустилась густая бархатная темнота крымской ночи. Живописная площадка, освещённая неярким светом факелов и красноватыми отблесками Вечного огня, была заполнена людьми. Далеко внизу шумело море и звучала музыка – щемящая, словно оплакивающая что-то безвозвратно утраченное. Неслышно подъехала машина и из неё

1 Историческая справка: Саманта Смит – американская школьница, ставшая всемирно известной благодаря письму, которое она написала только что ставшему председателем Президиума Верховного Совета и Генеральным секретарём ЦК КПСС Ю.В. Андропову в самый разгар холодной войны (1982г.) с вопросом: «Дорогой мистер Андропов, я очень не хочу войны, объясните мне, пожалуйста, действительно ли вы её хотите?». Она получила ответ: «Мы хотим мира – нам есть чем заняться: выращивать хлеб, строить и изобретать, писать книги и летать в космос. Мы хотим мира для себя и для всех народов планеты, для всех детей и для тебя Саманта». Получив ответ, Саманта написала второе письмо, где интересовалась жизнью детей в СССР. Ю.В. Андропов пригласил Саманту самой приехать и посмотреть. Девочка посетила нашу страну (Москву, Ленинград), подружилась со сверстниками, отдыхала в «Артеке» (лагерь «Морской»). К великому сожалению этот самый юный миротворец, юный посол доброй воли погибла вместе с отцом в авиакатастрофе, когда ей исполнилось 13 лет в 1985 году. Мама Саманты после смерти дочери продолжила её миссию, возглавив движение по обмену детскими делегациями между Россией и США. Она постоянно состояла в переписке с «Артеком», бывала там почётным гостем.)

вышла мать Саманты, Джейн Смит, – почётная гостья «Артека». В тот вечер было сказано много добрых, тёплых и грустных слов, но не только они помогли проникнуться настроением «Реквиема», а ещё и Музыка, которую исполняли мы. К ней нельзя было остаться равнодушным, и чувства, которые мы выражали, играя её, были настолько сильны, что у всех присутствующих, даже у представителей многочисленной прессы, в глазах были слёзы. В этот вечер я поняла, что каждый, кто здесь был, сохранит его в памяти на всю жизнь».

«Москва – знаменосец мира и прогресса» – под таким девизом в 1987 году Международная демократическая федерация женщин провела IX Всемирный конгресс женщин. На нём присутствовали представительницы 150 стран. Перед этой многочисленной и многонациональной аудиторией на открытии конгресса прозвучала «Ave Maria» Баха - Гуно в исполнении ансамбля скрипачей из Химок. Игра юных музыкантов, по-видимому, была настолько одухотворена и эмоционально заряжена, что Президент не смог слушать детей сидя. Вслед за ним встал и весь зал. А чуть позже, после выступления, прошло фотографирование с Генеральным секретарём ЦК КПСС Горбачёвым М.С. и Председателем МДФЖ – Фридой Браун.

В те же 80-е у ансамбля состоялась интереснейшая гастроль в составе концертной бригады от Центрального дома работников искусств, которой руководила Чудина В.П., доцент кафедры оркестрового дирижирования МГУКи, ныне Почётный работник общего образования РФ, Заслуженный работник культуры Московской области. Концерты проходили в Сибири (Омск, Томск, Красноярск, Актюбинск) по точкам дислокации дальней авиации. Огромные расстояния преодолевались на специально выделенном для бригады самолёте ТУ-154.

Наступившие 90-е приносят ансамблю новые победы. Это первая премия на IV Международном открытом конкурсе юных исполнителей (г. Москва), диплом лауреата 1-ой степени на международном конкурсе-фестивале музыкальных детских коллективов (г. Дубна 1994г.), диплом почётного участника Международного фестиваля «Новые имена Планеты», Гран-при на первом Московском конкурсе ансамблей и камерных оркестров (к 850-летию Москвы, март 1997г.).

Творческие победы ансамбля нашли своё отражение в передачах Центрального телевидения: март 1994г. - II программа «Московский телетайп»; июнь, сентябрь, май 1995г. - «Утренняя звезда»; сентябрь - «Посмотри, послушай»; октябрь - «Светлый праздник»; 31 декабря - ОРТ «Новогодний концерт мастеров искусств»; июнь-сентябрь 1996г. - «Утренняя звезда».

Продолжалась богатая и разнообразная творческая жизнь ансамбля. За прошедшие годы им подготовлено несколько программ. Они включают произведения различных эпох, жанров, стилевых направлений, форм. Это, пожалуй, наиболее характерная особенность репертуара. Но всё же нужно отметить в нём первенство классики и её непреходящее значение в воспитании юных музыкантов. Репертуар продолжал пополняться. Музыкальным подарком ансамблю от народного артиста РФ, профессора Московской консерватории, скрипача, дирижёра, композитора И.А. Фролова стало очаровательное, известное теперь многим музыкантам, произведение. Это - пьеса-шутка «Сувенир». Ансамбль стал её первым исполнителем.

Ещё несколько слов об исполняемом ансамблем репертуаре. В него входят произведения, как непосредственно написанные композиторами для ансамбля скрипачей, так и аранжированные для него. В ходе работы над этими произведениями у художественного руководителя ансамбля возникала подчас потребность вносить свои корректировки, исходя из новых музыкально-художественных задач, возникших благодаря индивидуальной интерпретации произведения. Это влекло за собой изменения в динамике, агогике, штрихах, аппликатуре, но при этом во главе всегда оставалась общая авторская концепция произведения. В

дополнительной аранжировке понравившихся произведений помимо художественного руководителя иногда принимали участие преподаватели-ассистенты. В 2002 году методический кабинет Москвы выпускает сборник «Скрипичные ансамбли для учащихся музыкальных школ», где составление и обработка произведений осуществлена художественным руководителем ансамбля скрипачей ДШИ г. Химки Егоровой Л.М. В рецензии этого сборника написано: «Репертуар, вошедший в сборник, прошёл проверку в концертной практике, был отмечен жюри международных, московских городских и областных конкурсов и рекомендован, как лучший для учащихся старших классов ДМШ и ДШИ»¹.

В 2000-е годы продолжается участие ансамбля в многочисленных музыкальных конкурсах и фестивалях: международных, всероссийских, московских открытых, московских областных, межзональных. Что характерно для этого коллектива, везде он неизменно становится лауреатом, обладателем дипломов только первой степени или Гран-при. Среди них -первый фестиваль детского и юношеского творчества Московской области «Новые имена Подмосковья», «Новое поколение – XXI век» (среди исполнителей Москвы и Московской области, проходивший под эгидой Международного Благотворительного Фонда В.Спивакова). Фонд подарил детям смычок известного мастера за высокое исполнительское мастерство. Московский открытый конкурс «Классика – навсегда!» (участвуя в нём в 2013 и 2016 годах ансамбль подтвердил своё лидерство). Международный конкурс «Учитель – ученик» остался в памяти ансамблистов потому, что после окончания своего выступления (оно состояло из 2-х туров, где было сыграно 6 произведений), все увидели, как международное жюри под председательством профессора Московской консерватории С. Кравченко аплодировало им стоя. Событие само по себе довольно исключительное. Участие ансамбля скрипачей «Вдохновение» (так он стал называться после победы на конкурсе «Новое поколение – XXI век») после выступления на XII международном фестивале-конкурсе «Роза Ветров» завершилось приглашением: «ДБФ «Арт фестиваль – Роза Ветров» поздравляет ансамбль скрипачей «Вдохновение» г. Химки с победой в XII Международном фестивале – конкурсе «Роза Ветров»! Мы искренне рады, что на фестивале – конкурсе Вы ярко продемонстрировали свой талант и высокий уровень мастерства. В период проведения фестиваля в Москве работала отборочная комиссия директоров Международных фестивалей из Италии, Испании, Болгарии, Франции, Израиля, США, Мальты, Македонии. По результатам работы комиссии Вы приглашены на Международный фестиваль «Роза ветров» в Италии».

Идут годы. Следует участие ансамбля во многих творческих проектах. Первая поездка за границу состоялась в июне 2008 года в Швецию на Международный музыкальный фестиваль в Кристианстад. В августе ансамбль едет в Польшу на Международный музыкальный фестиваль «Еврооркестрия» и получает там Диплом и памятный подарок. В 2009 году повторилась поездка в Швецию. В 2010 году солисты ансамбля приняли участие в днях Русской культуры в Канаде, выступая на фестивале «Кленовые листья» в Монреале. В 2011 году солистов ансамбля приглашают участвовать в днях Русской культуры в Италии, в Рим. На родине «Вдохновение» становится участником концерта «По страницам Звёздного» (в Звёздном городке Московской области, в рамках V – ого Международного фестиваля искусств). В адрес школы пришло благодарственное письмо из Международного Благотворительного Фонда Юрия Розума за подпись его Президента, Народного артиста России Юрия Розума.

В 2012 году ансамбль скрипачей «Вдохновение» участвует в церемонии открытия фестиваля творчества людей с особенностями развития «Нить Ариадны». За это выступление автор открытого письма от имени организаторов фести-

¹ рецензия ИД №03069, 18.10.2000 г.

валя благодарит Благотворительный фонд В.Спивакова за большую творческую и организационную поддержку и помощь в проведении мероприятий фестиваля. Выдержка из этого послания: «Настоящим украшением Церемоний, создавшим высокую праздничную тональность и одухотворённость явились выступления ансамбля скрипачей «Вдохновение» Центральной детской школы искусств города Химки... Сольные выступления юных дипломантов Фонда (ансамбль стал таким после своей победы в конкурсе «Новое поколение – XXI век») были тепло приняты участниками Фестиваля и отличались не только высокой исполнительской культурой, но и искренностью, обаянием, эмоциональной экспрессивностью и непосредственностью».

Очередные победы за последние годы принесли «Вдохновению» выступления в фестивалях – конкурсах городского округа Химки, фестивале – конкурсе Московской области «Чеховская весна», Московском открытом конкурсе «Классика – навсегда!», Международном фестивале – конкурсе «7 нот» (г. Домодедово).

За десятилетия своего существования ансамбль выступал в лучших концертных залах Москвы. Среди них: Грановитая и Оружейная палаты Московского Кремля, Большой и Рахманиновский залы Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, концертный зал РАМ им. Гнесиных, Дом композиторов, Кремлёвский дворец съездов, Концертный зал Дома Союзов, театр Российской армии, Концертный зал Останкинского телецентра, Концертный зал «Россия», Государственный академический Большой театр, Московский Дом музыки, Театр Эстрады, выставочный центр «Крокус», Президент – отель, посольства Бельгии, Венгрии, Чехии После выступления в Зале церковных соборов Храма Христа Спасителя ансамблю скрипачей ДШИ г. Химки прислали послание со словами благодарности. И, конечно же, в поле постоянного внимания ансамбля остаются концерты для жителей родного города. Яркие краски в музыкальную жизнь Химок всегда вносили выступления этого детского коллектива.

За 42 года много раз обновлялся состав ансамбля. В нём воспиталась целая плеяда учеников, посвятивших свою жизнь музыке и ставших студентами престижных музыкальных учебных заведений, артистами известных оркестров как в России, так и за рубежом, преподавателями музыкальных школ, колледжей, консерваторий. Вот некоторые имена. Пескова Инна и Ларионова Екатерина – артистки оркестра Государственного академического Большого театра. Полянская Елена – Национальный симфонический оркестр Испании, создала свою музыкальную школу в Севилье. Брайшева Наталья – в 90-е годы – артистка симфонического оркестра университета г. Гуано-Хуато (Мексика). В настоящее время – артистка Московского симфонического оркестра и оркестра МГА Детского музыкального театра им. Н.И. Сац. Ботвина Юлия – артистка Московского государственного симфонического оркестра им. Е. Светланова. Захарова Ольга – закончила аспирантуру при МГК им. П.И. Чайковского и Музыкальную академию в Лозанне (Швейцария). Работала в оркестре оперного театра Ла Скала, сейчас – концертмейстер оркестра оперного театра им. Карло Феличе в Генуе, одном из главных в Италии. Будучи ученицей нашей школы, она была лауреатом престижных музыкальных конкурсов, выступала на многих сценах в Москве (МГК им. П.И. Чайковского, Кремлёвский дворец съездов, КЗ Россия, МИИ им. А.С. Пушкина, на телевидении). Была стипендиатом программы «Новые имена», представляла программу на концертах в Германии, Швейцарии, в Венском парламенте. Макарова Светлана – закончила аспирантуру при МГК им. П.И. Чайковского. Играла в Национальном оперном театре в Испании (дирижёр – Зубен Метта), стала преподавателем и ассистентом маэстро Павла Верникова в Музыкальной академии Лозанны (Швейцария), в 2013 году получила звание профессора. Семёновых Кирилл – артист оркестра «Виртуозы Москвы» (художественный руководитель – Народный артист

РФ В.Спиваков). Арустамов Оганез – аспирант Музыкальной академии Лозанны, лауреат Международных и Всероссийских конкурсов, концертирующий скрипач. Зиновьева Алёна – студентка V курса МГК им. П.И. Чайковского, лауреат Международных и Всероссийских конкурсов. Брайшева Екатерина – работает в Центре оперного пения им. Г. Вишневской. Тетермазова Диана – студентка МГК им. П.И. Чайковского. Григорьева Агафья – учащаяся ЦМШ при МГК им. П.И. Чайковского. Будучи ученицей нашей школы, становилась лауреатом Международных и Российских конкурсов, стипендиат Международного Благотворительного фонда Ю. Розума, обладатель именной стипендии губернатора Московской области. Дюпиль Шарлотт – лауреат многих конкурсов, сейчас – ученица ЦМШ при МГК им. П.И. Чайковского.

Славная традиция скрипичной школы Л.М.Егоровой продолжена в ее учениках. В нашей школе все преподаватели по классу скрипки – выпускники Химкинской музыкальной школы. И все они были музыкантами этого легендарного ансамбля: Брайшева Н.А., Барскова А.А., Кольцова Е.В., Иванова С.А., Лебедева Е.В.

Все славные события, из которых выстраивается история многолетней творческой жизни ансамбля скрипачей Центральной детской школы искусств «Вдохновение», происходили благодаря художественному руководителю ансамбля со дня его основания и до сегодняшних дней – Егоровой Людмиле Михайловне, обладателю многих наград (дипломов, благодарностей, знаков отличия, медалей, орденов), Заслуженному работнику культуры Российской Федерации. «Педагогу – мастеру, воспитавшему плеяду юных скрипачей – исполнителей – достойных наследников прежних поколений русских музыкантов» – из слов обращения, которым начинается письмо академика Дмитрия Лихачёва к Людмиле Михайловне. О ведущем преподавателе – скрипаче Химкинской детской школы искусств знают многие профессионалы области, Москвы, России. Ещё в конце 90-х годов Людмилу Михайловну приглашают в Кремль в числе выдающихся женщин страны на встречу с президентом России В.В.Путиным, которая состоялась в честь Международного женского дня. А в поздравлении, присланном Заслуженным артистом России В.Спиваковым к 55-ти - летию ЦДШИ на имя её директора, Заслуженного работника культуры РФ Чудина В.А., вместе с пожеланиями творческих успехов особо отмечен творческий вклад в подготовку юных музыкантов к будущей профессиональной дороге жизни Егоровой Л.М.

Многие годы в творческом союзе с Людмилой Михайловной работают преподаватели – ассистенты: Почётный работник общего образования РФ Королёва Г.Н., заведующая струнно – смычковым отделом Лебедева Е.В., преподаватель – концертмейстер скрипачей Виноградова Е.Л., также выпускница ЦДШИ.

В многолетней жизни ансамбля одерживать творческие победы и блестяще выступать на концертах ему помогали талантливые музыканты – пианисты, владеющие в совершенстве концертмейстерским мастерством, которое неоднократно было отмечено дипломами и грамотами на престижных конкурсах и фестивалях ансамбля: Ринская Н.Б., Диева Н.В., Вайчунас Н.И., Козлова И.Г., Беклемищева Е.Р., Мелик-Бабаханова И.А., Боровиков А.В. С 2015 года за роялем в ансамбле – молодой музыкант Баймулдина А.Б.

В настоящее время ансамбль увлечённо работает над поддержанием своего достаточно высокого исполнительского уровня, разучивает новые произведения, сохраняет в репертуаре наиболее яркие из них, проверенные временем. Обновился и расширился его состав, а это требует значительных усилий и временных затрат, чтобы коллектив зажил единым совершенным организмом. На групповых репетициях и репетициях всего ансамбля художественный руководитель и преподаватели – ассистенты трудятся над тем, чтобы каждый участник ансамбля

мог максимально использовать свои возможности, которые он приобрёл в овладении инструментом, для красивого и художественно осмысленного исполнения всех произведений из репертуара «Вдохновения», с которыми ему приходится работать. Во главе этой работы – воспитание культуры звука, благодаря кантилене, являющейся основой овладения методом звукоизвлечения. В методическом труде Людмилы Михайловны Егоровой «Воспитание культуры звука скрипача»⁸, поставлены конкретные задачи для достижения положительного результата в работе над звуком: «техника длинного смычка; филировка (с её вокальной гибкостью); пластика жеста (жест тоже должен иметь форму); распределение смычка; фразировка – с её утончённостью и изысканностью; динамика и агогика; отражение в исполнении стиливых особенностей эпохи данного произведения». Автор отмечает далее, что навыки, приобретённые в работе над кантиленой, весьма положительно сказываются на звучании произведений более подвижного и виртуозного характера.

Ко всем участникам ансамбля выдвигаются самые жёсткие требования к интонации, «ведь не может звучать красиво фальшивый звук». Умение интонировать очень важное качество для скрипача.

Немаловажной для концертирующего ансамбля является культура и организация поведения на сцене. От них зависят благоприятность визуального восприятия коллектива для сидящих в зале, а для исполнителей они способствуют обострению ансамблевого чувства.

И ещё одним принципом неукоснительно руководствуется его художественный руководитель, именитый педагог и талантливый музыкант Егорова Л.М. Руководствуется на протяжении всего времени существования ансамбля. Он и является одним из секретов его долголетия:

«... Нельзя упиваться достигнутым. В нашем деле былой славой не проживёшь, - всё время надо подтверждать своё профессиональное достоинство. Как только почувствуешь себя победителем – так сразу становишься побеждённым! Спасает труд. А если приходит успех, его надо воспринимать как заслугу, как награду. И никакой успех не бывает окончательным».



Ансамбль скрипачей Вдохновение. 2016 г.

Шабарчина Наталья Евгеньевна

методист фортепианной секции Химкинского территориального методического объединения, преподаватель класса фортепиано

Рецензент: профессор РАМ им. Гнесиных, доктор педагогических наук
Малинковская Августа Викторовна

НИКОЛАЙ ГРИГОРЬЕВИЧ РУБИНШТЕЙН – ПЕДАГОГ

...Мы хотим воскресить огонь, пылавший некогда в душах людей ушедших поколений

Р. Роллан

Николай Григорьевич Рубинштейн (1835-1881гг.) – выдающийся музыкально-общественный деятель, виднейший пианист своего времени, дирижер, организатор, просветитель, благотворитель, «великий художник» (П.И. Чайковский).

Рубинштейн около четверти века был центральной фигурой музыкальной Москвы, своей кипучей, плодотворной деятельностью сыграл огромную роль в развитии профессиональной музыкальной культуры, в проникновении музыкального искусства в демократические слои общества.

В 1860 году Николай Рубинштейн возглавил организацию Московского отделения Русского музыкального общества (РМО), которое ставило своей целью развитие музыкального образования, вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов.

Средства РМО складывались из взносов его действительных членов и членов-посетителей. В том же году начали работать музыкальные классы при РМО, сначала на квартире самого Николая Григорьевича. И только после того, как учащихся стало более двухсот, для музыкальных классов было подобрано более просторное помещение. Туда же переселился и Рубинштейн.

На основе этих классов в 1866 году в Москве была организована консерватория: в феврале директором вновь создающейся консерватории был назначен Н.Г. Рубинштейн, а 1 сентября на торжественном открытии прозвучали речи, раскрывающие ожидания, надежды, ставящие цели и задачи перед новым учебным заведением.

Николай Григорьевич считал, что главной целью учреждаемой в Москве консерватории является возвышение значения русской музыки и русских артистов, достижение процветания Московской консерватории, чаяния будущей славы ее учеников.

Князь В.Ф. Одоевский выразил убежденность в том, что консерватория должна стать центром не только искусства, но и науки. П.И. Чайковский считал, что для музыканта существует один интерес – интерес искусства и слава честного художника. Князь Н.П. Трубецкой выразил убежденность в том, что консерватория должна принимать учеников всех сословий и таким образом открывать дорогу русскому таланту, что и принесет несомненную пользу всему русскому обществу.

«То, что, казалось бы, под силу двум-трем поколениям, было сделано в течение нескольких лет группой талантливых, бодрых и энергичных людей, сгруппированных мощной рукой Николая Григорьевича. Это было героическое время

Московской консерватории». (Цит. По альбому «Николай Рубинштейн и его время» НИЦ Московская консерватория М., 2012).

Николай Григорьевич всю свою жизнь занимался педагогической деятельностью. С 19 лет давал многочисленные фортепианные уроки. По рассказам самого Рубинштейна, он, вставая на рассвете, с 8 часов утра и до поздней ночи разъезжал по урокам. Впоследствии занял место педагога в одном закрытом женском учебном заведении, затем преподавал в организованных им музыкальных классах, а с открытием Московской консерватории был директором и профессором до последних дней своей жизни.

Еще в музыкальных классах, по свидетельству Н.Д. Кашкина, «он вел свои педагогические занятия с необыкновенным рвением, служил примером и образцом для остальных преподавателей». (Н.Д. Кашкин. «Первое двадцатилетие Московской консерватории» – М., 1891. Цит. По Баренбейму Л.А. с.76).

Австрийский пианист Эмиль Зауэр, проучившийся у Рубинштейна в Московской консерватории с 1879 по 1881, а затем после кончины Рубинштейна, занимавшийся с Ф. Листом, так оценил учительский талант Николая Григорьевича: «Глубочайшая убежденность говорит во мне, когда я утверждаю, что как педагог Николай Рубинштейн не имел себе равных. Я иду даже дальше и осмеливаюсь высказать опасение, что вряд ли скоро появится педагог столь необъятных возможностей и безграничности, как он». (Зауэр Э. «Кто меня сделал музыкантом» - в кн. Вопросы фортепианного исполнительства, вып.4 – М., 1976).

И далее Эмиль Зауэр утверждает, что блестящие педагогические достижения Рубинштейна объяснялись «необычайной магнетизирующей силой его личности... Тонким чутьем обнаруживая недостатки каждого, он тотчас же находил самые действенные средства для их устранения... Он с каждым обращался индивидуально. Подобно тому, как аппликатура в зависимости от свойств руки, вписывалась им совершенно по-разному, так и все обучение основывалось на технических и духовных возможностях данного лица».

А вот воспоминания Е.Н Трубецкого: «В Москве Николай Григорьевич властвовал над душами – властвовал не только силою своего артистического вдохновения, но и всем своим обликом. Я помню его всегда простым, ясным и веселым, бесконечно жизнерадостным и остроумным, душой того общества, которое он посещал. Это был, во-первых, человек беззаветно преданный искусству, все ему отдавший и в нем горевший». (Е.Н. Трубецкой «Из прошлого», Цит. по: Альбом «Николай Рубинштейн и его время» НИЦ. Московская консерватория, М., 2012. стр. 92)

Рубинштейн был горячим, увлеченным учителем, обладающим природными способностями передавать другим свои глубокие знания, он испытывал отцовские чувства к своим воспитанникам, отдавал им все лучшее, чем владел. Трубецкой Е.Н. приводит в своих воспоминаниях случай, когда не имея денег, Николай Григорьевич отдал бедному ученику консерватории свою шубу. И таких примеров было немало.

«Для нас, учеников, Рубинштейн являлся каким-то полубогом, которого мы боготворили и перед которым трепетали». (Цит. по: Альбом «Николай Рубинштейн и его время» НИЦ. Московская консерватория, М., 2012. стр. 29).

Николай Григорьевич особенной страстью любил созданную им консерваторию и ей отдавал весь свой талант, всю свою энергию, все свои силы. Консерваторию он считал своей семьей и к учащимся относился, как горячо любящий отец к своим детям. У него было много своих стипендиатов, другим он устраивал стипендии через своих многочисленных друзей и поклонников. Талантливых всегда выдвигал в концертах, беднейшим доставал уроки и поддерживал из своих средств. Его заботы об учащих доходили буквально до мелочей. В холода ходил к

вешалкам и осматривал калоши учащихся и, если находил у кого рваные, давал на калоши денег, а иногда и сам покупал. Для беднейших учеников в верхнем этаже консерватории было устроено общежитие, а для учениц снималась на Спиридоновке квартира, и то, и другое были бесплатными и носили общее название «консерваторские квартиры». Из воспоминаний С.И. Танеева. (Цит. по: Альбом «Николай Рубинштейн и его время» НИЦ. Московская консерватория, М., 2012. стр. 29).

«В консерватории Николай Григорьевич поддерживал образцовую дисциплину: малейшая небрежность, лень, нарушение установленного порядка вызывали громы и молнии, которые обрушивались на провинившихся».

Е.Н. Трубецкой вспоминал, что надо было видеть, как его любили, как его боялись, как Николай Григорьевич мог одним взглядом осчастливить или уничтожить. Как ученики, и в особенности ученицы, встречали и провожали его обожающими взглядами. По мнению Трубецкого, Рубинштейн был иногда вспыльчив, но ему все прощалось, потому, что это были вспышки человека, жившего красотой, а потому слишком оскорблявшегося всяким безвкусием и равнодушием к красоте. Это были вспышки человека, который горел, потому что любил.

Постоянно занимаясь фортепианно-педагогической деятельностью, приобретая огромный опыт преподавания, Николай Григорьевич разработал учебную программу, в соответствии с которой в течение многих лет велось преподавание в фортепианных классах Московской консерватории.

В своей деятельности Рубинштейн следовал сложившимся определенным принципам:

- придавал серьезное значение всестороннему обучению и воспитанию широко образованных музыкантов, стремился развить черты характера у учащихся, нужные для будущей музыкально-исполнительской и музыкально-педагогической работы;

- на уроках тренировал волю, самообладание и выдержку учеников, понимая, как необходимы эти душевные качества артисту и педагогу;

- ученикам внушалось, что исполнитель должен приковывать внимание слушателей с первых же извлеченных на инструменте звуков, и что только высшая степень сосредоточенности самого исполнителя способна сразу собрать внимание аудитории;

- был убежден, что очень важен развитый музыкальный слух, умение транспонировать, понимать логику музыкального произведения, склад композиции, модуляционный план, гармонический анализ;

- ученики были должны под его руководством выполнять обязанности аккомпаниаторов, концертмейстеров.

Рубинштейн придавал большое значение воспитанию самостоятельности учеников и увлеченности занятиями. Он был очень требовательным преподавателем, ведя занятия на высоком уровне трудностей.

Попасть в класс Николая Григорьевича мечтали многие ученики консерватории, но занимался он только с теми, в ком видел будущих профессионалов – исполнителей или педагогов. Отбирал кандидатов в свой класс очень строго. Народу на уроках Рубинштейна всегда было много: присутствовали ученики-посетители, которые ему не играли, воспитанники других классов с согласия их профессоров.

Атмосфера, царившая в классе, делала немислимым приходиться на урок неподготовленным. Ученики понимали, что уровень проведения урока зависит и от них. Исполненное ярко и талантливо Рубинштейн принимал, становился педагогом-творцом, урок мог растянуться до трех-четырех часов. Неудачное, равнодушное исполнение выводило его из себя, расстраивало, урок мог и прекратиться.

Николай Григорьевич обычно делил класс на группы по два-три человека (приблизительно подобного уровня развития) и каждой группе учеников давал для разучивания одно и то же музыкальное произведение. Таким образом решались следующие педагогические задачи: 1 - соревнование исполнителей (достаточно было кому-либо из группы запутаться при проигрывании, сразу же выходил другой ученик и продолжал исполнение); 2 - обращалось внимание на разность интерпретации одной и той же пьесы, поощрялось участие учеников к активному разбору трактовки пьесы, которую они отлично знают.

На уроках шла очень серьезная, кропотливая, доскональная работа над разучиваемым произведением. Большое место отводилось личному показу – на уроке Рубинштейн обычно в начале работы над пьесой проигрывал ее целиком или в больших отрывках.

Ученики восхищенно отзываются об этом в воспоминаниях: «В интимной обстановке класса, среди небольшой кучки товарищей, замирая от восторга, когда Николай Григорьевич проигрывал наши пьесы, стоя от него так близко-близко, как бы осязая физически это дивное артистическое творчество, я впитывал идеалы высочайшего совершенства фортепианной игры. То, что тогда играл Николай Григорьевич, еще глубже западало в душу, нежели то, что он играл в обстановке блестящего многолюдного концерта». (Воспоминания о Московской консерватории – М, 1966, цит. по Баренбойму, стр. 233).

Николай Григорьевич высоко ценил ум, фантазию своих учеников, но иногда требовал, чтобы они точно повторили то, как он исполняет, были по его словам «хорошими обезьянками».

Педагогический опыт убедил Рубинштейна, что такое копирование предполагает внимательнейшее вслушивание и должно быть использовано, как один из методов обучения. Использовал Николай Григорьевич и метод карикатурного показа, в преувеличении подражая недостаткам учеников и делая эти недостатки более видимыми. Николай Григорьевич, со слов его учеников, с удовольствием показывал различные технические приемы, объясняя, какой цели они служат.

Основой игры был глубокий звук, а затем уже начинались бесчисленные варианты звукоизвлечения. В своих воспоминаниях ученики рассказывали: «Piano имело у него различные тембры, зависящие от различия в способе удара: нажим клавиши пальцем плашмя, без размаха давал в результате прозрачно-воздушное piano, от мягкого же удара по клавише, но с большим размахом всей руки получалось полное, сочное piano и т.д.; то же можно сказать и о различных оттенках forte: при одном способе получалось forte резкое, сухое (будто воспроизведенное тромбонам или вообще медным инструментом), при другом же - густое и мягкое (точно виолончельное). Что касается октав и аккордов, то их следовало ударять сверху, смело, держа пальцы «с железной крепостью», так, чтобы они не скользили по клавишам и оставались на местах даже том случае, если бы, по шутливому выражению Николая Григорьевича, по ним проехала карета. Он демонстрировал ученикам легкое и едва заметное «дрожание кисти» при ее низком положении почти у самой клавиатуры и почти выпрямленных пальцах. (Воспоминания о Московской консерватории – М, 1966, цит. по Баренбойму, стр. 230).

По словам Зауэра, на технике всех учеников, длительно проучившихся у Рубинштейна, отражался отблеск этого мастерского слияния legato и staccato. Все приемы должны были выполняться естественно, пластично, без напряжения.

Ученики Рубинштейна учились приспособляться к разным клавиатурам – тугим или легким. «Мы не должны были – замечает Зауэр – зависеть от клавиатуры». (Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 4 – М, 1976, цит. по Баренбойму, стр. 230).

Рубинштейн был сторонником новаторских аппликатурных принципов Ф. Листа, рекомендовал смело применять первый палец на черных клавишах. Э. Зауэр вспоминал, что подчеркивая важность басов, Николай Григорьевич советовал в некоторых случаях соединять 5, 4, 3 пальцы и брать басовый звук, опуская руку на боковую сторону мизинца.

Рубинштейн считая, что звучность на педали должна оставаться отчетливой, учил пользоваться и беспедальным звучанием. Рубинштейн учил учеников заниматься целенаправленно, чтобы можно было за один час сделать больше, чем бестолковыми повторами заниматься весь день.

Учебный материал, проходимый в классе Рубинштейна, был очень разнообразным и глубоко продуманным. Правильный выбор произведений, способных лучше всего помочь молодому пианисту развить художественное понимание, мастерство и артистизм, Рубинштейн считал важнейшей и труднейшей педагогической задачей.

За полтора десятка лет преподавания в Московской консерватории Николай Григорьевич подготовил целый отряд деятелей музыкального искусства: это и концертирующие пианисты, и педагоги, и теоретики искусства. Самые яркие музыкальные индивидуальности – А.И. Зилоти, Э. Зауэр, С.И. Танеев.

С.В. Рахманинов был через своих учителей А.И. Зилоти и С.И. Танеева «внуком» Николая Григорьевича. Главным продолжателем педагогических воззрений Николая Григорьевича стал С.И. Танеев, проучившийся у него четыре года и друживший с ним до конца дней его жизни. Танеев в письме к П.И. Чайковскому писал, что впечатление от игры в классе такого виртуоза, как Николай Григорьевич, оставило неизгладимое впечатление на всю его жизнь.

С.И. Танеев заимствовал у своего учителя не только умение глубоко понимать музыку, опираясь на ее внутренние закономерности, но и способность проникать в индивидуальную психологию ученика. Н.Д. Кашкин пишет: «Впоследствии он применял приемы преподавания Н.Г. Рубинштейна не только в классе фортепиано, но и в теории музыки... Даже в последнее время, обсуждая те или другие способы преподавания, он иногда говорил: Николай Григорьевич в подобных случаях требовал того-то или того-то, и это для него являлось как бы основным положением, не подлежащим оспариванию». (Кашкин Н.Д., Танеев С.И. Московская консерватория. – Музыкальный современник, 1916, №8 цит. по Баренбойму, стр. 238).

В дневниковой записи Танеев признается: «Во сне видел Николая Григорьевича и, проснувшись, страшно жалел, что, поступив преподавателем в консерваторию, не ходил слушать в его класс, как он давал уроки». (Танеев С.И. Дневники. Цитата по альбому Николай Рубинштейн и его время, стр. 112).

Судьба сложилась так, что уже после смерти учителя и ученика, по прошествии многих лет их могилы оказались рядом на Новодевичьем кладбище.

Газета «Московские ведомости» писала: «Московская консерватория, основанная Николаем Григорьевичем Рубинштейном и унаследовавшая его дух, осталась и после его кончины твердым и прочным музыкальным институтом на пользу самого возвышенного и чистого из искусств, искусства музыки... Москва с благодарностью вспоминает одного из самых энергичных, бескорыстных и неутомимых своих деятелей». (Московские ведомости, 1883, 11 марта №70; Цитата по альбому Николай Рубинштейн и его время, стр. 43).

Московская консерватория, отметившая в 2016 году свое 150-летие, стала памятником Николаю Рубинштейну на все времена.

Клименков Антон Владимирович
*преподаватель классов сольфеджио
и музыкальной литературы*

КОНЦЕПЦИЯ ОБЩЕРАЗВИВАЮЩЕЙ ПРОГРАММЫ ПО ПРЕДМЕТУ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА» В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Срок обучения – 5 лет

Введение

В данной работе автор предлагает по-новому взглянуть на процесс преподавания предмета «Музыкальная литература» в ДМШ и ДШИ.

В современную эпоху диктат рыночной экономики, и как его следствие начавшаяся финансовая рецессия, бросают государству новые вызовы. Для успешного их преодоления, развития страны и общества было принято решение создавать конкурентоспособную систему образования. Оно воплотилось в многочисленных директивах различных министерств, но документом, оказывающим наибольшее влияние, стал новый федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации №273-ФЗ от 29.12.2012».

Организация процесса преподавания музыкальных дисциплин описывается в главе 10 «дополнительное образование», непосредственно в статьях №75, №83 часть 3-7, №84 часть 4-5. Полученная информация открывает перед педагогическим сообществом долгожданные новые возможности.

Речь идет о двух видах образовательных программ, различающихся в области целеполагания – предпрофессиональной и общеразвивающей. В первом случае предполагается начальная профессиональная ориентация с жестко заданным количеством часов с продолжением обучения в среднем звене в качестве результата, во втором случае преподавательскому сообществу предоставлена свобода, ограниченная лишь ресурсами конкретной школы.

Не секрет, что по ряду причин внимание будет уделяться преимущественно предпрофессиональному стандарту, который будет минимально отличаться от старых образовательных программ. Однако, не следует недооценивать общеразвивающее обучение. Это реальный исторический шанс внести долгожданные изменения в систему, а не отстойник для нерадивых учеников. Выпускники этого отделения не планируют дальнейшее обучение в профильных учебных заведениях, а значит не ограничены вступительными требованиями. Их знакомство с музыкальной культурой в рамках образовательной системы начинается и заканчивается музыкальной школой. В таком случае, основной целью общеразвивающего обучения является создание фундамента для дальнейшего самостоятельного культурно-личностного развития в будущем. Чтобы на этом «фундаменте» можно было что-либо возводить, он должен быть максимально широким и прочным. Учащиеся должны получить обширные знания из области музыкальной культуры

в ее связях с остальными искусствами, науками и человеческим обществом. Даже при отсутствии желания дальнейшего совершенствования, результатом обучения будет прочнейшая культурная база, не позволяющая человеку деградировать как личности в современное время.

А на долю предпрофессиональной программы следует оставить проверенные временем методики подготовки будущих профессионалов от музыки, по крайней мере до тех пор, пока обществом не будут сформулированы качественно новые запросы к области профессионализма.

Как известно, образовательные программы, использовавшиеся в РФ до новой редакции закона, являются наследницами советских образовательных стандартов. С большой долей вероятности новые программы все равно продолжат наследование с незначительными изменениями. Заявленная выше цель общеразвивающих программ не может быть выполнена с помощью прямого стопроцентного копирования опыта советского периода - строение старых программ подчинено другой цели и идее.

Советская образовательная система, рожденная в XX веке модерна и индустриализации, должна была в первую очередь начать существовать как всеобщий массовый механизм, а не частная инициатива традиционной эпохи. Она являлась гигантской фабрикой, целью которой был массовый охват населения союзных республик, в которых наблюдались кардинальные различия в уровне культурного развития и грамотности. Их следовало устранить, приведя этот уровень к общему знаменателю. Точно также, наряду с развитием национальных традиций в республиках, ставилась задача искусственного воссоздания классико-романтической эпохи. Задачами второго плана являлись воспитание чувства патриотизма, критика буржуазного строя, синтез с марксистской философией. Эти процессы входили в понятие культурной революции, завещанной Лениным.

Учебные пособия по музыкальной литературе, создаваемые несколько позже, но целиком укладывающиеся в логику культурной революции, практически полностью концентрируют свое внимание на классико-романтическом периоде музыкальной истории. Выбор не случайно пал именно на него, в эту «образцовую» эпоху были кристаллизованы основные законы в разных областях музыкального искусства. На практике это означало создание концепции по ликвидации музыкальной и культурной безграмотности, наряду с языковой. Именно этот период должен был стать образцом для созидания советского общества и развития музыки. Остальные периоды не вызывали интереса по идеологическим и иным соображениям – сказывался дефицит записей и нот. На уровне музыкальной науки они естественно изучались, но в школьных учебниках отражения не имели. Таким образом, с самого начала хронологически большая часть музыкального материала и истории музыки оставалась за бортом. Музыкальная литература мыслилась как рассмотрение предельно конкретных музыкальных произведений и творческого пути их создателей. Огромное время при этом уделяется фактологии, описательности в сочетании с изучением простейших профессиональных приемов из области полифонии и формы. В XX веке, в эпоху третьего и затем четвертого технического уклада, при отсутствии глобальных телекоммуникационных и медиа технологий, знания были монопольной собственностью образовательной системы. При низком уровне культурного и личностного развития населения, фактология и описательность были самыми нужными и необходимыми средствами.

Традиционно курсы зарубежной и русской музыки в музыкальных образовательных учреждениях дополнительного образования разделены. Созданная в прошлом веке система была замкнута и логична: процесс идет от европейского барокко, через классицизм к романтизму, а затем следует переход к русской

музыке. Ее изучение начиналось с Глинки, творческий путь которого приходится на период романтизма. Таким образом, повествование о музыкальной истории плавно переходит с запада на восток, продолжаясь в Российской империи, в результате приходит к советской музыке, в которой достигается синтез классико-романтических традиций. Советское музыковедение со школьной скамьи начинало утверждать в сознании учеников субъектное положение отечественной музыки, что безусловно положительный факт. Она «поднимает выпавшее знамя» из рук европейской цивилизации, собственная современная музыка которого, по мнению ученых и критиков того времени, подвержена декадансу и деградации. Это очень удобная, логичная и замкнутая система. Из нее по идеологическим соображениям выметалось все лишнее, даже отечественное, как например русская церковная музыка. Идеология – отнюдь не ругательное слово, это важнейший инструмент суверенитета и выживания цивилизации. Это познание первичных широких смыслов вещей, заключенное в конкретную систему или концепцию.

Будучи суверенным геополитическим субъектом дуполярного мира XX века, Советский Союз мог, имел право и должен был выдвигать концепции подобного рода, в соответствии с которыми затем организовывать обучение.

Для достижения заявленных целей была создана та система, которой мы пользуемся до сих пор, потому что она привычна, ведь мы сами учились в ней. Тем не менее, СССР был уничтожен, похоронив под собой всю свою идеологию и субъектность. Его правопреемница Российская Федерация существует в условиях однополярного мира и даже близко не имеет былых возможностей и влияния. Как видно, в наше время смысл почти всех этих целей размыт или отсутствует – мертва идеология. Индустриализация и коллективизация доживают свой век. Более не имеет смысла поддерживать концепцию музыкального образования, задуманную как один из элементов геополитической субъектности погибшей страны, тем более большинство задач, которые она ставила, – формально выполнены.

Сфера культуры меньше других пострадала в результате рыночных преобразований в новой России. Количество грамотного и культурно образованного населения нашей страны в XXI веке, все еще превосходит таковое в начале XX, но этот факт сопряжен с новыми трудностями.

Общество изменилось. На данном этапе недостаточно только лишь бороться с безграмотностью, выполняя некоторые заветы культурной революции вековой давности. Безграмотность общества мутировала, став функциональной. В 80-е годы прошлого века западные ученые всерьез поставили проблему функциональной неграмотности, которую не удалось решить до сих пор. Она также актуальна для нашей страны. Формально грамотные люди, читая текст, в частности учебник, перегруженный фактами, не могут осознать художественный смысл и ценность описываемых в тексте явлений, при этом они распознают язык и отдельные слова, но не в силах понять и объяснить смысл прочитанного. Ученики не в состоянии сопоставлять, находить параллели, сходства этих фактов и явлений, выделять главное и второстепенное, строить рассказ на основе прочитанного, не годны для самой минимальной эвристической деятельности. Это болезнь информационного общества, оно перенасыщено фактами, но не знает, что с ними делать. Социум нашей страны образца XX века, начинавший с неграмотности, неиспорченный цивилизацией прогресса и потребления, легко справлялся с аналогичными задачами.

Соответственно, концепция музыкального образования предыдущей эпохи и ее методы не являются единственными и необходимыми на данный момент. Они не сработают на подавляющем большинстве современных учеников, кроме как в специальных образовательных учреждениях, построенных на диктатуре традиций, не тронутых временем, где общество не имеет власти.

Современная эпоха ставит совсем иные цели. Наша задача состоит в том, чтобы найти и наполнить музыкальное образование новыми смыслами, взамен утраченным. Мы должны эффективно противостоять вымыванию, обесцениванию идей, их нелепому смешению в некоей безумной и бессмысленной пляске в сознании учеников, разрыву логических цепочек - всему тому, что неизбежно следует за тяжелой поступью шествующей повсеместно деградации.

Для достижения этих сложных целей необходимо запустить интеллектуальный процесс по созданию обновленной системы музыкального мышления и познания. Процесс культурной эволюции. Автор данной работы рассматривает возможности создания такой системы на примере курса музыкальной литературы в ДМШ\ДШИ – начальном уровне образования.

В первую очередь, как бы это парадоксально не звучало, необходимо отказаться от только музыкального подхода в преподавании музыкальной литературы. Создать прочный и широкий культурный фундамент даже в области только музыкального искусства невозможно лишь в рамках самого этого искусства и прикладного музыкознания. Ни единый миг в истории человечества музыка не была дискретным явлением и изначально была синкретическим. Музыкальное искусство входило в античную систему наук и насквозь было пронизано философией и мифологией. Соответственно, о нем невозможно говорить также и без социо-исторических, онтологических знаний, которые приоткроют нам тайны античного бытия, мировоззрения и места в нем синкретической музыки. Античность является золотым веком, колыбелью европейской цивилизации, музыку которой планируется изучать в курсе музыкальной литературы. Назовем такой комплексный метод – цивилизационным. Применив же чисто музыкальный подход к античности, мы мало что сможем понять, кроме некоторых технических сведений о ладах и других особенностях музыкальной системы, которые в отрыве от остальной картины ничего для понимания не дадут.

Цивилизационный подход на первый взгляд выглядит чрезмерно сложным для понимания учащимися школы и воплощения учителями. Неизбежно последуют возражения о том, что подобная деятельность присуща вузовскому образованию и нереальна на начальном этапе. Следует отметить, что вузовское образование порядком деградировало в последнее время и не всегда является высшим в полном смысле этого слова. В современную эпоху ориентиры меняются, то, что было «высшим» полвека назад, сейчас уже не может отвечать вызовам времени. Невозможно представить, чтобы высшее техническое образование «оканчивалось» бы сейчас там же, где и в середине прошлого столетия, при всем уважении к выдающимся достижениям того времени. Этого мало. Гуманитарное знание может развиваться вглубь, разрабатывая и применяя новые технологии для достижения все более выдающихся результатов. XXI век – эпоха технологий и в первую очередь социо, психотехнологий, дающих результат в виде моделирования и управления поведением общества и его индивидуумов. Страны, не обладающие ими, обречены на подчинение. Разработка подобных технологий в области культурно-музыкального образования – первая задача музыкального сообщества, если оно заинтересовано в развитии и процветании. К слову, подобными «разработками» занимались еще античные греки, что отражено в их учении «об этосе».

Невозможно рассчитывать на развитие и эволюцию, оставаясь на месте, она свершается лишь в момент напряжения, опасности столкновения с бездной, но не в состоянии покоя. Безусловно, цивилизационный подход потребует от преподавателя некоторого напряжения интеллектуальных сил, но любые сложные вещи он сможет объяснить чередой простых, если не утратит логическую связь между ними.

Не стоит беспокоиться и за учеников – классическое гимназическое образование 19 века, к примеру, знакоило учащихся с античностью куда раньше возраста, в котором изучают музыкальную литературу и в куда более жестких формах, нежели описываются в этой работе, благодаря чему общество не имело недостатка в интеллектуалах. Процесс, качественно запущенный на нижнем уровне, неизбежно даст плоды для высшего. Классическую трехступенчатую систему музыкального образования можно будет трактовать в новом ключе как триаду: идеология-методология-герменевтика. Начальное образование в таком случае дает общее широкое понимание музыкально-цивилизационных явлений на уровне смыслов и идей. Будут получены ответы на вопросы о том, что собой представляют эти явления, стили, эпохи, с чем они связаны, как они возникли, как они сочетаются с другими явлениями. Средний уровень дает полученным знаниям методологическое применение в научной или педагогической сфере. Это инструментарий, практические умения детального анализа, описания, фактические знания, традиционно получаемые в колледжах. Он представляется наиболее неизменным. Наконец, высший уровень образования должен быть высшим в полном смысле слова – это герменевтика и ее метод. Наиболее глубокие толкования и открытия тайных трансцендентных смыслов в музыкальном искусстве цивилизаций. Поиск герменевтических ключей. Направление и управление развитием музыкальной науки, искусств и общества, высшая научная деятельность.

Обеспечить цивилизационный подход, который подразумевает синтез нескольких искусств и наук, одним лишь лекционным методом очень сложно. Необходимо пользоваться всеми достижениями интерактивных технологий для обеспечения наглядности и запоминания материала. Прежде всего следует централизованно создавать интерактивные пособия, основанные на сетевых интернет-технологиях, которые обеспечат образовательный процесс нового уровня. Сейчас их создание носит индивидуальный характер и наталкивается на сложности определенного типа. Отсутствие компьютерной техники в школах и умений с ней обращаться является значимым фактором, тормозящим процесс. К счастью, на данный момент все большее количество представителей педагогического сообщества осознает необходимость технологических преобразований.

В рамках цивилизационного метода можно применять знания из следующих категорий: философия, музыка, другие искусства (пространственные, временные, пространственно-временные), общая история, социология (устройство общества, мировоззрение), история наук, эстетика, география. Каждое высказываемое преподавателем утверждение находит свое подтверждение из всех или нескольких областей знания, тем самым обретая смысл, рождая в мозгу учащегося наиболее полную картину происходящего, после чего его отношение к конкретному музыкальному произведению и уровень его понимания будут другими.

Высказывания, не подкрепляемые из разных областей знания, не дают полной картины, недостаточно формируют мышление, не позволяют составить мнение, не несут сильного развития. Они обрывочны и самостоятельно не оседают в памяти, ориентированы лишь на механическое бесцельное запоминание. Ярким примером служит порочная практика пересказа биографий композиторов, где лучше всего учащиеся запоминают «каноничный», присутствующий в каждом учебнике, абзац про родителей композитора, потому что этот абзац расположен в начале текста. Он укоренен в сознании ученика на бытовом уровне – родители есть у каждого. Учащийся запомнил этот факт, потому что нашел с ним связь. Но как связываются в разных областях остальные факты, никто не рассказывает, поэтому их не помнят. Хорошо, если они увязаны с выводами о наличии или отсутствии ранних музыкальных впечатлений будущего композитора и просто отлично, если указывается как эти впечатления повлияли потом на его

творчество. Но дальше мысль никогда не идет, а часто нет и первичных выводов, ведь эти биографические факты объяснялись только со стороны музыкального искусства. Логично, что композитор имел в детстве музыкальные впечатления, и они потом проявились, иначе он не является композитором. Это не вызывает никаких сомнений и умственных усилий, это непреложный факт. А потому понимание этой информации не дает никакого развития, она может быть интересна, но пуста. Странно, если бы будущий композитор вообще никак не реагировал на музыку, предпочитая помогать отцу в бакалейной лавке, а потом вдруг сел сочинять симфонии. Имеет смысл перечислять и подкреплять из смежных областей те сведения, с которыми это возможно сделать, которые нарисуют нам полный портрет конкретной личности, представителя конкретной эпохи. Чтобы в результате, услышав фамилию какого-либо пройденного композитора, ученик, в зависимости от своих способностей, соединив в мозгу сведения из всех областей, мог кратко или полно высказать, написать свое мнение о нем и его музыке, подкрепив примерами из творчества, а не выдать обрывочные сведения о семье композитора или его родителях.

Совершенно точно также следует избавиться от избыточной фактологии при анализе сочинений, оставив это дело на откуп предпрофессионалам. Им гораздо важнее будет узнать в какой цифре и в какой тональности звучит побочная партия чего-либо. Потому что эти факты у них будут спрашивать вплоть до выпуска из ВУЗа. Такие сведения без комплексной цивилизационной связи с остальным материалом не особенно полезны.

И последнее, что точно следует оставить в минувшем XX веке – это музыкальную описательность, которая занимается пересказом того, что и как звучит в анализируемом сочинении. К сожалению, не всем ученикам интересно знать субъективную оценку и эстетические переживания автора учебника по поводу того или иного сочинения. Гораздо важнее выработать у учащегося собственное мнение, умение самостоятельно описывать музыку, находить параллели в других искусствах, основываясь на своих знаниях, а не бездумно повторять чужие слова.

В конце XX -XXI веке развитые страны переходят к пятому техническому укладу, который напрямую связан с массовыми глобальными теле и медиа технологиями, самой известной из которых является сеть интернет. Из этой сети современный ученик в состоянии извлечь любые необходимые сведения уровня фактологии или описательности. Образование как система, таким образом, лишилась своей естественной монополии на знания и теперь должна предложить учащимся нечто большее, чем просто их централизованная раздача, а также социализация ученика и адаптация его в обществе, благо эту сферу у образования пока не отняли.

Применение цивилизационного метода решает этот вопрос на уровне преподавания музыкальной литературы. Поставляемая таким образом информация не может быть моментально найдена и вычитана на интернет ресурсах, она даже не является самоцелью. Цель – личностный культурно-нравственный рост, создание интеллектуального инструментария в голове у учащегося для пользования полученными фактами, мотивация дальнейшего самообразования и защита от деградации.

Мы более не ограничены ни марксистской идеологией, ни недостатком информационных музыкальных материалов – нот и записей, а значит не должны выметать из обучения целые исторические блоки. И более не скованы классико-романтическим периодом и его задачами, теперь же следует обратить свое внимание и на другие эпохи человеческой цивилизации.

Нельзя сказать, что в современных учебниках в принципе отсутствуют разделы, посвященные другим эпохам. Однако, они всегда исключительно обзорные

и в процентном соотношении занимают колоссально меньше времени и ресурсов, нежели разделы пресловутого классико-романтического периода, в котором все равно остается смысловой центр. Учебная программа теперь лишь немного «расширена» в обе стороны от этого центра. Его следует переместить, распределив интеллектуальную нагрузку по-другому.

При изучении предмета музыкальная литература цивилизационным методом мы должны перевести внимание в другую эпоху – античность. Именно там находятся истоки европейской и византийской цивилизации, наследницей которой является русская. Без детального изучения этой эпохи не представляется возможным полностью понять смысл музыкальных и иных процессов, происходящих в дальнейшем. Это период золотого века и великих мыслителей, заложивших основы современных наук и искусств. Выдающиеся деятели других эпох на протяжении всей истории человечества постоянно обращались к античности, пытались вернуть искусству его величие и смысл.

Не стоит также останавливать обучение и в «другом конце». Особенно страдает зарубежная музыка. Отсекаемые в этом случае эпохи позднего романтизма и авангарда по важности информации не уступают изучаемому. В чем бы не состоял метод преподавания музыкальной литературы, Фредерик Шопен и Франц Шуберт определенно не могут поставить точку не только в развитии музыки западной цивилизации, но и в качестве последних выдающихся образцов, достойных изучения также не подходят.

Не имеет особого смысла, выделяя в отдельный курс, выдвигать музыкальную культуру русской цивилизации на отдельное место. На протяжении эпох культурный обмен между цивилизациями был невообразимо шире и богаче, чем безусловно важный факт синтеза Глинкой европейских музыкальных законов и русской культуры, что воспринимается как истинное начало русской музыки. Наоборот, чтобы подчеркнуть индивидуальность, ее следует изучать вместе и одновременно с европейской. Обе цивилизации имеют общие корни в эпохе Античности, и проследив их разветвленное развитие далее на схемах, мы увидим диковинные чудесные узоры и переплетения, взаимные пересечения и влияния, демонстрирующие их коренную связь и одновременно различие, как две стороны монеты, как два полюса развития человечества, образовавшихся из единого истока.

Наша задача поведать учащимся о музыке цивилизаций во всей хронологической полноте, не делая исключений и не допуская преобладания какой-либо из эпох. На протяжении обучения музыка должна начаться в античности и закончиться в постмодерне.

Историческая часть

Ниже представлены два вида условных схем всех эпох, которые должен затрагивать обновленный курс музыкальной литературы в ДМШ, преподаваемый с помощью цивилизационного метода. Первый вид – линейная схема развития цивилизаций, отражающая все значимые музыкальные явления в разных странах, а также культурные влияния. Линии, выражающие музыкальный вклад различных стран, имеют наибольшую толщину. Их пересечения обозначают глобальную смену вектора развития страны или всей цивилизации в соответствующую сторону, окрашены в разные цвета. Горизонтальными стрелками обозначены религиозные или межличностные конфликты, влияющие на развитие. Разноцветными стрелками меньшей толщины показаны культурные влияния целых стран, наций или отдельных личностей. Цвет стрелки соответствует направленности влияния, оно либо проецируется на другую страну или личность, либо привносится извне.

Второй тип – цивилизационные схемы эпох. На них, внутри незакрашенных геометрических фигур, представлены тематические поля, относящиеся к разным категориям знаний, находящихся внутри фигур, которые закрашены разным цветом, а также их связи друг с другом. Вследствие чего создается наиболее целостная картина. Стрелки, направляющиеся к этим категориям от фигуры с названием эпохи, отражают линейную логическую цепочку их развития. Взаимовлияния тематических полей организовано с помощью их непосредственного соприкосновения друг с другом. Естественно, что каждой эпохе в соответствии с ее особенностями присущ индивидуальный рисунок.

Конкретные цветовые оттенки схем делят декоративную функцию со смысловой. Выбор того или иного цвета в некоторых случаях влияет на смысл, а в некоторых – нет. Здесь читателю предлагается проявить фантазию.

Рассмотрим каждую схему в отдельности.

Первая линейная схема (Рис.1) последовательно отображает три эпохи: античность, средневековье и возрождение. О музыкальных источниках античности сохранилось мало достоверных хронологических сведений, поэтому этот раздел схемы фактически пуст. Пробел заполняется в другой схеме. (Рис.2) Золотой фон в данном случае имеет значение, так как общепризнано, что античность является золотым веком европейской цивилизации. Синкретическое музыкальное искусство античности складывается под влиянием философии, а также поэзии и драматургии, поэтому оно последнее в логической цепочке. Соединения тематических полей отражают этот процесс в деталях. Полулегендарные музыканты, инструменты, боги и герои мифов, описываемых в драматургии и поэзии, воплощаемых в виде сакральных мистерий древнем театре с помощью синкретической музыки – есть не столько фактические явления, выраженные в материальном мире, но более всего – основа мироощущения, философские парадигмы мышления, сам стиль жизни античных людей. Именно эти процессы мы называем язычеством. С ходом времени его начинает вытеснять христианство, но не доводит дело до конца.

Удивительными переплетениями языческого и христианского наполнена культура средневековья. (Рис.3). Средневековый человек познает мир через Бога, а церковь является основой общества. На ее плечи ложится философское, научно-догматическое обоснование веры. Естественно, оно происходит на основе античных философских достижений, так как других пока не было. Солидный вклад в общее дело вносят как западные религиозные философы и отцы церкви, так и византийские.

Несмотря на то, что церковная составляющая преобладала в обществе, оно сохранило и другую часть – народную культуру. Музыкальное искусство теперь можно разделить на светское и церковное. Они отнюдь не противоположны и часто испытывают влияния друг друга, но факт этого разделения отрицать бессмысленно.

В эпоху средневековья зарождается русская цивилизация, взявшая сторону Византии и выстоявшая в экспансиях с запада и востока. В тематических полях (Рис.3) мы можем наблюдать смысловые параллели и различия в видах искусства русского и западного культурного пространства.

С приходом возрождения ситуация довольно сильно меняется. (Рис. 4) Европейская культура, стремясь преодолеть свое отклонение от истока, пытается вернуть золотой век.

Этот процесс сопровождается развитием наук и человеческого мышления. Центром мира является человек и его разум с помощью которого он познает сущее и Бога. Мир становится антропоцентричным, более физическим, материальным. Индивидуум еще далек от того, чтобы порвать с Богом, но этот процесс

запущен именно в эпоху возрождения. Научный прогресс, технические открытия подталкивают общество к иному пониманию искусств и музыки. Создаются академии, круги ученых мужей, богословие становится наукой, в которой возможно вести исследования. Христианство вновь сталкивается с древним язычеством в мозгу титанов возрождения при попытке рационального анализа. Титан – античное слово.

Это те сущности, что противостоят трансцендентным неуловимым древним богам, похищая огонь их мудрости. Титаны - плоть земли, материальны, они познают и поглощают духовное через физическое. Ведущую роль в такой деятельности играет алхимия – мать будущей химии. Вновь, как и в античности этот процесс рассматривается на двух уровнях. Формально философский камень превращает материю в золото, и в многочисленных трактатах описываются материальные химические процессы. Но имеется и трансцендентный смысл. Гиганты возрождения заняты рациональными поисками философского камня через череду метаморфоз, преобразующего, возрождающего их и созидającego идеальный мир. Работы буквально пестрят схемами идеальных вещей – город Скамоцци, витрувианский человек, ренессансные мессы, - все объединяет принцип золотого сечения. Философский камень не только должен привести к идеальным формам потерянной золотой эпохи и ее неразгаданным секретам, но и двинуться дальше к познанию, а значит краже божественного огня.

Иное возрождение происходит у русской цивилизации. Ее исток - Византия сближается с западом и погибает. Она остается одна. Сохранив стойкость и силу духа в нескольких цивилизационных конфликтах, русское государство возрождается под лозунгом «Москва - третий Рим». Русское возрождение также отсылает нас к золотому веку античности, но делает это с позиции духа, а не разума. Поэтому на схеме (рис.4) стрелки ведут в разные стороны, запад «возрождается» через научно-философское знание, которое влияет на культуру, а восток через горнило исторических испытаний, принесших ему единство, позволившее сохранить «Рим», под этим словом имеется ввиду истинная вера. Именно в этот момент Московское царство утверждается как самостоятельная цивилизационная сила.

Также объясняется наличие в Европе и отсутствие в России технического прогресса в искусствах, понимаемого как рациональная эволюция, где последующее всегда лучше предыдущего. Русская культура не знает многоголосия и линейной перспективы. С позиции западного рационализма она устарела, на самом деле она хранит верность традиции и истинной вере – неподвижным вневременным областям духа. В западной культуре повсюду процветают светские культурные школы и академии, в России искусство по-прежнему сосредоточено вокруг храма, и, более того, эта тенденция только углубляется. Достигает расцвета духовная практика исихазма, демественный распев – также образцы тайного знания, но которое не стремятся объять разумом. Монашество, уединение, отшельничество, святость – наш «аналог» герметических кругов Европы, алхимиков и философского камня. «Великое делание» разума на Западе и «Великое делание» духа на востоке – суть возрождения.

Коренным образом ситуация меняется в эпоху барокко. (Рис. 5 и Рис. 6) С точки зрения истории возрождение, барокко и классицизм объединяются понятием новое время, где начинаются и продолжают тенденции рационального объяснения мира и дальнейшего освобождения, просветления знанием человеческой личности.

Искусство находит более тонкое деление. Эпоха барокко противоречива и пестра. С одной стороны, она продолжает наметившиеся в возрождение тенденции, но с другой – сильно обостряет, рефлексирует над ними. Даже философская наука берет в оборот человеческие чувства. Другие искусства делают это куда

больше и ярче. Барокко удивительное сочетание разума и выраженных через него сильных чувств, иронии, шутки, размышления. Эпоха хочет отвлечься от заумного «великого делания» за украшениями, красотой голоса, орнаментами, платьями, париками, но делает это помпезно и, все равно, рационально. Пути барокко (Рис. 6) вновь расходятся в две стороны, чтобы замкнуть собой культуру.

Религия отходит на второй план, уступая место политике. Бог мыслится как великий механик, которому подражает в его творении человек. Знаменитым вестфальским соглашением, создавшим основы современных международных отношений, завершается религиозное столкновение католиков и протестантов, получившее название – реформация. Вестфальская система заложила фундамент национальных государств взамен религиозным. Начало и конец этого процесса были неизбежным следствием гуманистических преобразований эпохи возрождения. Реформация сыграла огромную роль в культуре и искусстве обеих цивилизаций.

Россия также получила свою реформацию, по геополитическим и научным соображениям были сделаны шаги в сторону западной цивилизации, повлекшие религиозный бунт и появление старообрядцев, на долю которых выпала роль унести с собой в изгнание и попробовать сохранить останки прежней «Святой Руси», той, которая была «Третий Рим». Раскол не одну сотню лет сопровождался нетерпимостью и убийствами с обеих сторон, что далее найдет свое воплощение в искусстве. Поворот в сторону запада, присоединение Украины открывают дорогу будущим реформам Петра I. С музыкальной точки зрения Россия «догоняет» в техническом плане европейское искусство. А самое главное, она начинает видеть необходимость его «догнать» и считает себя отставшей. В церковную жизнь приходит многоголосие (партес), в художественную – зачатки линейной перспективы (парсуна), начинается появляться полноценная инструментальная музыка.

Ситуация логически завершается при Петре I. Россия становится полностью европейской империей, завоевав себе в войнах и лишениях место в лоне западной цивилизации. Культурные процессы становятся практически идентичными. Отставание ударными темпами ликвидируется с помощью приглашенных за большие деньги иностранных специалистов, вполне знакомая практика. Россия вновь обращается к античности, но это обращение происходит к другой не византийской ее части.

Логическим завершением эпохи просвещения и процессов, начавшихся в возрождение, становится классицизм – последнее торжество разума, который на этот раз «упорядочил» все как следует. Представления об идеальном античном мире находят новые воплощения, так как эта тема опять актуальна в творчестве. Создаются основные законы и правила искусств, ставшие «классическими». Хранителями правил становятся многочисленные академии и консерватории. Здесь рождается система, готовая воспроизводить себя бесконечно. Но просвещение, капитализм и либерализм толкают людей к дальнейшей свободе. Один за другим происходят переломные исторические события – образование США и французская революция, последовавшие за ними многочисленные кровавые войны, реставрации и хищный раздел мира окончательно пошатнули авторитет разума и классицизма.

Схема классицизма (Рис.7) специально выровнена и упорядочена. Классицизм одинаково «разложил по полочкам» все категории знаний так, что можно начинать смотреть с любого места

Тем не менее, дуализм все равно остается. Хотя в моду входит атеизм – как крайняя степень нарастающего материализма, с другой стороны, под знаком масонства, продолжают тайные герметические практики возрождения. Титаны неусыпно продолжают поиски философского камня, вновь стремясь создать иде-

альное общество. Торжество облаченного в материю, но неуловимо легкого трансцендентного божественного разума воплощается в гении творцов классицизма, ярким примером которых является В.А. Моцарт.

Россия не избежала этих процессов, она прочно встроена в европейскую цивилизацию, пожиная ее плоды во всех сферах. Например, восстание декабристов – отличный пример отечественного заимствования западных технологий в категории революционной деятельности. В России базируется широко известные во всем мире итальянская и французская оперы, в столицу приезжает плеяда итальянских музыкантов, управляя музыкальной жизнью. Отечественные музыканты отправляются на обучение в Италию, где занимаются наравне с Моцартом, а возвращаясь, сочиняют единственно возможную европейскую музыку.

Духовная музыка, отошедшая в Европе на второй план, в России держится крепче. Наибольшего расцвета достигает жанр хорового концерта, синтезирующий русские церковные традиции и европейские законы эпохи барокко. Народная культура урбанизируется и европеизируется. Появляются романсы, российские песни, составляются классицистские обработки народных песен, чтобы общество могло ими пользоваться.

Классицизм в русской культуре – подготовка к величайшему расцвету, произошедшему в эпоху романтизма и давшему России плеяду гениев на уровне разных искусств. (Рис. 8 верхняя часть, Рис.9)

Романтизм, в какой-то мере, как и барокко, – рефлексия на предыдущую эпоху. После грандиозного краха мыслительного процесса, внимание переключается на область чувств, мечтаний. Как прежде, искусство сильно сопрягается с философией и мистикой. Эстетические концепции романтизма заложили немецкие поэты-философы: Новалис, Гельдерлин, Шлегель. Романтики отвергают этот мир, в своем творчестве они ищут и утверждают другие реальности, стремятся укрыться от жесткой действительности, изображаемой в виде стихий, в сфере грез и фантазий. А затем, когда мир настаивает на них, они смеются, издеваются и проклинают его и себя, и Творца, окунаясь в бездну, утверждая концепцию злого демиурга, создавшего мир ради мучения. Миру является общество нигилизма, который ярко изобразил искавший отсюда выход Ницше. Поздний романтизм – это бездна, к которой пришло развитие, попытка ее преодоления возможна единственным способом – прыжком в нее. Безумие и ненависть к сущему, чахотка и венерические заболевания – вот те «античные» метаморфозы, что должен пройти романтик, чтобы почувствовать истинный мир. С точки зрения алхимии, это первый шаг «нигрето» - работа в черном.

Романтизм - время стиливых и личностных контрастов и конфликтов в искусстве, рождение новых национальных школ. Во всей своей красоте в искусство возвращается национальный миф. Это музыка Сметаны, Грига, Глинки, Римского-Корсакова, Вагнера. Это музыка Верди, Вагнера, Брамса, вокруг которой общество устраивало ожесточенную полемику. Это национальный протест против консервации, косности, дряхлости академического классицизма, сопряженный с поисками новых выразительных средств и измененных состояний разума.

В противовес романтизму, параллельно движется контрастное реалистическое направление, стремящееся изображать мир таким, каков он есть. Они, двигаясь разными путями, в итоге сходятся в одном – мир явно несправедлив и грязен. У реалистов он еще и лишен героического пафоса.

Но общество и история в эпоху романтизма достаточно удалены от этих ужасов. Романтиков и реалистов с их безднами не очень хотят видеть – те здорово портят настроение. Поэтому Заратустра не находит слушателей, поэтому творцы бегут в свои иллюзорные миры. Происходят революции – промышленные и политические. Социум жаждет хороших новостей, ему их дает наука и техника - элек-

тричество, пар, телефон и другие полезные вещи прочно отвлекают человека от области духа.

Архитектурное искусство переходит в города еще сильнее – строятся красивые металлические конструкции, вокзалы, павильоны, здания, мосты и парки. Наш мир технического прогресса в противовес тому – прекрасен. На схеме (рис.9) обе сферы романтизма несколько отгорожены друг от друга, это разграничение неполное, потому что ранний романтизм все же соответствует этой тематике – он не так мрачен и безысходен, как поздний.

В искусстве национальных школ, и России в частности, темных моментов несколько меньше, больше национального реализма. Заявив о себе миру, школы также утверждают на европейском уровне свои традиции. Процесс сложен и без должных исследований нельзя сказать, в какой мере речь идет об утверждении иного культурно-цивилизационного проекта, а в какой – об национальном направлении в рамках единой европейской традиции.

Нельзя отрицать, участники Могучей Кучки действительно ставили перед собой такие задачи. Их музыка глубоко и точно отражает все особенности русского бытия – исторического, социального, ориентального, сказочно-архаического, религиозного народного и блестяще-светского.

С другой стороны, Россия продолжает свое европейское движение. Несмотря на протесты Могучей Кучки, открываются консерватории и создаются музыкальные общества по западному образцу, в них приглашаются иностранные специалисты. Такой двусторонний процесс характерен для нашего общества, практически, в любые времена, и тогда он был связан с дискурсом западников и славянофилов.

Инаковость познается через нечто «другое», в конфликтах. Ничуть не умаляем значения Глинки, который был западником, романтиком, но не «западным романтиком», не «нырял в бездну». Он хотел «связать узлами законного брака» русскую народную песню и фугу, русский дух и западную материю. А связывание духа и материи – вечный аспект алхимического «великого делания». Так пытались делать и до него, но не преуспели. Мыслил ли Глинка Россию отдельной цивилизацией и ставил ли он задачи поиска «русской» материи? Явно такие попытки предпринял Мусоргский. Только тщательно изучив этот самый сложный вопрос можно попробовать дать ответ – насколько и в чем русская музыка является русской и иной, по отношению к европейской, достаточно ли этого. Тогда мы истинно и полностью, по достоинству сможем оценить вклад «первого русского национального композитора» в русское искусство.

Романтики устали от мира, а мир устал от них, их бунт не перевернул общество, потребовались более серьезные средства. И в конце XIX века вновь начались поиски выхода из тупика.

Этот период называется модерн. Он мыслился как триада: отрицание, обновление и преодоление традиции, которая была представлена различными «окостеневшими» институтами, как-то старые империи и их порядки, художественные и музыкальные академии, консерватории, текущее распределение благ в обществе. Люди устали от затхлого и старого, а потому отрицанию и нигилизму подвергались буквально все стороны жизни. Ждали чего-то нового, доселе невиданного и оживляющего. В воздухе витал революционный дух, и не только массы, но и культурная общественность была значительно наэлектризована. Интеллектуалы всех национальных культур объединяются в группы для творческого решения назревших вопросов. Период между двумя войнами дает огромное количество новых течений, идей, каждая из которых предлагает себя как средство обновления мира. Это многочисленные художественные, изобразительные, музыкальные техники и политические течения. Многие мыслились их творцами как новая истина,

как отрицание предыдущего, однако, на деле органично из него вытекали. Три основополагающие идеологии XX века: социализм, фашизм и либерализм, яро крушившие старый мир, – есть не что иное как развитие лозунгов французской революции. «Свобода, равенство и братство» сошлись в смертельной схватке за обладание земным шаром. Как известно, первым пало братство, а через несколько десятков лет за ним последовало равенство, к свободе мы еще вернемся. Следует помнить, что во времена первой французской республики в этот лозунг вкладывали иной смысл.

Если политическая мысль движется к обновлению и преодолению через отрицание, то культурные процессы в рамках какого-либо одного искусства дискретны. Между собой они разделены, противоречивы и разнонаправлены, но в сфере общекультурной диспозиции, совпадения в тематических полях разных искусств очевидны, несмотря на протесты их представителей. (рис.12) К примеру, известно, что К. Дебюсси гневно отвергал упорно наклеиваемый на него ярлык импрессиониста.

Первый авангард, этот период между двумя войнами, являлся накопительным – он собирал силы и средства, потенциал которых будет раскрыт позже. На момент создания, отрицающие течения казались чем-то сверхновым и могли стать самоцелью. Яркими примерами из области практически тотального отрицания следует считать знаменитый «Черный квадрат» Малевича и музыкальный аналог - «4°33» Кейджа. Затем, оказавшись замкнутыми сами на себя и не имея созидательной идеи, к середине века они утратили самостоятельность, превратились в технические средства. Таковы музыкальные техники атональности, додекафонии, сериализма. Они строятся на отрицании собственного тела музыкальной традиции, сформированного в период классицизма – средств музыкальной выразительности. Процесс формирования этого тела был начат еще в возрождение и вполне вписывался в общую антропоморфную картину эпохи. Во времена модерна технический прогресс шагнул далеко вперед, человека понемногу начали заменять простейшие машины. Разумеется, индустриализация повлияла и на искусства как прямо, что выразилось в течениях конструктивизма, конкретной музыки, так и опосредованно – через протест, разрушение средств музыкальной выразительности. Таким образом, начиная с эпохи модерна создается новое постчеловеческое тело музыки, открывая дорогу к музыкальному трансгуманизму.

Вновь напомнили о себе два потока развития музыкального искусства, заложенные в эпоху античности канониками и гармониками, – интеллектуальный и гармонический. Первый поток всегда делал ставку на интеллект и рациональное, числовое познание божественного. По ходу развития человеческой истории божественное «выветрилось», а рациональное к модерну вылилось в технический прогресс третьего и четвертого укладов, что выражается в появлении «индустриальной» музыки машин, а затем электронной музыки и различных индивидуальных стилей, делающих ставку на научное техническое знание, например, творчество Я. Ксенакиса.

Второй поток – это чистая эмпирическая, акустическая красота музыки, как языка природы, изучение которой в эпоху античности заложило основы науки физика. Это направление следовало очистить от «затхлого» романтизма, использовавшего данное тематическое поле в XIX веке. В дело вступает вторая топика модерна – мягкое обновление, наполнение старых форм новым содержанием. Здесь нет места революциям и яростному отрицанию, композиторы держат связь с традицией, но все больше ощущают ее увядание. Когда все средства в европейской культуре и национальных школах были исчерпаны, композиторы и деятели других искусств старой Европы обращаются к внеевропейским цивилизациям. Начинается изучение индуизма, буддизма, ислама и примитивных племен. В этой

области с искусством смыкается философия традиционализма, возникшая в деятельности Рене Генона и его последователей Шуона, Корбена и других. Европа, ощущая свою старость жаждет вливания молодой крови. Этот поток породил стили импрессионизма, неоклассицизма, необарокко, выразился в творчестве О. Мессиана.

Россия принимает в этих потоках самое деятельное участие. Творцы серебряного века своей деятельностью утверждают второе возрождение в культуре и искусствах. Время истинного триумфа, период конца XIX - начала XX века, можно и нужно сравнивать с европейским возрождением. Интеллектуалы новых герметических кругов не только подняли отечественное антиковедение до небывалых высот, но и сами фактически «воплотились» в древних греков. В этот период на античную и раннехристианскую тематику, связь которых отлично понимали, поэтами и музыкантами символистами создаются литературные и музыкальные произведения, их синтез на манер синкретического античного искусства – декламации, Соловьев впервые в русской истории разрабатывает и научно оформляет философскую мысль. Дальше всех двигается музыкальный алхимик Скрябин, его «Opus Magnum» - задуманная им мистерия, как синтез голоса, инструмента, цвета и географического расположения, должна была явить мир чистого духа. Кстати, финальная стадия получения философского камня, после которого происходит окончательная метаморфоза, вовсе не должна осуществляться при жизни алхимика. Преуспевшие на этом пути, обычно заканчивают свое великое дело по ту сторону существования. Это свидетельствует о том, что Скрябин успел осуществить задуманное, уж точно в отношении себя лично.

В то же время русское искусство с блеском представляет себя на европейской арене. Группа Дягилева воссоздает античность на свой лад - в синтезе музыки и танца. Вокруг известного антрепренера собрались молодые Стравинский и Прокофьев, - композиторы, очень сильно повлиявшие на советскую и европейскую культуру на протяжении большей части XX столетия.

После создания СССР в 1921 году новая культурная реальность приходит не сразу. Примерно до конца 20-х годов Советская страна по инерции движется в одном русле с Европой имея на руках целую плеяду композиторов и поэтов авангардистов, мыслящих революцию как то самое долгожданное «обновление», «свежесть после грозы». В русле борьбы власти с буржуазными пережитками, даже видят в ней союзника, помогая крушить старые отжившие традиции. В это время Россия по части идеологии была самой передовой страной, она мыслилась большевиками не только как часть Европы, а как зерно будущей глобальной мировой революции. Пока композиторы отрицали тональность и мелодию, партия модернистски отрицала мораль, нации, сословия и границы. Странники старой России либо молчали, доживая свой век, либо увезли часть культурного пространства Родины в эмиграцию, где она некоторое время продолжила жить старой жизнью. Здесь можно проводить параллели с расколом 1650-х годов и старообрядческими общинами.

В 1930 годах на волнах самой что ни на есть контрреволюции начинаются процессы построения альтернативной геополитической модели. Все идеи глобалистского характера и их авторы спешно покидают материальный мир. Запускается процесс построения нового общества, он был рассмотрен в начале статьи.

Остается добавить, что искусству была отведена очень серьезная роль, оно мыслилось как одно из практических воплощений марксистской философии, как церковь в эпоху средневековья, как основа всего общества, а не только элиты.

Искусство является одним из столпов нового суверенного геополитического концепта сверхдержавы. Лучше всего для этого подходили стили классицизма, романтизма, реализма, в сочетании с национальным колоритом республик.

Так родился соцреализм. Музыкальная наука в этот период делает громадный скачок, она начинает существовать как система. Теоретические и практические результаты не заставляют себя ждать, советская музыкальная традиция занимает прочное место в мире.

Деятели искусства «коллективизируются» в собственные союзы, призванные управлять и надзирать за развитием в правильную сторону. Именно с этих позиций, а не с позиций либеральной пропаганды 90-х, следует рассматривать все процессы «травли» авангардистов, «публичные порки» которых были неизбежны с государственной точки зрения, как преследования инквизицией еретиков в средние века. Искусство, как положено, было согласовано с философией, к сожалению, хоть и сильно переделанной, но марксистской, то есть плоть от плоти западной. Начав свое собственное «Великое делание», процесс, который был призван изменить не индивидуум, а общество и потом весь мир, запустив возведение колоссальной цивилизационно-суверенной государственной конструкции, уничтожив большевиков-глобалистов первой волны, власть в итоге оставила философский фундамент почти без изменений. Материю сопрягали с чужеродным духом. Даже были попытки его создания, объединенные термином «космизм», например, у Вернадского, разрабатывавшего понятие ноосферы. Но они не привели к возникновению системы. Отсутствие веры, собственного русского духа и внятной суверенной философии в итоге загубило весь проект. Над завершением остается гадать, как в случае со Скрябиным. *Кстати, оба умерли при комичных обстоятельствах – один от фурункула, другой – от нехватки пресловутой «колбасы» на прилавках магазинов.*

После 1945 года в геополитическом противостоянии СССР и США мир разбивается на два лагеря. На западе понимание национального в музыке окончательно уступает место индивидуальному стилю. Становится менее важно из какой страны родом композитор – он теперь представляет более себя, нежели национальную школу. Линии на схеме (Рис. 11) истончаются и теряют цвет. Это объясняется все более крепнущими процессами индивидуализации и атомизации общества, как в музыке преодолевается антропоморфность, заданная в возрождение, так атомарная индивидуальность начинает становиться выше гуманизма, самой человечности. Напротив, в СССР традиционная соборность общества, что есть общее тело, остается неизменной.

Несмотря на идеологический надзор и «железный занавес», модернистские влияния все равно просачиваются с запада и находят получателей. Фактически мы также получили два глобальных направления модерна – техническое и акустическое. На деле все они были переработаны на национальной почве и одухотворены, став частью стилей некоторых отечественных композиторов-модернистов.

Раздробившись на многочисленные индивидуально стилиевые осколки, музыка дробится также на академическую и массовую популярно-эстрадную «легкую» культуру. С ростом глобализации массовая культура набирает обороты, поглощая в количественном отношении национальные музыкальные особенности. (Рис. 11) Она существовала всегда, но никогда ранее не была столь мощной, всеобъемлющей и глобальной. Безусловно, внутри нее еще имеются различные национальные и стилиевые оттенки, но это именно оттенки, а не полноводные музыкальные течения. СССР также попытался выставить свою эстрадную модель в противовес западной, что из этого в результате получилось можно наблюдать прямо сейчас по телевидению.

Примерно в 1980-е годы мир вступает в стадию постмодернизма, это переходный этап от модерна к постмодерну, который общество еще окончательно не осознало. Постмодернизм отрицает концепт модерна, который отрицал концепт традиции. Получившийся «минус на минус» не дает в данном случае плюс. Он

дает минус в степени. В алгебре такие действия делают из целого числа дроби. Смысловые части традиции отрицаются в эпоху модерна и далее дробятся в эпоху постмодернизма. Получаются смысловые осколки вещей, по которым невозможно установить оригинальную идею, копии без оригинала, они называются симулякрами. Постмодернизм играет сам в себя, процесс бесконечного обращения всего сущего в отрицательную степень с неясным показателем так, чтобы нельзя было вернуть обратно, становится смыслом всей игры.

Если попытаетесь разобрать постмодернистскую конструкцию – вы получите отдельные пустые фрагменты, не отражающие своей оригинальной принадлежности – она намеренно была утеряна в процессе игры.

Этот процесс – суть постмодернизма, в искусстве он воплощен в виде инсталляции (готовый концепт), перформанса (свершающийся концепт), в киноискусстве сейчас его выражает жанр артхауса. В музыкальной области – это использование всех стилей всех эпох и композиторов с определённым замыслом, но скорее без такового. Обязательное условие состоит в наличии зрелищности. Зрелище должно быть ярким, вызывающим и провоцирующим на инстинктивную реакцию. На рисунке 13 фигуры намеренно перевернуты и обесцвечены – налицо потеря границ между высоким и низким, отделение значения предмета от него самого. Постмодернизм – чаепитие безумного шляпника, без цели и без времени. Смысл не имеет смысла. Все, что угодно, означает все, что угодно. В этом карнавале молниеносно меняющихся образов, как при переключении каналов пультом от телевизора, могут сочетаться любые предметы из разных областей бывшего знания. Идеальный образ – это реклама, яркая броская и бессмысленная. Это абсолютно античный в множественной отрицательной степени концепт синтеза искусств.

Постмодернизм крайне устойчив. Он создал бесконечные копии вещей без оригинала, молниеносно передаваясь через глобальные сети, где он рисует целые безвременные виртуальные миры, взамен настоящему (Рис. 14).

Россия вступила в эту эпоху в начале 1990-х годов, энергия, заданная в советский период еще по инерции, сдерживает разрушительные силы, к тому же она запрещает всякое иное развитие. Этот период мучительного перехода непонятно куда может затянуться на неограниченное время, так как оно застыло.

Гении Возрождения хотели преобразить мир, теперь он преобразен.

Методическая часть

Данная статья не является полноценной образовательной программой – отсутствуют некоторые необходимые для этого разделы. Она – набор инструментов, с помощью которых каждый преподаватель по мере своих сил и знаний сможет разработать свою методику или просто составить новые календарно-тематические планы.

Для удобства восприятия перечислим, какие понятия и методы входят в этот набор:

Цивилизационный метод, изучение всех эпох, совмещенное преподавание русской и «зарубежной» музыки, отрешение излишней фактологии, описательности и музыкально-теоретических подробностей на второй план, тематическое построение курса по материалам музыкальной и общекультурной схем.

Цель статьи – направить собственную творческую мысль читателей на процесс методического и смыслового обновления процесса преподавания музыкальной литературы в школах искусств.

Тем не менее, автор считает необходимым представить в разделе приложение собственное видение процесса распределения музыкального материала по годам обучения. Образовательный процесс рассчитан на пять лет с условием предварительного обучения группы по предмету слушание музыки, либо на четыре года – без такого предварительного обучения, высвобожденный один год в этом случае отводится первому году обучения по традиционной программе (4 класс).

Тематическое распределение материала по годам обучения из расчета пятилетнего срока обучения предмету

Первый год обучения полностью посвящается трем первым эпохам развития искусства, которым в современных учебниках отводится лишь пара уроков.

В течение первой четверти изучается эпоха античности. Самое пристальное внимание следует уделять прямым связям греческой философии, поэзии и драматургии с синкретической музыкой.

Вторая четверть посвящена изучению культуры и искусств эпохи Средневековья, а также ее церковной музыки, в ее непосредственной связи с религиозно-философской мыслью. Этот период охватывает культуру и запада, и востока.

Начало третьей четверти занимает светская музыка средневековья, однако основное внимание следует уделить эстетике и культуре ренессанса, как одной из самых важнейших тем, для понимания дальнейшей истории.

В четвертой четверти изучается сходства и различия культурно-музыкальных процессов Возрождения в Европе и России.

Второй год обучения полностью посвящен эпохе барокко. Материал построен вокруг изучения ее характерных черт и связей с другими искусствами в каждой из крупных стран, учитывая региональные, географические, исторические и социальные особенности данного государства.

На третьем году обучения, после обстоятельного вступления, повествующего о предпосылках эпохи классицизма, а также различных региональных влияниях, учебный материал строится вокруг жанров этой эпохи. Центральное место занимает изучение творчества венских классиков, чему посвящены полностью вторая и третья четверти. В последней четверти обучение строится вокруг классицизма в России, в его связях с другими странами.

Структура курса существенно меняется на четвертом году обучения, посвященному эпохе романтизма. Учебный материал группируется вокруг общих мест тематических полей разных искусств. В течение первой четверти изучаются все вокальные жанры романтизма, ассоциированные естественно с поэзией. Во-второй приходит черед инструментальной музыки и миниатюры, тесно связанных по смыслу с салонной эстетикой, декором, архитектурным, парковым дизайном, путешествиями и достопримечательностями.

С этим полем прямо смыкается материал третьей четверти, в которой изучается программная музыка, ассоциированная в первую очередь с литературой, а затем с эстетическими категориями, выученными в течение предыдущей четверти.

Последняя четверть полностью посвящена синтезу искусств - сценическим жанрам – опере и балету. Западная и восточная культуры романтизма изучаются неразрывно.

Заключительный год обучения предмету отводится на познание наиболее трудных для понимания и восприятия вещей – эпохам позднего романтизма, реализма и модерна.

Последовательно изучается оперное творчество русских композиторов и выраженные в них эстетические взгляды на задачи русского искусства. Особое внимание уделяется творческим союзам композиторов, таким как «Могучая кучка» и «Беляевский кружок», «Передвижники», профессиональным общественным организациям и учебным заведениям.

Затем во второй четверти изучаются схожие процессы в Европе на примере творчества поздних романтиков и реалистов.

Третья четверть посвящена творчеству композиторов модернистов, действовавших в разных странах и пользовавшихся различными или общими техниками сочинения.

Последняя четверть отведена под обзорное рассмотрение индивидуальных стилей композиторов второго авангарда, их эстетических и философских воззрений и систем.

При составлении тематических планов использовалась так называемая динамическая система, не имеющая жестких законов. В каждом учебном году материал располагается наилучшим для понимания данной эпохи образом. Существует несколько вариантов такого расположения – в тесном соотношении и религиозным или философским знанием, общественным укладом, по географическому признаку (страны), по цивилизационному признаку (запад, восток), по музыкально-жанровому, по тематически-эстетическому, наконец, по личностно-стилевому.

Динамическая система дает неоспоримое преимущество – она позволяет каждый раз избирать наиболее подходящий способ организации материала, не нарушая хронологической последовательности, которая выведена на второй план. В текущих образовательных программах она находится на первом месте, затмевая собой все остальное. Существенным недостатком является ее негибкость. Время движется только вперед, следуя за ним по пятам, мы не можем сделать остановки, в то время как с методической точки зрения в процессе обучения обязательно требуется принцип многократного повторения и возврата. Легко достижимый в процессе преподавания дисциплины сольфеджио, он практически недоступен в изучении музыкальной литературы. Повторению недостаточно быть разовым, оно должно быть циклическим, постоянным, особенно в работе с детьми.

С другой стороны, хронология не исчезает совсем, как в программах, рассчитанных только на жанровое построение.

Динамическая система не настроена только на какой-либо из компонентов, все они сбалансированы, подчинены методическому процессу, преследующему цель достижения наилучших результатов.

Заключение

Работа над темой, затронутой в статье, автором еще не закончена. Ее планируется всячески разрабатывать вглубь, а также оформить как полноценную образовательную программу. На данный момент в текстовом виде отсутствуют разделы методики контроля, подробного описания процесса работы на уроке и музыкального материала. Это будет сделано в дальнейшем. С момента введения предпрофессиональных и общеразвивающих стандартов прошло не очень много времени, поэтому не все календарно-тематические планы отработаны на практике в том порядке, в котором они представлены в работе. Однако тематически на практике воплощено все.

Автор надеется, что не за горами пересмотр и выпуск новых электронных учебных пособий и создание полноценной интерактивной образовательной среды.

Приложение

Первый год обучения.

Первая четверть

| | |
|--|---|
| Введение. Обзор музыкально-исторических эпох. Линейное и циклическое время. | 2 |
| Эпоха Античности. Общая характеристика, история, культура, общество | 2 |
| Поэзия, драматургия, философия и их связь с синкретическим музыкальным искусством. Музыкально-теоретическая система. | 3 |
| Контрольный урок | 1 |

Вторая четверть

| | |
|--|---|
| Эпоха Средневековья. Общая культурная характеристика, история запада и востока | 2 |
| Религиозная философия запада и востока и ее связь с другими искусствами. Иконография, архитектура. | 2 |
| Церковная музыка Ars Antiqua, нотация, метрика. Знаменное пение. Богослужение и таинства. | 2 |
| Контрольный урок | 1 |

Третья четверть

| | |
|---|---|
| Общество запада и востока. Народная культура. Литература. | 2 |
| Светское музыкальное искусство. Музыкальные инструменты. | 2 |
| Ars Nova | 1 |
| Эпоха Возрождения запада. Общая характеристика. История. | 1 |
| Научное и философское знание запада их связь с другими искусствами. | 3 |
| Контрольный урок | 1 |

Четвертая четверть

| | |
|---|---|
| Светское музыкальное искусство. Поэзия, мадригалы. | 2 |
| Франко-фламандская, Римская, Венецианская школы. Инструментальная музыка. | 2 |
| Русское возрождение. История | 1 |
| Религиозная философия, монашество, иконография, архитектура, демественное пение | 2 |
| Контрольный урок | 1 |

Второй год обучения

Первая четверть

| | |
|---|---|
| Эпоха Барокко. Общая характеристика. Эстетика. | 2 |
| Особенности философии и науки, живопись, литература скульптура. | 2 |
| Барокко в Италии. История, география, архитектура. | 1 |
| Флорентийская камерата. Рождение оперы | 1 |
| К. Монтеверди. Творчество. Драма per musica, связь с античной традицией, мифом. | 1 |
| Контрольный урок | 1 |

Вторая четверть

| | |
|--|---|
| К. Монтеверди. «Орфей» | 3 |
| Неаполитанская школа, опера seria, инструментальная музыка | 1 |
| Комическая опера buffa. Перголези | 2 |
| Барокко во Франции. История, архитектура, Людовик 14 | 1 |
| Контрольный урок | 1 |

Третья четверть

| | |
|--|---|
| Французская опера Люлли, Рамо | 2 |
| Инструментальная музыка Франции. Куперен. | 1 |
| Барокко в Англии | 2 |
| Барокко в Германии. История, география, реформация | 1 |
| Творчество Щюцца, Букстехуде. Культурные связи с Италией | 1 |
| И.С. Бах | 2 |
| Контрольный урок | 1 |

Четвертая четверть

| | |
|--|---|
| И. С. Бах | 1 |
| Г. Ф. Гендель | 2 |
| Барокко в России. История. Архитектура, Литература их связь с музыкой и изобразительным искусством | 4 |
| Контрольный урок | 1 |

Третий год обучения

Первая четверть

| | |
|--|---|
| Эпоха классицизма, эстетика просвещения, устройство общества | 2 |
| Рождение классицизма во Франции. Литература, живопись, революция, наполеоновские войны и их окончание. | 2 |
| Предклассическая эпоха. Германия, сыновья Баха | 1 |
| Мангеймская школа ее влияние на венский классицизм. | 1 |
| Классицизм в Италии и его влияния. Консерватории | 1 |
| Контрольный урок | 1 |

Вторая четверть

| | |
|---|---|
| Австрийская империя как преемница Священной римской империи, австрийские и немецкие традиции. Венская классическая школа. Гайдн Моцарт, Бетховен. | 2 |
| Симфонии венских классиков | 4 |
| Контрольный урок | 1 |

Третья четверть

| | |
|---|---|
| Инструментальная музыка венских классиков | 3 |
| Оперы венских классиков | 4 |
| Х.В. Глюк и оперная реформа. Культурные связи Германии, Италии и Франции. «Орфей» | 2 |
| Контрольный урок | 1 |

Четвертая четверть

| | |
|---|---|
| Классицизм в России. Общая характеристика. История, устройство общества. | 1 |
| Классицизм в русской живописи и литературе | 1 |
| Классицизм в русской архитектуре и скульптуре | 1 |
| Классицизм и барокко в русской музыке. Культурный обмен с Европой. Италия в России, Франция в России. | 1 |
| Россия в Италии | 3 |
| Контрольный урок | 1 |

Четвертый год обучения

Первая четверть

| | |
|---|---|
| Эпоха Романтизма. Ранний и поздний романтизм. Эстетика, философия | 1 |
| Романтизм в литературе и поэзии. Вокальные циклы, романсы и песни в Европе и России | 1 |
| Немецкий вокальный романтизм, Шуберт | 1 |
| Шуман | 1 |
| Вольф, Малер | 1 |
| Алябьев, Варламов, Гурилев, Глинка | 1 |
| Чайковский, Римский-Корсаков | 1 |
| Контрольный урок | 1 |

Вторая четверть

| | |
|--|---|
| Миниатюра, инструментальная музыка связь с эстетикой. Декор, градостроительство. Шуберт. | 1 |
| Шопен, Скрябин, Рахманинов | 2 |
| Шуман, Брамс | 1 |
| Франк, Лист | 1 |
| Рубинштейн, Балакирев, Чайковский | 1 |
| Контрольный урок | 1 |

Третья четверть

| | |
|---|---|
| Программная музыка романтизма. Живопись романтизма | 1 |
| Мендельсон, Берлиоз симфонии | 1 |
| Глинка, Балакирев увертюры, Бородин симфония. | 1 |
| Мусоргский «Картинки с выставки», Римский – Корсаков «Шехеразада», Лядов симфонические картины. | 1 |
| Сметана, Дворжак, Яначек | 1 |
| Григ, Нильсен, Сибелиус. | 1 |
| Сен-Санс, Дюка | 1 |
| Лист, Штраус Увертюры. Малер симфония | 1 |
| Чайковский симфонии. Рахманинов Симфонические танцы | 1 |
| Абсолютная музыка, Брамс, Брукнер | 1 |
| Контрольный урок | 1 |

Четвертая четверть

| | |
|---|---|
| Сценические жанры. Синтез искусств. Опера романтизма. Опера в Италии. Россини. Беллини, Доницетти | 2 |
| Национальная опера в Германии – Вебер, Шуман | 2 |
| Опера во Франции. Мейербер | 1 |
| Балет Адан, Делиб. | 2 |
| Контрольный урок | 1 |

Пятый год обучения**Первая четверть**

| | |
|---|---|
| Романтизм, Историзм и Реализм в России. Литература. Общество. История. Эстетика | 1 |
| Глинка. Оперное творчество | 2 |
| Бородин. Оперное творчество | 2 |
| Мусоргский. Оперное творчество. | 2 |
| Контрольный урок | 1 |

Вторая четверть

| | |
|---|-----|
| Деятельность Могучей кучки | 1 |
| Римский –Корсаков и Беляевский кружок. Оперное творчество | 1,5 |
| Поздний романтизм в Германии. Вагнер | 1,5 |
| Поздний романтизм в Италии. Верди, Леонкавалло, Пуччини. | 1,5 |
| Реализм во Франции. Бизе. | 1,5 |
| Контрольный урок | 1 |

Третья четверть

| | |
|---|---|
| Эпоха Модерн. Серебряный век в России. Философия, поэзия, литература, живопись. Скрябин, Прокофьев. | 1 |
| Группа Дягилева. Прокофьев Стравинский | 1 |
| Дебюсси, Равель | 1 |
| Группа шести во Франции | 1 |
| Модерн в Германии. Хиндемит, Орф | 1 |
| Нововенская школа | 1 |
| Модерн в Америке, Джаз | 1 |
| Модерн в СССР. АСМ | 1 |
| Соцреализм. Прокофьев, Шостакович, Свиридов. | 2 |

Четвертая четверть

| | |
|---|---|
| Понятие об индивидуальном стиле. Шимановский, Пендерецкий | 1 |
| Ноно, Берно, Мадерна | 1 |
| Крам. Гласс, Райли, Райх | 1 |
| Штокхаузен, Лахенман | 1 |
| Мессиан, Булез, Ксенакис | 1 |
| Денисов, Шнитке, Губайдуллина, Мартынов. | 1 |
| Постмодернизм | 1 |
| Экзамен | 1 |

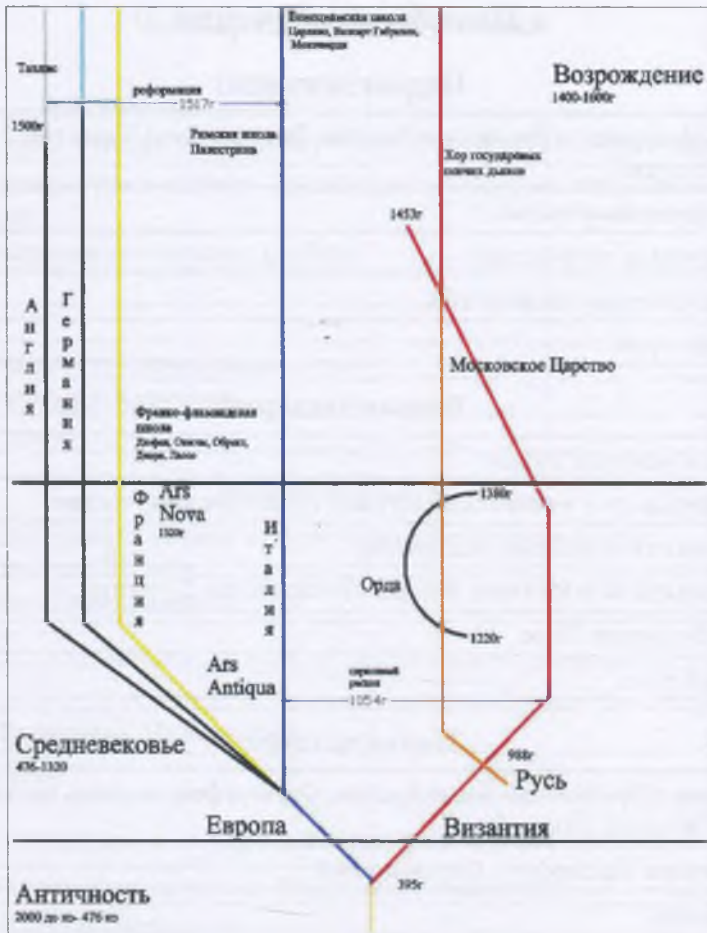


Рис.1



Рис.2

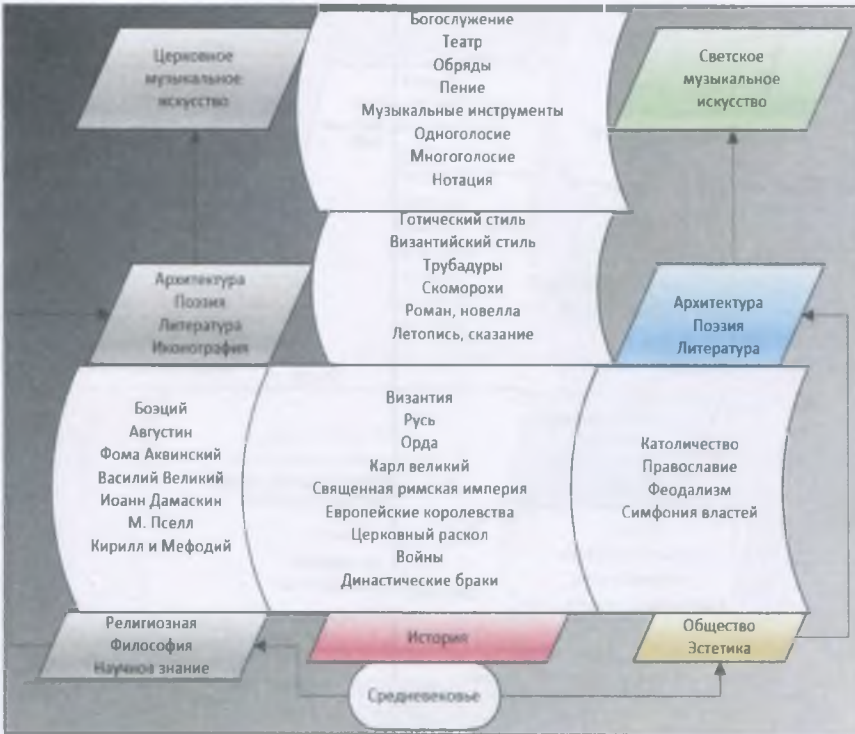


Рис.3

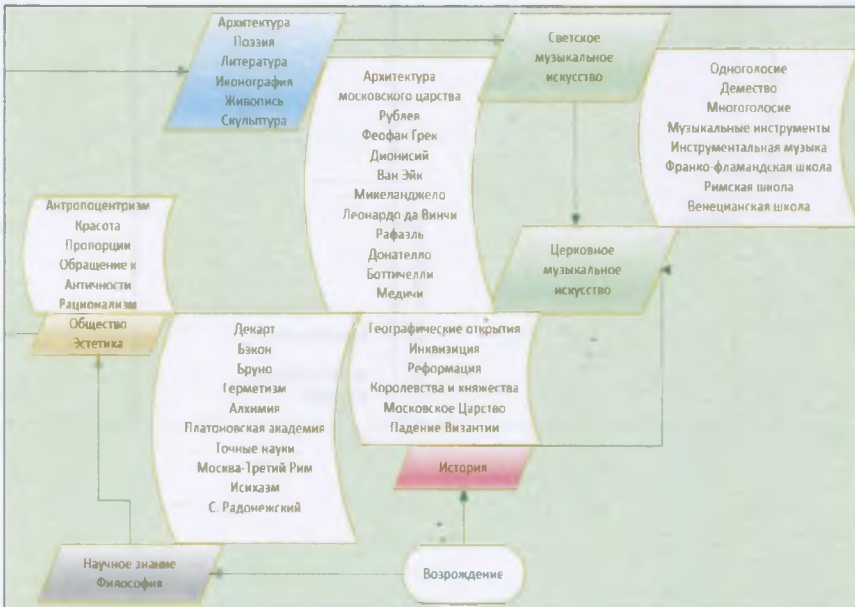


Рис.4

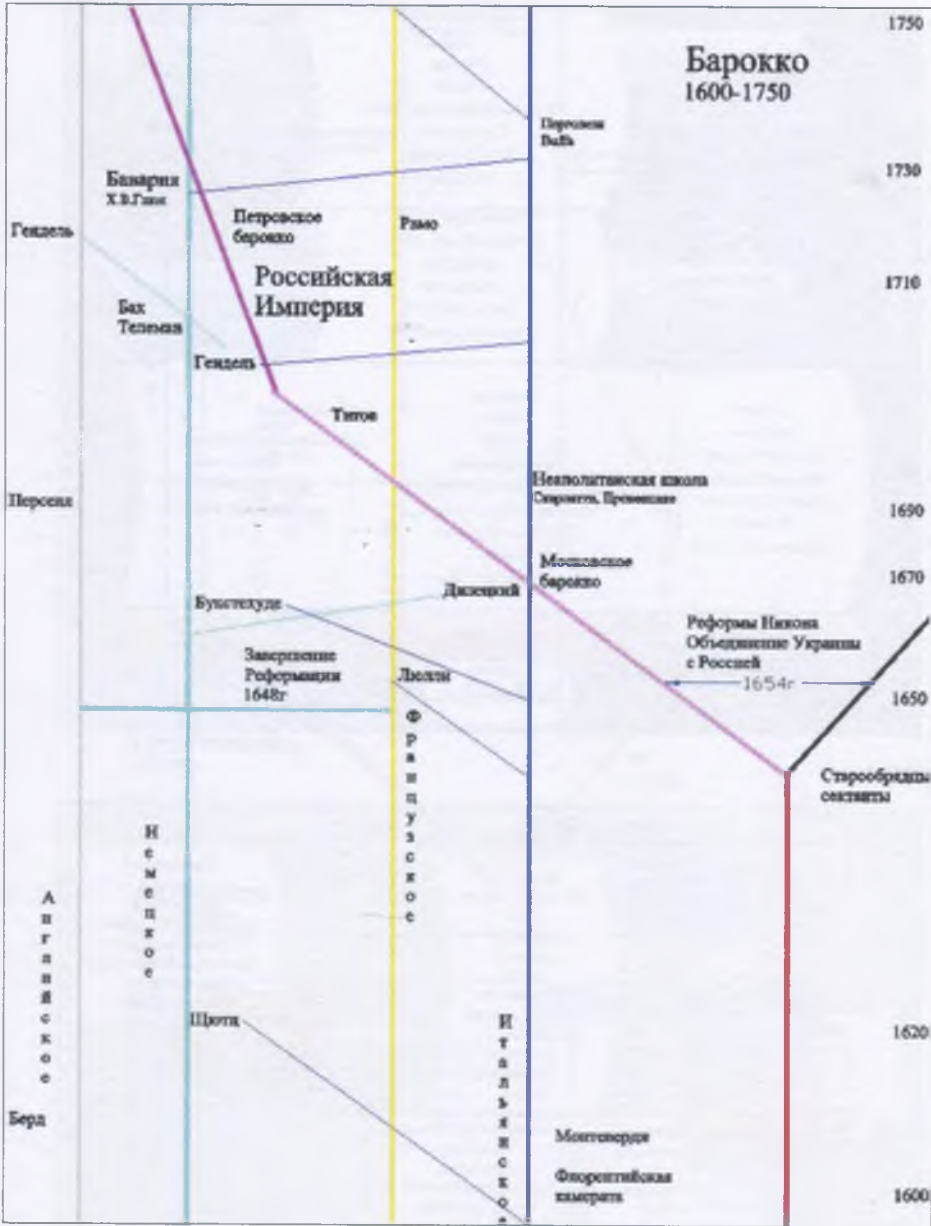


Рис.5

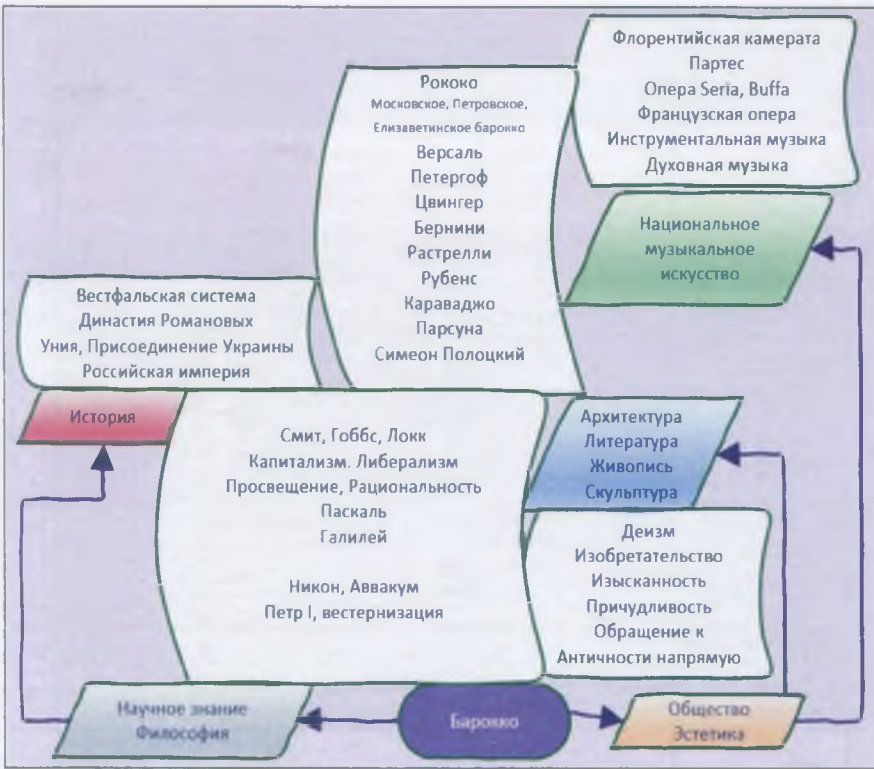


Рис.6

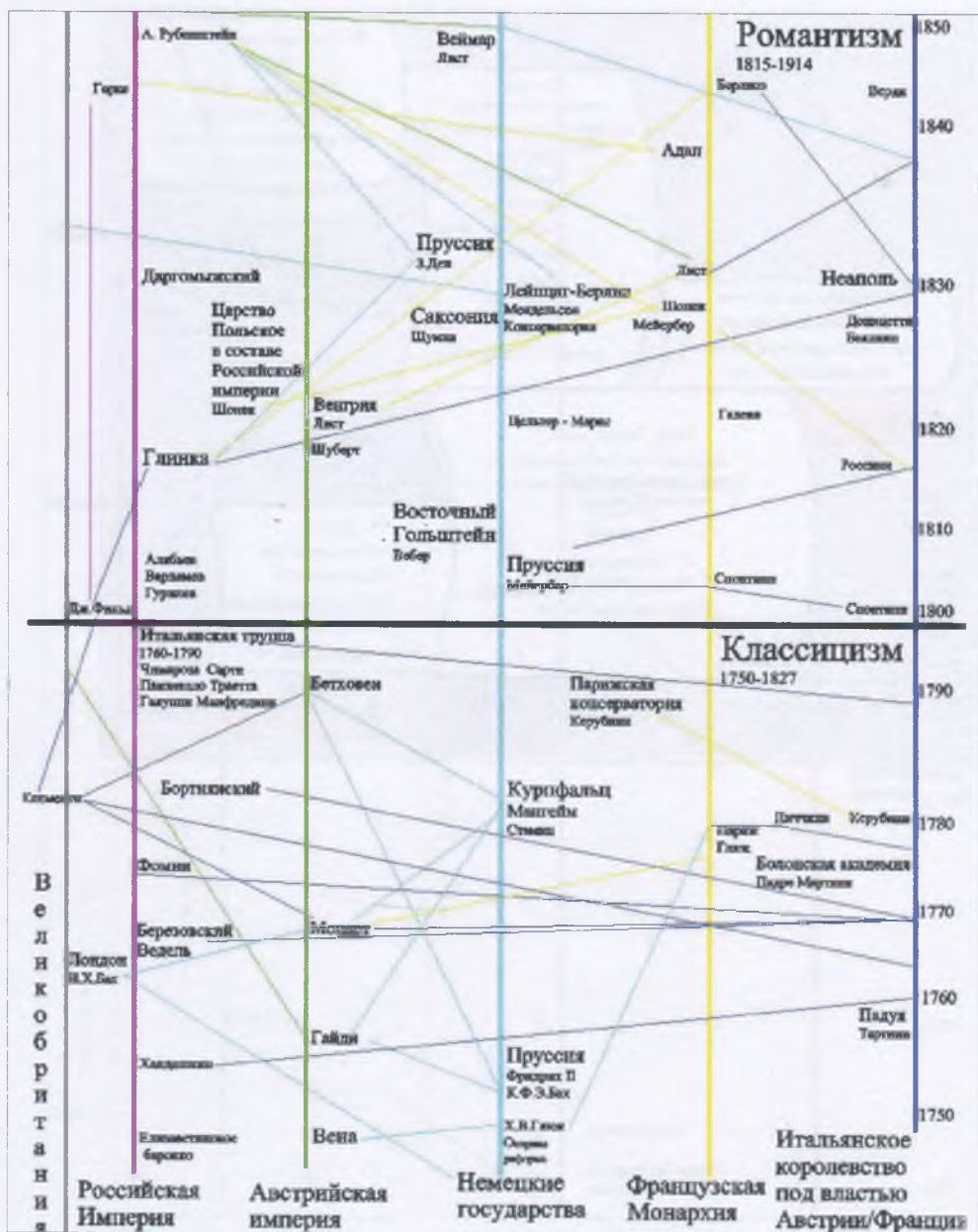


Рис.7

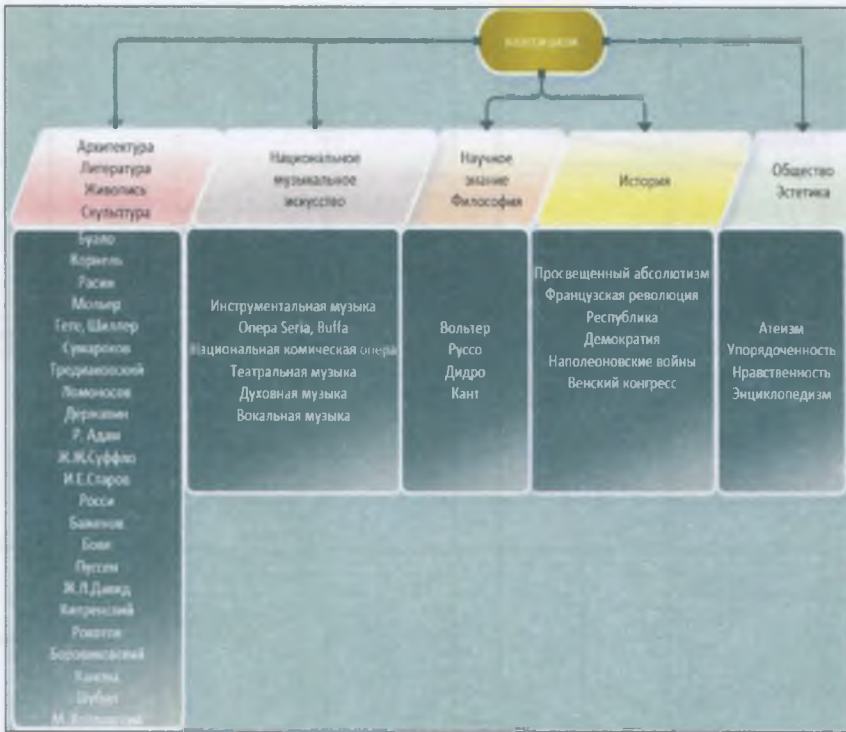


Рис.8



Рис.9

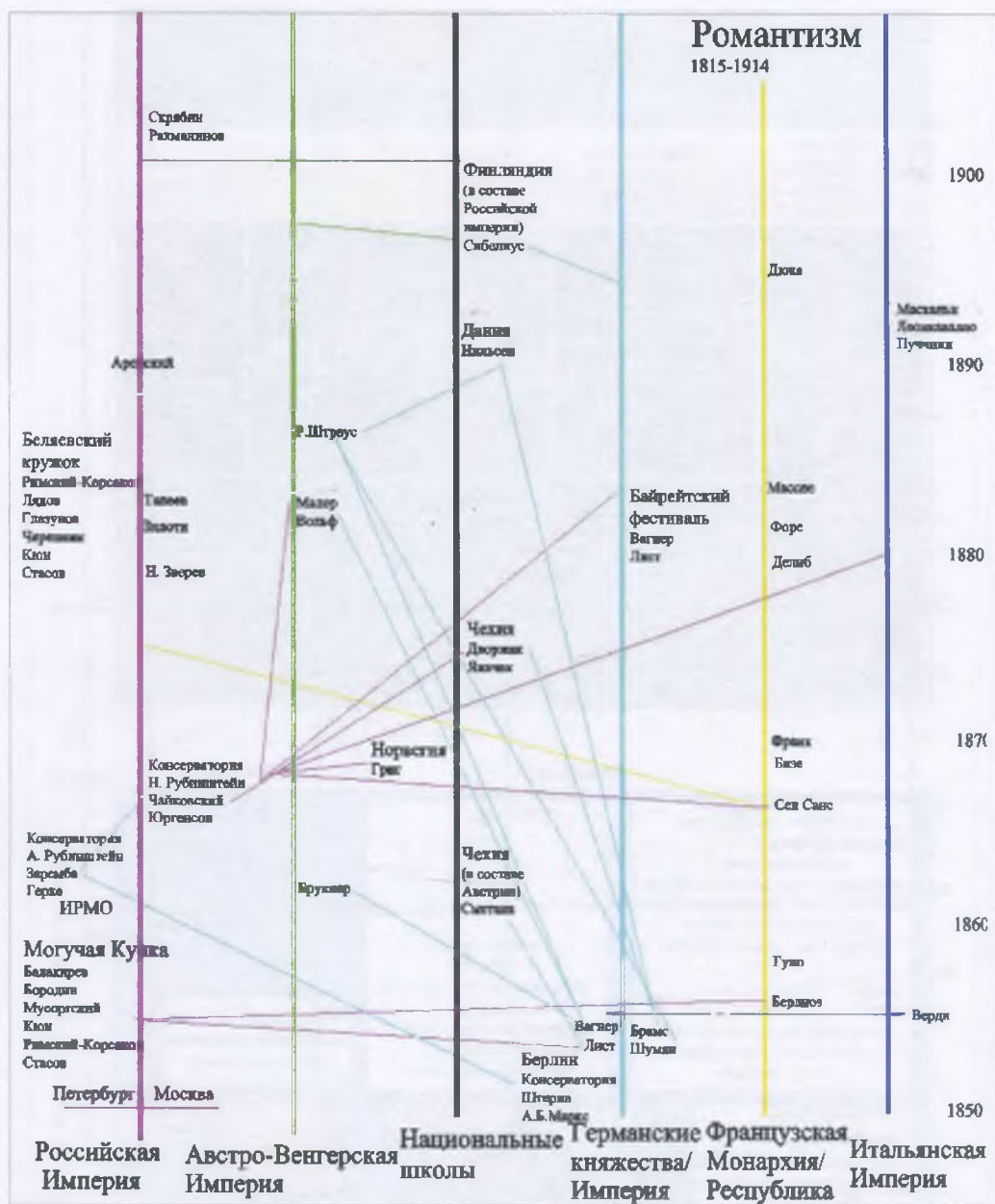


Рис.10

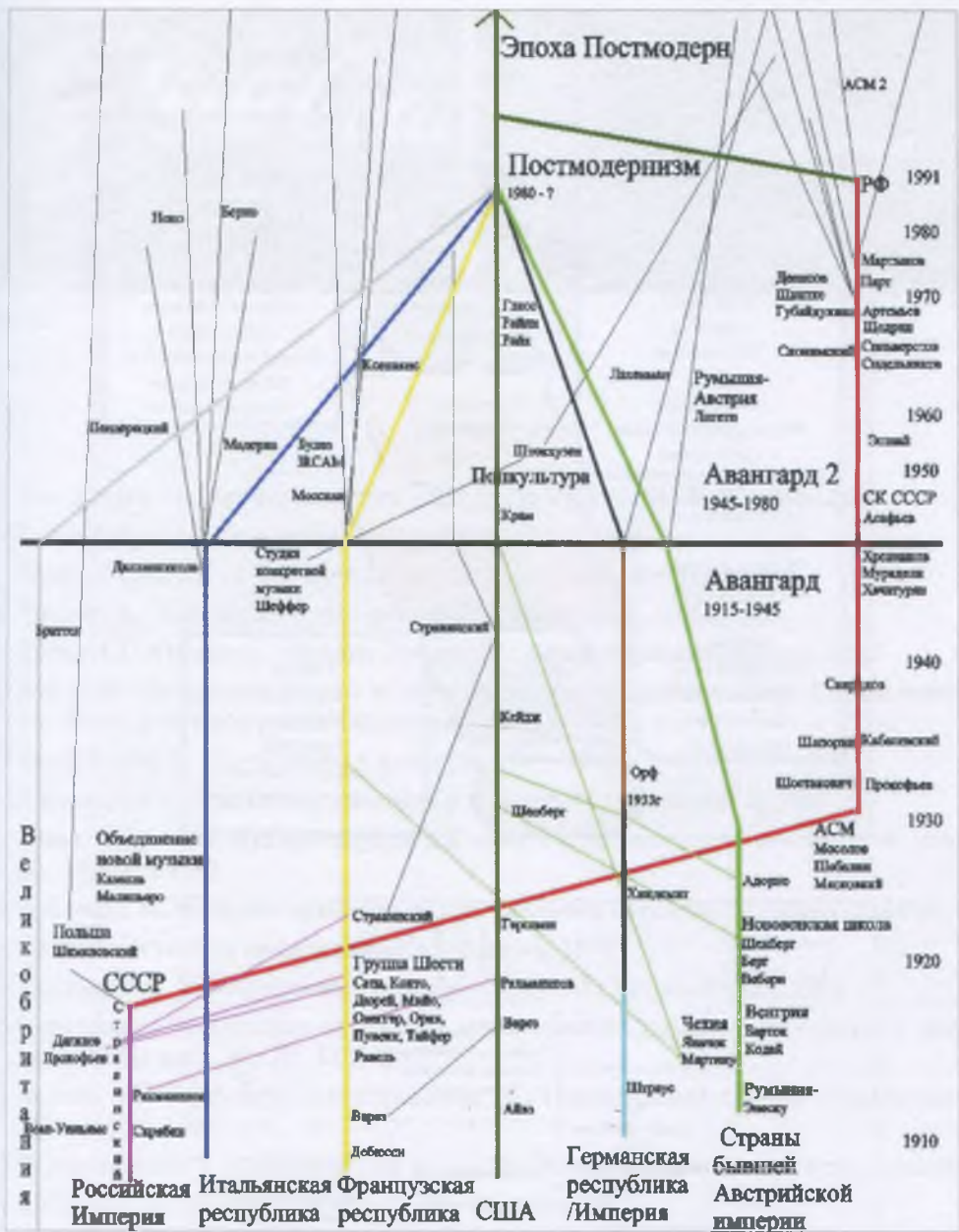


Рис.11



Рис.12

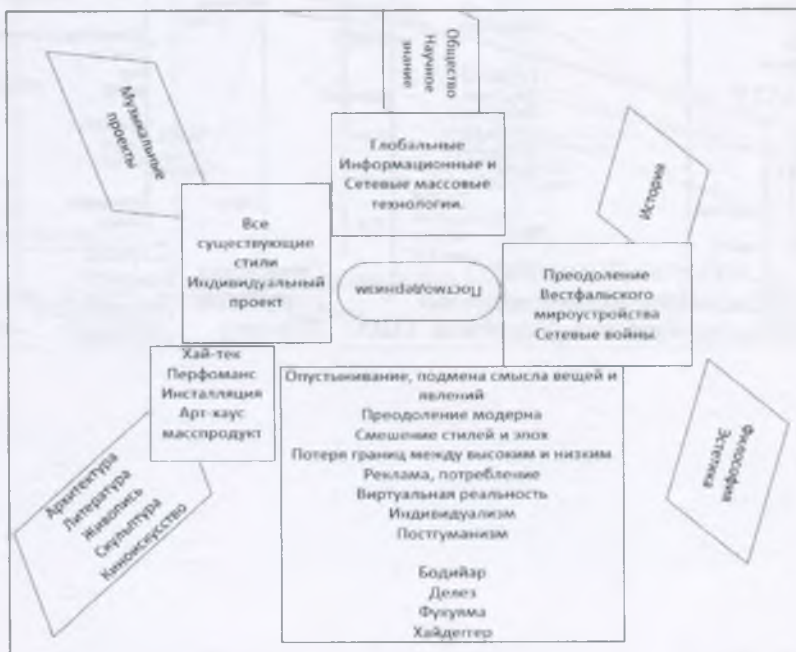


Рис.13



Рис. 14

Литература

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.: В. Шевчук, 2009
2. Генон Р. Кризис современного мира. М: Эксмо, 2008
3. Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. Спб.: Алетейя, 1995
4. Гуревич А. Категории средневековой культуры. М., 1984
5. Дугин А.Г. В поисках темного Логоса. М.: Академический проект, 2013
6. Йейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция. Пер. Г.Дашевского. М., «Новое Литературное Обозрение», 2000
7. Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992
8. Кириллина Л. Классический стиль в музыке. М.: Композитор, 2007
9. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991
10. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко. М.: Музыка, 1994
11. Лосев А. Эстетика возрождения М.: Мысль, 1978
12. Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002
13. Плотникова Н. Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. М.: ПСТГУ, 2012
14. Хейзинга Й. Культура средневековья. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995
15. Чередниченко Т. Музыкальный запас. М.: Новое музыкальное обозрение, 2002
16. Шестаков В. От этоса к аффекту. М.: Музыка, 1975

Четверикова Марина Владимировна

преподаватель класса фортепиано

Рецензент - Щербакова Анна Иосифовна, доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, и.о. ректора МГИМ имени А.Г. Шнитке

ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО РОБЕРТА ШУМАНА: ТВОРЕНИЯ ГЕНИЯ ИЛИ БЕЗУМЦА?

Творчество Роберта Шумана, как одного из ярчайших творцов эпохи романтизма и, своего рода, кульминации музыкальной культуры данной эпохи, представляет собой неисчерпаемый материал для исследования. Всколыхнувшийся в последние годы интерес к музыке композитора позднего периода творчества, как в исполнительстве, так и в музыковедении, определяет актуальность тематики, затрагиваемой в данной статье. Исследования творчества Р. Шумана многочисленны и при этом порой довольно противоречивы. До сих пор в понимании специфики творчества этого романтика возникают споры, некоторые аспекты до сих пор не имеют однозначной трактовки. К такому спорному явлению относится рассматриваемый нами поздний период творчества композитора и созданные им произведения 1850-х годов.

В творческом пути композитора традиционным является некий рубеж, который разделяет «раннего» и «позднего» Р. Шумана. Этот рубеж имеет вполне конкретную дату – 1840 год. Он напрямую связан с женитьбой на Кларе Вик после долгой борьбы за возможность соединиться со своей возлюбленной законными узами брака. После этого события происходят значительные перемены в стилевой и жанровой ориентации композитора. Высокая и периодами взрывная творческая продуктивность и разнообразие жанровой палитры свидетельствуют о богатстве и насыщенности внутренней жизни композитора, которые выражались в особой наполненности, по его собственным словам, «переполненности внутренним звучанием». Это состояние Р. Шуман сам описывал в 1840 году как необходимость освобождения от кипящих в его голове музыкальных планов и идей: «Музыка меня пожирает. Я должен часто насильно освободиться от нее». В целом, можно наблюдать в этот период усиление тенденций объективизма.

Объективизация мироощущения композитора связана с обращением к крупным формам, интересу к жанру симфонии, камерного ансамбля, вокально-симфоническим полотнам. Исследователь Е.В. Романова отмечает, что в позднем периоде творчества (40-50 гг.) происходит сложное взаимодействие классических и романтических тенденций. Это отметил в свое время еще Ф. Лист и написал (не без преувеличения), что Шуман желал «примирить свое насквозь романтическое, мечущееся между радостью и страданием чувство... с классической формой...»¹. В наибольшей степени эти стремления проявились в жанре симфонии, а также в жанре позднего инструментального концерта, в частности, концерта для скрипки с оркестром ре минор.

Поздний период творчества Р. Шумана по-прежнему насыщен событиями и еще более драматичен. Как и для многих других художников, события биогра-

¹ Житомирский В. Д. Р. Шуман. С. 635

фии имеют прямое отношение к творчеству композитора. В связи с этим, сделаем краткий обзор наиболее значимых событий личной биографии позднего периода творчества Р. Шумана, а также обозначим произведения, которые были написаны в данный период.

Как уже говорилось, с 1841 года Роберт Шуман обратился к оркестрово-симфоническому жанру, им были написаны Первая симфония, Четвертая симфония (первая редакция), Фантазия для фортепиано с оркестром, которая предназначалась любимой Кларе, а впоследствии вошла в Фортепианный концерт ля минор в качестве его первой части (концерт был закончен в 1845 году).

Во время длительного концертного тура Клары Вик в 1842 году, из-под пера Р. Шумана вышли ряд камерно-инструментальных сочинений, в том числе и знаменитый Фортепианный квинтет ор. 44. Известно, что в этот период композитор был увлечен изучением сочинений И.С. Баха, а также камерных сочинений – квартетов венских классиков Й. Гайдна и В.А. Моцарта. По интересам Р.Шумана в этот период можно судить об изменении направленности его размышлений и приоритетов. Стиль композитора теряет импульсивность и приобретает большую уравновешенность и мудрое спокойствие. Типичная для произведений 1830-х годов «арабесочная» многослойная фактура уступила место более экономным и традиционным формам изложения.

Хорошо заметно изменение жанровых предпочтений Р. Шумана. В следующем 1843 году была написана большая симфоническая кантата «Рай и Пери» (в основе либретто – поэма Томаса Мура), также была начата работа над музыкой к отдельным сценам «Фауста» Иоганна Вольфганга Гете (для солистов, хора и оркестра).

Очертим основные события в жизни композитора. В этот период Р. Шуман становится профессором открывшейся в Лейпциге консерватории, возглавляемой его другом Ф. Мендельсоном. Однако удручающие способности к преподаванию вынудили его вскоре оставить эту деятельность. Пробы себя в качестве дирижера также не увенчались успехом. В 1844 году после переезда в Дрезден композитор по-прежнему страдает от депрессии, которая значительно затрудняет его деятельность. Творческий подъем пришелся на 1847-48 годы, его результатом стали опера «Геновева», ряд камерных сочинений, песни и хоры. В 1848 году Р.Шуманом было основано Общество хорового пения, в 1849 в нем впервые прозвучали фрагменты из его музыки к «Фаусту».

Однако в 1852-1853 годах здоровье композитора начало резко ухудшаться¹. Его последние крупные сочинения – Фантазия для скрипки с оркестром, Третья соната для скрипки и фортепиано, Концерт для скрипки с оркестром – уже были обречены на предвзятый взгляд современников. В 1854 году композитор совершил попытку самоубийства в Рейне, но его спасли. Далее картина разворачивалась еще более печально: по его же просьбе композитора поместили в боннскую лечебницу для душевнобольных. Несмотря на заботу и заботу его друзей – Клары и молодого Иоганнеса Брамса – Р. Шуман скончался через два года. В больнице он почти не сочинял, эскизы новых сочинений были потеряны.

Вернемся к творчеству композитора. Итак, для «позднего» Р. Шумана характерна яркая жанрово-стилевая эволюция. Поздний период творчества композитора получил очень неоднозначные оценки в исследовательской литературе. Обнаружены противоречивые мнения и дискуссии исследователей касательно данного периода.

Общепринятой является позиция, что творчество Р. Шумана гениально в первой половине творческого пути до 40-х годов, а позднее творчество компо-

¹ Шуман страдал от психического расстройства, впервые проявившегося в 1833 году как период сильной депрессии.

зителя вызывает сомнения. Динамика творчества Р. Шумана представляется как затухание, движение по нисходящей. У А. Коптяева в заметке начала XX века находим следующее высказывание: «В 1840 году он [Шуман] был уже бессмертен, умри он тогда, осталось бы впечатление чего-то цельного и совершенного! Общий стиль этого периода [после 1840 г.] – для старых, очень старых дев. Вы присутствуете при медленном угасании великого таланта. Для искусства важен лишь «первый» Шуман».

Под «первым» Р. Шуманом, с легкой подачи Ф. Листа, подразумевается фортепианная музыка, созданная композитором в период с 1830 по 1839 гг. (ор. 1-23, 26, 28.) Одним из первых, кто еще в XIX веке доказывал равноценность «ранних» и «поздних» сочинений композитора, был исследователь В. Й. фон Василевский, бывший по профессии скрипачом. Василевский не был сторонником идеи шумановского «фортепианоцентризма» и доказывал равнозначность раннего и позднего творчества композитора, причем отдавал предпочтение поздним сочинениям. В своей работе 1894 года он писал, что критики «не способны по достоинству оценить зрелые творения мастера и продолжают утверждать, что самое лучшее Шуман дал в ранних творениях своей музы»¹. Однако в музыкальной среде, вопреки мнению Василевского, надолго закрепилась иная точка зрения.

Динамика творчества Шумана как постепенное деградирующее угасание констатировалась многими исследователями нескольких поколений. На этой позиции находился и крупнейший отечественный шумановед Д.В. Житомирский, в монографии которого мы находим следующее высказывание: «Автор четырех симфоний, «Рая и Пери», «Геновевы», «Фауста» в целом не превзошел творца «Крейслерианы», «Симфонических этюдов», первой части a-moll'ного фортепианного концерта. Разумеется, и новые десятилетия дали несколько настоящих вершин творчества: достаточно назвать квинтет, цикл «Любовь поэта», медленную часть «Рейнской симфонии». Но «лучший» Р. Шуман – самый оригинальный, смелый, самый проникновенный и поэтичный – прежде всего, ассоциируется с его фортепианными произведениями. <...> Даже в своих наиболее лиричных произведениях последних лет композитор не в состоянии был по-настоящему возвыситься над музыкальной обыденностью, не находил пути к тем таинственным горным недрам, откуда он извлекал ранее невиданные сокровища».²

Мысль о том, что каждый период творчества Р. Шумана достоин пристального внимания, высказал в 1854 году Ф. Лист: «Рассматривать музу Шумана по частям и не определять при этом того места, которое данная часть занимает в совокупности его творчества, было бы неправильным, только путем сравнения различных его композиций между собою можно установить, что именно хотел он сказать при помощи той или иной манеры выражения и формы, и лишь после этого уловить идею отдельного произведения и получить возможность судить о диапазоне его эмоционального содержания. Так как в его произведениях нам прежде всего приходится отыскивать самого автора, мы не должны оставлять без внимания ни одного сколько-нибудь существенного звена в его творчестве».³ Парадоксально при этом, что именно Ф. Лист стал зачинателем традиции противопоставления «первого» и «второго» Р. Шумана.

К сожалению, уже вошло в традицию концентрировать все внимание (особенно в учебной программе) произведениям раннего периода и, при этом, практически игнорировать изучение поздних сочинений и связанных с ними особенностей творчества композитора. Результатом этого становится не только отдаление профессионалов и аудитории от многих шедевров Р. Шумана, но и деформирует

1 Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. – М.: Композитор, 2000. – С. 232.

2 Житомирский Д.В. Шуман. Очерк жизни и творчества. / Д.В.Житомирский. – М., Музыка, 1964. С. 265-266.

3 Лист Ф. Избранные статьи. – М., 1959. – С. 353-354

понимание его искусства в целом. Приведем справедливое замечание немецкого философа, теоретика музыки и композитора Т. Адорно о том, что только позднее творчество позволяет судить о ранге и значении мастера. О неизбежных и естественных изменениях творческого «лица» художника в течении жизни поэтично писала М.И. Цветаева: «Ждать от поэта одинаковых стихов в 1915 и в 1925 г. то же самое, что ждать от него же в 1915 г. и в 1925 г. одинаковых черт лица».

Мы солидарны с исследователем Г. Гансбургом, который утверждает, что никакого спада творческой активности в поздний период творчества у Р.Шумана не было ни в коей мере. В период после 1846 года из под пера композитора вышло огромное количество сочинений высочайших художественных качеств ¹.

Подтверждение факту творческого расцвета мы находим и в письмах самого композитора: «Никогда я не бывал более деятельным, более удачливым в искусстве. Многое я довел до завершения, еще больше имеется в виде планов на будущее», – писал Шуман в одном из своих писем 29 ноября 1849 г. Таким образом, можно сделать вывод, что восприятие фортепианных сочинений молодого Р. Шумана как настоящего, подлинного является не совсем верным. Аудитория принимает молодого Р. Шумана за «настоящего», так как находится в плену стереотипов и недостаточных сведений. В данном случае мы не умаляем достоинства ранних гениальных фортепианных сочинений композитора, однако подчеркнем, что ранний фортепианный стиль – это еще далеко не весь, и не лучший Р. Шуман – как это старательно взращивалось в отечественных исследованиях советского периода. Фортепианная музыка, безусловно, гениальное порождение раннего композитора. Центральная часть его наследия (вокально-инструментальные жанры позднего периода) оставались на периферии не из-за их качества, а из односторонности интересов исследователей-шумановедов. Особенно острый момент связан с тем, что «тьень» на поздний период творчества накладывал «диагноз» душевной болезни композитора.

Однако обратимся к сведениям, которые почерпнуты из писем и литературного наследия самого Р.Шумана. Сам композитор, долгое время посвятив себя сочинению исключительно фортепианной музыки, осознавал некоторую ограниченность этого процесса. «Нехорошо, когда человек приобретает слишком большую легкость в чем-нибудь одном», – писал он в одной из своих статей ². В статье о Ф. Шопене мы находим размышления Р. Шумана, которые вполне вероятно могли быть связаны и с его собственным творчеством: «Всё же деятельность его ограничена узким кругом фортепианной музыки; между тем по своим силам этот художник должен был бы достигнуть еще больших высот и оказать влияние на дальнейшее развитие всего нашего искусства в целом».³ В 1838 году в разгар фортепианного периода Р. Шуман говорит, что «становится слишком тесным» для него. Он резко отходит от фортепианной музыки и обращается к другим жанрам и формам, способным воплотить его творческие замыслы.

Мнение о принципиальном превосходстве позднего творчества над ранним косвенно высказывал и сам композитор в критических разборах музыки других авторов. Например, в его рассуждениях о фортепианных этюдах И.Н. Гуммеля

1 Перечень сочинений последних лет только в крупных формах впечатляющ: опера «Геновева», Ор. 81, 1847-48; Мотет (5-частный), Ор. 93, 1849 (2-я ред. 1852); Реквием по Миньоне из «Вильгельма Мейстера» Гете, Ор. 98б, 1849. (№№1-6); Романсы и баллады для смешанного хора (4 тетради), 1849; Оратория «Странствие Розы», Ор. 112, 1851. (№№ 1-24); «Манфред», Ор. 115, 1848. (Увертюра и 15 номеров); Баллады для солистов, хора и оркестра «Королевский сын, Ор. 116, 1851; «Проклятие певца», Ор. 139, 1852; «О паже и принцессе», Ор. 140, 1852; «Счастье Эднгалья», Ор. 143, 1853; «На прощанье», Ор. 84, 1847; «Новогреческая песня», Ор. 144, 1849; «Рождественская песня, Ор. 71, 1848; Месса, Ор. 147, 1852. (6-частная); Реквием, Ор. 148, 1852. (9-частный); Сцены из «Фауста» Гете. 1844-53; Симфония №3, Ор. 97, 1850; Симфония №4, Ор. 120, 1851. (2-я ред.); 8 увертюр; 2 трио; Концерт для виолончели с оркестром; Концерт для скрипки с оркестром (и др.).

2 Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. I. – М., 1975. – С. 76.

3 Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. II-Б. – М.: Музыка, 1979. – С. 49.

он пишет: «Опытный, размышляющий автор пишет иные этюды чем молодой, фантазирующий. Тот знает накопленные силы, границы своих возможностей и целей, очерчивает свой круг и не выходит за его пределы. Этот же громоздит одно на другое, швыряет глыбу на глыбу, куда он сам и с опасностью для жизни не дойдет до некоего геркулесового строения».¹ В первом издании статьи «Письма мечтателей»: «Молодые, как правило, предпочитают субъективно-характеристическое идеально-всеобщему». В статье 1841 года, когда ранние шедевры Р. Шумана были уже созданы, он, тем не менее, пишет следующее: «Еще никто не начинал готовым мастером, и даже самым способным лишь с годами открывается глубочайшая тайна нашего искусства, обеспечивающая ему безраздельную власть над сердцами». ² В письме к Кларе Шуман от 8 сентября 1843 г.: «В сущности верно, что с годами мы незаметно для себя становимся умнее даже в искусстве». Это высказывание явно свидетельствует о «повзрослевшем» романтике-Шумане, который вступил в прекрасную пору зрелости и мудрого отношения к себе, к жизни.

Характерно, что сам композитор отдавал предпочтение своим поздним опусам, что подтверждается его словами в письме к К.Д. Ван Бруйку от 10 мая 1852 г.: «Вы даете уж слишком высокую оценку моим юношеским работам, например сонатам... Если бы речь шла о моих более поздних и более крупных работах, о симфониях и хоровых композициях, то столь доброжелательное признание было бы – пусть не в полной мере, – но все же более оправданным. Я был бы рад, если бы Вы позднее могли познакомиться с этими работами зрелой поры».³

В сложившейся с Робертом Шуманом ситуации относительно оценки и подлинного понимания творчества композитора в разные периоды жизни можно увидеть некую закономерность. Обозначим здесь два аспекта:

– первый является общим для многих композиторов, творчество которых прошло интенсивную эволюцию. Л. Бетховен, Ф. Лист, А. Скрябин в наибольшей степени известны своим ранним творчеством, нежели чем поздними сочинениями, так как в позднем творчестве стиль этих композиторов изменяется радикально, оставаясь непонятным для современников и вовсе отвергаемым;

– второй фактор касается биографии непосредственно самого Р. Шумана и связан с его болезнью. Психическое расстройство, которое постигло композитора в конце жизни, повлияло на репутацию его поздних сочинений, которые уже не могли восприниматься как сочинения здорового и адекватного человека. Врач А. Ноймайр в своей книге «Музыка и медицина» (книга посвящена биографиям композиторов, написанная врачом) писал о Шумане, что психическое расстройство композитора и обстоятельство его смерти вызвали огромное количество «спекулятивных мнений» и такое количество можно наблюдать разве что в связи со смертью В.А. Моцарта. Информация о болезнях, в принципе, может отрицательным образом влиять на восприятие композитора и его сочинений, репутация может пострадать как при жизни, так и после смерти автора. Здесь уместно привести пример с Л. Бетховенным, который тщательно скрывал от окружающих ухудшение своего слуха, так как понимал, что непривычные резкие звучания его поздних сочинений, могут привести публику в недоумение и та сочтет его музыку последствием глухоты и отсутствия слухового контроля. Еще один пример связан с В.А. Моцартом, который, по мнению современных медиков, также страдал психическим расстройством, манией преследования. Если бы этот факт был известен современникам, то новизну и смелость моцартовской музыки не смогли бы воспринять должным образом. Кроме того, в то время душевные болезни рассматри-

1 Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т.1. – М.: Музыка, 1975. – С. 380.

2 Шуман Р. Письма. Т. 2. – М., 1982. – С. 80.

3 Шуман Р. Письма. Т. 2. – М., 1982. – С. 305.

вались как одержимость демонами и адскими духами, так что сведения о болезни влекли за собой негативные последствия, в том числе репрессивные.

О душевном состоянии композитора и попытке самоубийства Р.Шумана было известно широко. Учитывая то, что его музыка изначально отличалась дерзким новаторством, а стиль менялся при каждом новом периоде творчества, у слушателей так или иначе возникали подозрения каждый раз, когда очередное сочинение композитора казалось непонятным. Все же вполне достоверным можно считать предположение, что гений Р.Шумана во все периоды его творческой жизни был здоров, невредим и не уязвим болезнью. Об этом высказывался и сам композитор: «Всё человеческое в человеке и в художнике тоже подвержено времени и его влияниям, это относится и к голосу, и к красивой внешности. Но всё, что выше этого, – душа, поэзия – сохраняются у любимцев Богов в неприкосновенной свежести во всех возрастах».

Посмертными публикациями сочинений Р. Шумана или, наоборот, их остановкой, всецело руководили Клара, Йоахим и Брамс. Выход в свет того или иного произведения композитора было основано на глубоко субъективных оценках этих музыкантов. Сейчас, безусловно, шокирующими кажется высказывание Й. Брамса, сделанное в 1893 году: «Шуман оставил после себя множество самой разной музыки, которую ни в коем случае не следует издавать, – вещи раннего и позднего периодов. Фрау Шуман еще несколько недель назад сожгла тетрадь его виолончельных пьес из опасения, что они будут изданы после ее смерти. Мне это крайне импонирует».¹ Только истории известны возможные последствия этих шагов.

Использована литература:

1. Ганзбург Г.И. Изучение творчества Шумана как педагогическая проблема. [Электронный ресурс]: <http://hansburg.narod.ru/schumann-kursk.htm>. Дата обращения 11.09.2015
2. Демченко Г.Ю. Уроки романтического мироощущения. /Искусство и образование/. – М.,2006. – №8. – С. 22–24.
3. Житомирский Д.В. Шуман. Очерк жизни и творчества. /Д.В.Житомирский. – М., Музыка, 1964.
4. Зенкин К.В. Диалектика классической и аклассической формы в фортепианной миниатюре Шумана / К.В.Зенкин // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. М., 1997. – С. 58–62.
5. Карелина Е.К. Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля. Автореферат канд. дисс. – М., 1997.
6. Лист Ф. Избранные статьи. – М., 1959.
7. Лосева О. Что, кому и почему? Заметки о шумановских посвящениях./О. Лосева./ Музыкальная академия. – 2006. – №4. – С.162–165.
8. Шуман Р. Избранные статьи о музыке./ Р.Шуман. – М.: Музыка, 1956.
9. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2-х т.т. 1.сост., вступит.статья, комментарии Д.Житомирского./Р.Шуман. – М: Музыка. – 1975.
10. Шуман Р. Письма Т.1. сост., ред., вст.статья и комментарии Д.Житомирского./Р. Шуман. – М: Музыка. – 1970.

¹ Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. – М.: Композитор, 2000. – С. 232.

Шошина Юлия Андреевна
преподаватель класса фортепиано

Рецензент – Осеннева Марина Степановна, кандидат педагогических наук,
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»,
Институт искусств, кафедра методологии и технологий педагогики
музыкального образования, профессор кафедры

ИГРА НАИЗУСТЬ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ УЧАЩИХСЯ

Проблема игры наизусть в музыкальной практике уже более ста лет остаётся одной из самых острых и болезненных для многих исполнителей. Кто может уверенно сказать, что обладает безотказной памятью на сцене? Есть ли определённая система заучивания музыкального произведения наизусть, гарантирующая уверенность при его исполнении? Музыкальная педагогика много лет ищет ответы на эти и многие другие вопросы, касающиеся музыкальной памяти, ведь часто именно страх забыть текст мешает даже очень талантливым исполнителям выходить на сцену. А нередко способных начинающих музыкантов, только встающих на путь исполнительства и не знающих ещё ни основ психологии, ни принципов мышления, ни этапов работы с музыкальным текстом, причисляют к группе «неиграющих» из-за неумения тех учить произведения наизусть и, соответственно, неспособности успешно выступать на сцене.

Далеко не все преподаватели объясняют начинающим исполнителям систему заучивания музыкального произведения наизусть. Причиной этому может служить мнение педагога, что каждый должен прийти к овладению этим процессом сам, неумение объяснить простым языком сложные мыслительные действия или собственная слабость и некомпетентность в данном вопросе. Однако музыкальная педагогика говорит нам о существовании потенциальных возможностей преподавателя в развитии музыкальной памяти учащихся. Эффективному способу выучивания произведения наизусть может научиться каждый истинно желающий этого музыкант. «Музыкальная память поддаётся значительному развитию. Педагог должен изучать свойства памяти ученика, создать благоприятные условия для её развития».¹

Музыкальная память — способность узнавать и воспроизводить музыкальный материал.² Но специальной «музыкальной» памяти не существует. Она является совокупностью пяти основных видов человеческой памяти: логической, зрительной, слуховой, двигательной (моторной), тактильной. Каждый из этих видов имеет у разных людей свои индивидуальные отличия, связанные с природными особенностями нервной системы того или иного человека. В отличие от тех людей, которые просто слушают музыку, преподают, создают, музыкант-исполнитель должен запоминать большое количество нотного текста максимально полно,

1 Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М., Музыка, 1978 – 130 с.

2 Зинченко В.П., Мещеряков Б.Г. Большой психологический словарь. СПб., 2004. – 275 С.

точно и прочно. Для воплощения этой сложной задачи опытный музыкант-исполнитель пользуется всеми видами памяти, постоянно тренирует её и поддерживает в тонусе. Для начинающих же исполнителей выучить даже небольшое произведение наизусть бывает подчас непосильной задачей. Связанно это чаще всего с тем, что ученик ещё плохо знает, как «работает» его мозг. Если от природы у юного музыканта превалирует слуховая память, то ученик будет произведение подбирать на слух, неуверенно нащупывая нужные ноты на инструменте. Если же у ученика перевес в сторону моторной памяти, то руки будут сами играть до тех пор, пока не произойдёт мышечный сбой, например, из-за волнения, либо от неожиданного желания осознать, какую часть произведения он сейчас исполняет. Обладателю хорошей зрительной памяти бывает также нелегко на сцене – ему приходится постоянно считывать информацию с зрительно зафиксированного текста, что само по себе сложно и неэффективно. Поэтому именно совокупность всех видов памяти с обязательным включением логической, может помочь музыканту преодолеть барьер при выучивании произведения наизусть.

На разных этапах разучивания и исполнения музыкального произведения доминируют различные виды памяти. Типичной ошибкой, часто встречающейся на инструментальных занятиях, является настоятельная рекомендация преподавателя играть долгое время по нотам. Несомненно, игра по нотам является важным этапом разучивания музыкального произведения, но зачастую этот период затягивается на многие уроки и мускульная (двигательная) память управляется больше зрением, чем внутренним слухом и логикой. Привычка смотреть в ноты становится уже своего рода рефлексом при игре, что значительно усложняет процесс заучивания наизусть. Тем самым педагогами невольно поощряется произвольный процесс запоминания. Необходимо же произвольное *запоминание, характеризующееся сознательной целенаправленностью на осуществление той или иной проблемы, например, установкой на выучивание произведения наизусть.*

Произвольное запоминание (англ. *voluntary memorizing*) — процесс запоминания, который осуществляется в форме сознательной деятельности, имеющей мнемическую направленность (мнемическую установку) и включающей совокупность специальных мнемических действий.¹

Мнемическая деятельность (англ. *mnemonic activity*) — активная деятельность человека, направленная на запоминание и воспроизведение материала².

Непроизвольное запоминание (англ. *involuntary memorizing*) — процесс запоминания, протекающий на фоне (в контексте) деятельности, направленной на решение немнемических задач. Продуктивность непроизвольного запоминания зависит от цели объекта деятельности человека, от того, какими средствами достигается эта цель и какими мотивами она побуждается.³

Учёные считают, что именно произвольное запоминание, опирающееся на активную умственную деятельность, может быть наиболее эффективным для заучивания материала. «Только сочетание направленности на запоминание — считает А. А. Смирнов, — и высшие формы интеллектуальной активности дают прочную основу максимально успешного заучивания, делают запоминание более продуктивным»⁴. Другими словами, ожидание того, что произведение запомнится само собой без активного мыслительного вмешательства в процесс запоминания, может быть чревато срывами на сцене. Такой процесс заучивания является вредной привычкой музыканта. «Возможности мыслительной тренировки безграничны, а её результаты вечны — пишет Браймс Марден, — однако по-прежнему

1 Зинченко В.П., Мещеряков Б.Г. Большой психологический словарь. СПб. 2004. С. 186

2 Зинченко В.П., Мещеряков Б.Г. Большой психологический словарь. СПб. 2004. С. 266.

3 Зинченко В.П., Мещеряков Б.Г. Большой психологический словарь. СПб. 2004. С.299.

4 Смирнов А.А. Проблема психологии памяти. М.,1966. – С. 59

лишь очень немногие удосуживаются направить свои мысли в необходимое русло, что принесло бы им успех; обычно всё пускается на самотёк».¹

Умение концентрироваться является важнейшим качеством любого музыканта, оказывающим несомненную помощь для его практической и умственной деятельности. По словам Жана Юберта: «Чтобы полностью понять величественную и красивую мысль, требуется не меньше времени, чем для того, чтобы её породить».² Но многие люди, в том числе и исполнители, имеют ложное представление о том, что такое концентрация. Для них она ассоциируется с тяжёлой работой и принуждением. Однако концентрация происходит вполне естественно, если человек погружён в действительность, которая приносит удовольствие. В своей работе «Подсознание может всё!» Джон Кехо сообщает: «Концентрация требует не сверхчеловеческих усилий, но практики. Это навык, которым можно овладеть и который можно развить. Как и большинство навыков, чем чаще его использовать, тем совершеннее он становится. Между прочим, развивая концентрацию, вы заметите, что стали не только лучше управлять своими мыслями, но и обрели большую ясность ума... К сожалению, если вы никогда не тренировали свой мозг, то обнаружите, что он довольно неуправляем и постоянно перескакивает с мысли на мысль. Это первое, что замечает человек, начиная тренировать свой мозг. Человеческий мозг более непостоянен, чем многие себе представляют. Чтобы им управлять, нужно приложить немало усилий... Только постоянная тренировка даст положительные результаты...». Всё это напрямую относится и к музыкальной деятельности, где концентрация на музыкальном произведении является первоосновой для успешного овладения им. Безусловное предпочтение сознательной мыслительной работе в процессе заучивания музыкального произведения проходит красной нитью во всех современных методических рекомендациях. Так, английская пианистка и педагог Лилиас Маккиннон считала, что способ анализа и установления сознательных ассоциаций является единственно надёжным для запоминания музыки. Она говорила, что только то, что отмечено сознанием, можно припомнить впоследствии по собственной воле.³

Какие рекомендации можно дать педагогу для обучения начинающего исполнителя, для которого фокусирование сознания ребенка на конкретном предмете является пока определенной задачей?

Во-первых, стоит дать ученику верную эмоциональную установку, убедив, что именно произвольный процесс запоминания является наиболее эффективным и максимально внушающим уверенность на сцене. К тому же, это экономит драгоценное время музыканта, т.к. не нужно уже часами просиживать за инструментом, ожидая, когда всё запомнится само собой. Концентрация на определённом музыкальном отрывке позволит со временем выучивать произведение значительно быстрее. Кроме того, сохраняться в памяти оно тоже будет намного дольше.

Во-вторых, стоит рассказать и о трудностях, поджидающих юного исполнителя при овладении данным способом. А именно, первоначальное нежелание нетренированного мозга проявлять определённую активность. В книге современного учёного, профессора иностранных языков и полиглота Николая Замяткина «Вас невозможно научить иностранному языку», автор говорит о сонливости, которая нападает на желающих изучить новый предмет, без привычки начинающих концентрироваться на нём. И это не является проявлением лени, отсутствием работоспособности и самодисциплины, а не чем иным, как одной из уловок нашего мозга сорвать трудную для него задачу. Есть несколько способов

1 Кехо Д. Подсознание может всё! Минск, 2004. – С. 37

2 Кехо Д. Подсознание может всё! Минск, 2004. – С. 83

3 См.: Маккиннон Л. Игра наизусть. Л., 1967.

борьбы с этой проблемой: воспроизведение заучиваемого материала мысленно при ходьбе или другом движении, постоянная практика, заинтересованность и увлечённость процессом, гармоничное сочетание работы и отдыха.¹

И наконец, преподавателям стоит непрестанно давать советы по данному вопросу своим ученикам, основываясь на трудах по музыкальной психологии и педагогике. Попытаемся осветить некоторые из таких рекомендаций, основываясь на личном опыте и исследованиях авторитетных авторов.

- Не стоит разбирать нотный текст слишком долго. После первых правильных музыкальных впечатлений от впервые услышанного и проигранного произведения, стоит приступать к сознательному заучиванию его отрывков наизусть.
- Нужно сосредоточивать внимание только на том, что учишь в данный момент, абстрагируясь от других отрывков произведения.
- Пробовать проигрывать отрывок наизусть, убирая ноты из области видения, чтобы не было искушения тут же взглянуть в текст. Пытаться вспомнить, что там было, хотя бы один из голосов. Только без нот можно понять, что ты действительно уже выучил наизусть, а что ещё нет.
- Заниматься как можно чаще проигрыванием произведения по памяти без нот и без инструмента, мысленным усилием воли и сознания. При отсутствии чёткого мысленного видения, т. е. при забывании, посмотреть в ноты и продолжить упражнение. «Когда объект или цель уже существует в виде мысли, его реализация в осязаемой и видимой форме только вопрос времени. Видение всегда предшествует осуществлению» — Лиллиан Уайтинг.¹
- Уметь анализировать. Показательно в этом отношении следующее высказывание С.Е. Фейнберга: «Обычно утверждают, что сущность музыки – эмоциональное воздействие. Такой подход сужает сферу музыкального бытия и необходимо требует и расширения, и уточнения. Только ли чувства выражает музыка? Музыка, прежде всего, свойственна логика. Как бы мы не определяли музыку, мы всегда найдем в ней последовательность глубоко обусловленных звучаний. И эта обусловленность родственна той деятельности сознания, которую мы называем логикой»². Важен анализ формы, тональный план, гармоническая последовательность аккордов. Если нет знания гармонии — аккорды стоит учить по их интервальному составу.
- Необходимо сравнивать друг с другом отрывки, в которых есть что-нибудь общее.
- При потребности проиграть определённое место, не нужно играть с начала пьесы: отправной точкой служит предыдущая часть или фраза. Таким образом, формируется знание множества таких «точек» на протяжении всего произведения, от которых можно начать играть при осечке на сцене и любом целостном исполнении.
- Аппликатуру и сложные места учить сразу же. Со сложных мест начинать занятие произведением.
- Сложные технические места, пассажи, можно не учить тщательно наизусть, т.к. они осваиваются в процессе многократных упражнений и концентрации на их технической стороне. При заучивании же наизусть крупных отрывков можно пропускать неподдающиеся пассажи.

1 См.: Зямяткин Н.Ф. Вас невозможно научить иностранному языку. СПб., 2008. – С. 50-53

2 Черников О.Л. Рояль и голоса великих. Ростов-н/Д., 2011 – С.76

- Если в быстром темпе играть наизусть легче, чем в медленном, значит пьеса выучена наизусть двигательной памятью, значительно усложнив задачу сознательного запоминания и, возможно, подведёт на сцене при волнении. Это сравнимо с заучиванием фразы на незнакомом языке, не зная смысла каждого сказанного слова в отдельности. Воспроизведение такой иностранной фразы будет похоже на скороговорку, основанную на работе мышечной памяти. При запинке на середине сказанного пришлось бы начать фразу сначала, в надежде, что речевая моторная память поможет воспроизвести всё целиком. Так же и при исполнении музыкального произведения: заучив пьесу лишь «пальцами», при осечке мышечной памяти произведение придётся повторять сначала с желанием как можно быстрее доиграть до конца.
- Нельзя забывать про отдых. То, что не получалось сегодня, будет доработано подсознанием и, возможно, сложное место завтра получится уже при первой попытке его сыграть. Но эта формула не действует, если перед подсознательной работой было отключена активная сознательная деятельность. Тем не менее, переутомление — не лучший путь к успеху.
- Если не удаётся охватить определённый отрывок мысленно, стоит пропеть его, произнося вслух ноты, проговаривать и пропевать сложные места, проведения тем. Этот же приём помогает при заучивании пассажей.
- Придумать визуальный образ для каждой музыкальной фразы или целого отрывка. Последовательность таких образов составит в сумме целый сюжет, что будет способствовать целостному выучиванию наизусть.
- Запоминать средства выразительности нужно так же, как и ноты. Нет смысла играть тихо то, что в итоге будет звучать ярко и громко. Кроме того, памяти легче освоить то, что имеет эмоциональную окраску, а не сухую логическую последовательность звуков.
- Допустив ошибку, нужно вернуться и проиграть неудавшийся отрывок: не получившееся однажды, не получится и впоследствии. Не стоит откладывать это на потом, ведь последнее впечатление, так же, как и первое, должно быть максимально точным.
- При игре произведения важно думать наперёд о том, какой отрывок будет дальше. Мысленное видение будущего текста вселяет уверенность.
- Во время концертного исполнения рекомендуется не останавливаться и не возвращаться назад в тексте, если отрывок произведения «вылетел» из головы, а продолжать со следующей знакомой «точки».
- В начале занятий нужно поставить перед собой конкретную цель, ради которой будет проведено время за инструментом. Это может быть выучивание наизусть какой-либо части произведения, например, экспозиции сонаты. Цели должны быть реальными для выполнения. Лучше качественно выучить небольшой отрывок, чем охватить необъятное и ничего не вспомнить на следующий день. Исполнитель, правильно заучивающий наизусть, точно знает до какого места он осознанно овладел произведением.
- Полезно слушать в записи различные исполнения разучиваемого произведения без нот, представляя, что и как играется.
- Нужно стараться постепенно увеличивать нагрузку на память, радуясь новым достижениям.

Вышесказанное опиралось большей частью на принцип концентрации внимания и произвольное запоминание. Тем не менее, не стоит недооценивать и непроизвольную память. Непроизвольное запоминание имеет большое практическое значение. Те подробности, который мозг не смог освоить, переходят во власть этого вида музыкальной памяти, оказывает исполнителю несказанную услугу при исполнении. К тому же, держать всё под своим контролем часто не только невозможно, но и вредно. И то, что первоначально вызывалось огромным усилием воли и сознательными процессами, впоследствии легко исполняется без серьёзных умственных затрат, особенно на сцене, благодаря непроизвольной памяти. Так же не все музыкальные педагоги и исполнители считают, что при усвоении музыкального произведения стоит выделять заучивание наизусть в отдельную область и целенаправленное действие, то есть рекомендуют непроизвольное запоминание. «Отсутствие всякого нажима со стороны педагога на быстрое запоминание, — утверждает Г.П. Прокофьев, — входит существенным фактором в благоприятное протекание процесса запоминания»¹. Такой же точки зрения придерживались Г.Г. Нейгауз и С.Т. Рихтер, которые не считали, что стоит специально заучивать на память. Это говорит о том, что взаимодействие этих типов памяти очень велико, и процесс овладения музыкальным произведением у всех исполнителей индивидуален.

Таким образом, зная основы собственной психики и психологических процессов, влияющих на работу памяти, узнавая и осваивая новые способы её развития, ища свой собственный путь в овладении произведением и музыкальной культуры в целом, искренне любя музыку и желая развиваться в данной области, можно найти свою методику для эффективной игры наизусть в помощь себе и своим ученикам.

Список используемой литературы:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1961.
2. Берлиоз Г. О. Подражании в музыке//Избранные статьи. М., 1956.
3. Замяткин Н.Ф. Вас невозможно научить иностранному языку. СПб., 2008.
4. Зинченко В.П., Мещеряков Б.Г. Большой психологический словарь. СПб., 2004.
5. Кехо Д. Подсознание может всё! Минск, 2004.
6. Маккиннон Л. Игра наизусть. Л., 1967.
7. Муцмакер В. И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано. М., 1984.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958.
9. Петрушин В. И. Музыкальная психология. М., 1997.
10. Прокофьев Г.П. Формирование музыканта-исполнителя. М., 1956.
11. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. М., 1946.
12. Смирнов А.А. Проблема психологии памяти. М., 1966.
13. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. М., 1974.
14. Черников О.Л. Рояль и голоса великих. Ростов-н/Д., 2011.

¹ Прокофьев Г.П. Формирование музыканта-исполнителя. М., 1956. – С.89

Шошина Юлия Андреевна

преподаватель класса фортепиано

Рецензент - Осеннева Марина Степановна, кандидат педагогических наук, ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет», Институт искусств, кафедра методологии и технологий педагогики музыкального образования, профессор кафедры

ПООЩРЯТЬ НЕЛЬЗЯ НАКАЗЫВАТЬ (к проблеме оценок в школе искусств)

Проблема оценок в школе для многих учителей является камнем преткновения, в сфере же дополнительного образования дела обстоят ещё сложнее. Преподаватель музыки неоднократно в своей практике встает перед дилеммой: то ли поощрить за старания и упорный труд юного творца, то ли поставить объективную отметку за выступление (зачет, экзамен, концерт...). А что, если это был просто неудачный день, какой бывает даже у состоявшихся исполнителей? Или пока не способен на большее? Поставив пять, мы грешим несправедливостью по отношению к другим ученикам, чьё исполнение не изобиловало «провалами», а тройка отобьёт желание продолжать тернистый путь обучения творчеству. А как быть с талантливыми лентяями, способными выучить программу за два дня до выступления, затем почивающим на лаврах?

Остановимся подробнее на том, что такое отметка и какие критерии существуют для оценивания ученика в области искусств. Субъективность оценки знаний и умений в сфере дополнительного образования выражена ещё ярче, чем в общеобразовательной школе. Методы контроля и оценивания у каждого преподавателя свои, что приводит подчас к неизбежным столкновениям с коллегами, вышестоящим руководством и, конечно, родителями. В существующей практике проверки и оценки профессиональных знаний и умений ученика наблюдается стихийность, нерациональность в использовании форм и методов, игнорирование учителями психических особенностей личности ученика, условий домашней работы, отсутствие дидактической целенаправленности. Иногда выставление отметок происходит по системе, исходящей от лучшего исполнения на зачете. Такой подход не учитывает ни индивидуальных особенностей ученика, его способностей, ни уровень интеллектуального и физического развития и не может являться педагогически обоснованным методом. Порой, основным критерием по успешному выступлению считается выученный музыкальный текст. Но в таком случае педагог большую часть времени на уроке посвящает именно тексту, не продвигаясь ни на шаг к основной цели художественного образования – воспитанию эстетически развитой личности, умеющей понимать и любить искусство и творить. А чаще всего художественно одаренными детьми, по мнению А.А. Мелик-Пашаева, считаются те, кто обладает способностью «к быстрому, прочному усвоению специальных знаний, умений и навыков». Но эта и другие специальные способности «играют в реальном творческом процессе необходимую, но исключительно служебную роль»¹, т.е. оценивать мы должны способность ученика выражать художественное духовное содержание компози-

¹ Мелик-Пашаев А.А. Что же такое художественно-творческие способности? // Абдулин Э.Б. Методология педагогики музыкального образования. М.: Издательство ГНОМ, 2010. С. 379-380

торского замысла наиболее адекватно и эмоционально. Но возможно ли это оценить? Хочется подчеркнуть, что речь идёт не о профессиональных конкурсах, а о классных зачетах и экзаменах.

Я считаю, что отказаться совсем от отметок, как это принято в некоторых школах дополнительного образования, не всегда верный выход. При правильном настрое ученика и его родителей на оценку, как на временный показатель уровня овладения техническим мастерством, без которого тоже не обойтись, отметка может быть своего рода ориентиром на дальнейшее направление усилий ребёнка, на чем особенно нужно заострить внимание в текущий момент обучения. Особенно такой настрой важен в первые годы обучения, когда ребёнок впервые сталкивается с системой оценивания в школе. Альфред Корто пишет: «Поощрять, а не разочаровывать. Никогда не позволять играть скверную музыку. В большей мере прививать любовь к музыке, нежели к фортепиано».¹ Эти же слова можно переформулировать: прививать любовь к музыке, нежели к положительным отметкам. Отметки должны стимулировать на дальнейшую работу, настраивать на тяжелый, но творчески оправданный труд, формировать положительную мотивацию к обучению; это положение должно ясно стоять в сознании педагога при выставлении отметок, и ни о каком «объективном», единственно-верном решении говорить здесь не приходится. По словам пианистки и замечательного педагога Веры Горностаевой: «Дети не всегда сразу хотят работать. Удовольствие от музыки они хотят получать, а работать – это приходит позже».² Таким образом, отметка может быть своеобразным толчком к такой работе и поощрением за кропотливый труд, но, повторюсь, при правильном отношении к ней.

Другая сторона вопроса, что всё это «оценивание» происходит на фоне игнорирования мнения самих учеников, многие из которых еще не определились с будущей профессией. А их оценивают, как уже людей, выбравших неотступно тернистый путь музыканта. Как пишет Кирнарская Д.К.: «Установка на профессиональную карьеру, принятая в школах для одаренных детей, испортила не одну жизнь: человек, не способный к такой карьере и не обладающий талантом, был принужден тянуться изо всех сил, чтобы соответствовать принятым в школе критериям успеха. Детям не дали альтернативы – из них должны были вылупиться одинаково крепкие и хорошо подготовленные музыкальные «профи», способные пробиться через сито консерваторских экзаменов»³. Но многие родители ждут от ребенка только отличного результата, заставляя просиживать его часами за инструментом, порой даже не задумываясь о том, хотят ли они для своего чада профессионально-музыкального будущего и так ли оно привлекательно, как может это показаться. «Перед учителем музыки стоит нелегкая задача правильно оценить способности ученика. Учителю лучше всех известно, насколько тяжок хлеб артиста, насколько велика должна быть преданность своему искусству и насколько должен быть велик талант, чтобы стать профессиональным музыкантом». «Радикальные же заявления со стороны учителя музыки нужны только тогда, когда ученик настаивает на профессиональной карьере, – во все прочих случаях ничего кроме пользы музыкальные занятия принести не могут и продолжать их надо до тех пор, пока они интересны ученику и способны его увлечь»⁴.

Проблема оценивания учеников вообще не возникла бы, будь у них и их родителей, да и у нас, учителей, правильное отношение к отметкам. По поставленным отметкам взрослые определяют не столько то, как усвоил материал ребенок, а оценивают всю его сложную личность: пятерка – «молодец, хороший»,

1 Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965. С.87

2 Передача «Линия жизни» - Вера Горностаева // «Культура» 09.04.2010

3 Кирнарская Д.К. Учитель музыки // Абдулин Э.Б. Методология педагогики музыкального образования // Учебник для студентов ВУЗов. М.: Издательство Гном 2010. С. 397-398

4 Там же с 401-402

четверка – «ты, что, не старался не мог лучше!», тройка – «лентяй» и т.д. Но подчас мы забываем, что отметка – лишь субъективный показатель того, как ученик справляется с предъявленными к нему требованиями (весьма высокими в школе искусств).

Иногда даже будущее ребенка определяется по оценкам, его единичным выступлениям на экзаменах: «перспективный», «из этого ничего путного не выйдет», «какой не музыкальный» ... Здесь было бы полезно вспомнить свой опыт, провалы на сцене, волнение и страх забыть текст, сделать что-то не так, и, в итоге, получить плохую отметку. Где уж тут думать о художественном образе?.. Разве не вспомним ли мы примеры успешных и известных музыкантов, испытавших трудности с оцениванием их способностей? А.А Мелик-Пашаев приводит такое воспоминание одного из выдающихся музыкантов: «Меня и брата посвящала в премудрости игры на фортепиано местная учительница. Помню, мне долго не давались мнимые трудности соотношений длительности нот, а зазубривание гамм нагоняло смертную тоску. В конце каждого урока учительница с сердцем говорила, что из меня ничего путного не получится, и ставила в пример брата...»¹. Полу Маккартни не нравились уроки музыки в школе. На протяжении многих лет никто не видел в нем музыканта. Его даже не приняли в хор Ливерпульского кафедрального собора на основании того, что он плохо поет. А Элвиса Пресли не приняли в школьный хоровой кружок. Этот список можно продолжать очень долго. Но это истории со счастливым концом, а скольких такая оценка навсегда отворотила от мира музыки?..

Порой выставленные отметки ученику его родители воспринимают, как свои собственные, будто оценивали их самих или насколько они хорошие родители. Доктор медицины и психологии Владимир Леви так описывает посещение родителями психолога:

- Пожалуйста, не цепляйтесь, как клещ, в её страхи, неуспеваемость, плохое поведение, привычку, болезнь, проблему... - почти постоянный припев в моих обращениях к родителям, так называемых, проблемных детей.

- Как?! Вы что, требуете, чтобы я внушила себе безразличие к своему собственному ребенку?!

- Нет. Не так поняли. Я прошу вас не обращать внимание только на Это. Я прошу вас относиться спокойно только к (болезни, проблеме), а не к ребенку. Понимаете разницу?.. Ребенок – не привычка, не болезнь, не проблема. Ребенок – ребенок.

- А Это пройдет?..

- Никакой гарантии.

- Понимаю. Я должна сделать вид, прикинуться...

- Не прикинуться, а проникнуться... - не доходит...²

Родителей частенько захлестывают их собственные нереализованные амбиции и эгоизм. Они считают, что их ребенок должен воплотить в реальность все их несостоявшиеся мечты. Именно их ребёнок должен быть лучше всех: и в школе быть отличником, и рисовать лучше соседа, и участвовать везде, где только можно и нельзя, ну и, конечно, играть на пианино, если не как Рихтер, то уж точно лучше одноклассницы Маши. Общественный деятель Феликс Дзержинский, еще в начале прошлого века осознал и пытался донести до масс следующую истину: «Родители не понимают, как много вреда они причиняют своим детям, когда, пользуясь своей родительской властью, хотят навязать им свои убеждения

¹ Мелик-Пашаев А.А. Что же такое художественно-творческие способности? // Абдулин Э.Б. Методология педагогики музыкального образования. М.: Издательство ГНОМ, 2010. С.383

² Леви В. Как воспитывать родителей, или новый нестандартный ребенок. М.: ТОРБОА, 2007

и взгляды на жизнь». Такое отношение к успехам своего чада может исходить из психологических явлений родителей, таких, как опыт оценивания в собственном детстве, отношения их родителей к отметкам, сверхожидания от своего дитя, приравнивание реализованности в школе и карьере к человеческому счастью и т.д.

Кандидат психологических наук, экзистенциальный психотерапевт Ирина Млодик так видит ситуацию с отметками: «Самое печальное и, пожалуй, вредное в родительской и учительской вере в сверхзначимость школьных отметок то, что эта вера непосредственно влияет на формирование самооценки подрастающего человека. У школьника понятие «самооценка» по большей части не оправдывает своего названия, потому что она складывается не столько из оценивания себя самого, а из впитанных оценок взрослых. И он настолько верит им, что очень часто, даже в глубокой старости, так и не знает, на что же на самом деле был способен. Умирает, не раскрыв собственных талантов и возможностей, не обретя самого себя.»¹

Растить детей на критике – это наследие такого образования, где осуждение, публичное порицание, акцент на неточностях были частой практикой в воспитательных и педагогических методах. Стоит отметить, что завышенная самооценка, привитая чаду за его небольшие успехи в школе и творчестве, по сути – та же заниженная, только иным образом поданная, и в жизни тоже будет создавать только дополнительные трудности. Таким образом, любая внешняя оценка становится сильнейшей психологической манипуляцией. Нам же надо воспитать в учениках мотивацию стремления – желание творить, самовыражаться, показывать то, что чувствуешь через музыку, искусство. Только в этом случае самооценка ребенка будет адекватной, потому что он сможет не зависеть от внешней оценки.

Таким образом, главное в данном вопросе – осознание условности, а не истинности отметки и умение передать этот настрой детям. Если всеми силами своей души верить в ребёнка и любить его, уважать его личность, свободу, интересы и желания, то это станет настоящим спасением от манипулятивности отметок. Родителям не нужно ставить перед ребенком задачу быть лучшим, главное, чтобы всё то, чем он занимается, приносило ему радость, привлекало, расширяло кругозор, тем самым приносило реальные успехи, которые будут формировать его характер, приучать к систематической работе и ответственности. Нужно дать возможность ребёнку жить своей собственной жизнью, совершать свои собственные ошибки, а не выполнять непосильные задачи, которые ставят перед ним честолюбивые родители.

Педагогической же задачей становится свержение идола оценки, подменив его обращением к личности ребёнка, оцениванием его отдельных качеств – памяти, мышления, внимания, воли, технического мастерства. Также следует помнить, что оценка приводит к положительному результату и благоприятному воспитательному эффекту только тогда, когда ученик внутренне согласен с ней. Поэтому он должен знать, за что и как его оценивают, понимать, чего от него ждут. Следует настраивать ученика не на страх перед отметкой, а на достижение результата и донесение своих чувств, художественных образов через музыку слушателям. Слова английского писателя Оскара Уайльда «Лучший способ сделать ребенка хорошим человеком – сделать его счастливым!» – лучшее тому подтверждение.

1 Млодик И. Школа и как в ней выжить. Взгляд гуманистического психолога. М.: Генезис. 2012. С. 47

Список источников и литературы:

1. Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965. С.87
2. Кирнарская Д.К. Учитель музыки // Абдулин Э.Б. Методология педагогики музыкального образования // Учебник для студентов ВУЗов. М.: Издательство Гном 2010. С. 397-398
3. Леви В. Как воспитывать родителей, или новый нестандартный ребенок. М.: ТОРОБОА, 2007
4. Мелик-Пашаев А.А. Что же такое художественно-творческие способности? // Абдулин Э.Б. Методология педагогики музыкального образования. М.: Издательство ГНОМ, 2010. С. 379-380
5. Млодик И. Школа и как в ней выжить. Взгляд гуманистического психолога. М.: Генезис. 2012. С. 47
6. Склярова Т. В., Янушкявичене О. Л. Возрастная педагогика и психология // Учебное пособие для студентов педагогических и гуманитарных вузов. Москва 2006.

Салаватова Гульфия Ильдаровна
преподаватель класса флейты

Рецензент - Иванов Владимир Дмитриевич, доктор искусствоведения,
профессор ФГБОУ ВО «Московский государственный институт
культуры»

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ МОСКОВСКОЙ ФЛЕЙТОВОЙ ШКОЛЫ

В настоящее время отечественное искусство исполнительского мастерства на флейте, находясь в музыкально-культурных реалиях современного российского общества, идёт по пути своего дальнейшего развития. С точки зрения успешности этого процесса, цель которого подготовка исполнителей на флейте, чья подготовка в полной мере отвечает современным критериям высокого профессионализма, особого внимания заслуживает изучение творческого и музыкально-педагогического опыта, накопленного предыдущими поколениями музыкантов-духовиков, в том числе и флейтистов. Соответственно предметом исследования данной статьи являются существующие преемственные связи и творческие традиции отечественных флейтистов.

Под музыкально-педагогической преемственностью мы понимаем передачу от поколения к поколению традиций исполнительского мастерства, а также методик обучения исполнительскому мастерству. Богатые традиции накоплены, в частности, музыкантами и педагогами-флейтистами Московской исполнительской школы. Именно на ней мы и сосредоточим своё внимание.

Традиции московской флейтовой школы изначально складывались на основе заимствования творческого опыта немецких и итальянских флейтистов. Подобная же ситуация сложилась и в отношении преподавания других духовых инструментов – у истоков отечественной духовой школы были приглашенные и работавшие в России иностранные музыканты. В силу отсутствия соответствующей исполнительской и педагогической традиции такая система (приглашения иностранных специалистов) государством активно поддерживалась. Первым профессором Московской консерватории по классу флейты стал немецкий флейтист и композитор Фердинанд Бюхнер (1825 – 1906), совмещавший работу в Московской консерватории (1866 по 1882 гг.) с работой в оркестре Большого театра. Среди выпускников его класса впоследствии стали известны А. Барсов, А. Химиченко, Л. Роговой.

С 1882 года класс Ф. Бюхнера в Московской консерватории возглавил другой немецкий флейтист, также солист Большого театра - Вильгельм Кречман (1848 – 1922). На тот момент Кречман был уже признанным музыкантом-виртуозом: он играл в оркестре Большого театра наиболее трудные флейтовые партии в спектаклях. На педагогическом поприще он проявил себя не менее ярко. Именно ему принадлежит заслуга введения преподавания на флейте системы Бёма. В. Кречман воспитал первую плеяду известных российских флейтистов, таких как В. Лео-

нов, В. Цыбин, Н. Бакалейников, Ф. Левин, А. Стучевский, В. И. Глинский-Сафонов, Г. Я. Мадатов и другие.

«В своей педагогической деятельности он отличался исключительной аккуратностью и высокой требовательностью к точности выполнения учащимися музыкального текста и всех урочных заданий. Хотя его педагогический репертуар и был ограничен школой Поппа, концертами Поппа, ... и произведениями других авторов такого же салонно-виртуозного характера, ему удавалось добиться значительных результатов благодаря своей организованности и настойчивости в работе» [1].

Одного из выпускников класса В. Кречмана Владимира Николаевича Цыбина (1877 – 1949) по праву следует считать основателем русской флейтовой школы. Он был одним из первых отечественных педагогов, которым удалось создать флейтовые классы, не уступавших по уровню профессиональной подготовки, классам их учителей - иностранцев. В. Н. Цыбин в разное время возглавлял классы флейты в двух ведущих высших учебных заведениях России: в Санкт - Петербургской консерватории он работал ещё во времена царской России с 1914–1920 гг., в Московской — уже после Октябрьской Революции, в период с 1923–1948. За время своей обширной педагогической деятельности профессору В. Цыбину удалось подготовить свыше 120 высокопрофессиональных флейтистов.

Если основатели флейтовой школы – Ф. Бюхнер и В. В. Кречман – занимались на своих уроках исключительно передачей собственного исполнительского опыта своим ученикам, то следующее поколение педагогов, и в первую очередь В. Н. Цыбин, создавали методику преподавания на духовых, как систему с теоретическим обоснованием, обладающую потенциалом к дальнейшему совершенствованию. Методические работы, как и произведения для флейты, В.Н. Цыбина, стали важным звеном в истории московской флейтовой школы. Его сочинения до сих пор входят в репертуар современных исполнителей и являются обязательными для исполнения на многих конкурсах (например, «Три концертных аллегро»). Его методические рекомендации, изложенные в его Школе и концертные пьесы, стали основой дальнейшей системы обучения игре на флейте. Исполнительский стиль самого Цыбина и его учеников служил эталоном виртуозного мастерства для многих последующих поколений советских флейтистов. Ученики В. Н. Цыбина - Н. И. Платонов и А. В. Корнеев переняли от своего учителя, соединявшего в своем творчестве деятельность солиста, педагога и композитора, определенную художественную модель.

Николай Иванович Платонов (1894–1967) совместил в своей деятельности как традиции дореволюционной школы (начиная обучаться игре на флейте у профессора В. В. Кречмана), так и новую методику, воспринятую им от профессора В. Н. Цыбина (у которого он обучался в аспирантуре). Платонов был известен не только как исполнитель, но и как композитор. Впрочем, главным делом его жизни, безусловно, стала педагогическая деятельность: за многие годы работы в различных учебных заведениях он воспитал целую плеяду известных музыкантов. Самыми известными изданными работами для флейты Н. И. Платонова являются его «Школа игры на флейте» 1933 года, выдержавшая на сегодняшний день одиннадцать переизданий, а также аранжировки различных пьес классического репертуара. Свои взгляды на пути развития отечественной флейтовой школы в научной форме Н.И. Платонов изложил в докторской диссертации «Пути развития исполнительского мастерства на флейте» (1957) и статье «Методики обучения на духовых инструментах» (1966). Пособия В. Н. Цыбина и Н. И. Платонова являются важнейшими этапами в развитии флейтовой методики советского периода и до сих пор не потеряли полностью своей актуальности. На момент своего издания они выгодно отличались от большинства бытовавших в России «Школ игры на

флейте»: Ц. Чиарди, В. Поппа, А. Фюрстенау, Э. Кёллера, К. Куммера и др., тем, что предложенная в них система обучения и исполнительства имела серьезное для того времени научное обоснование, а предлагаемый учебный материал обладал значительной художественной ценностью. Постепенно учебный и концертный репертуар отечественных флейтистов значительно расширяется: появляются отечественные издания западноевропейской барочной и классицистской музыки, которые вытесняют из художественного обихода салонно-виртуозные пьесы, составлявшие главную часть репертуара флейтистов XIX века.

Важным этапом в преподавательской карьере Н. И. Платонова стало приглашение его в 1935 году в состав жюри Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. На этом конкурсе лауреатом второй премии стал ученик Платонова Юлий Григорьевич Ягудин (1906 – 1989), впоследствии ставший одним из лучших флейтистов страны, ведший активную сольную концертную, ансамблевую и оркестровую деятельность. С этого конкурса класс Н. И. Платонова начинает приобретать все большую известность. Его лучшие ученики становятся лауреатами крупных международных конкурсов. Во Франции в 1957–1958 годах в Национальной Парижской консерватории у профессора Гастона Крюнеля стажировался ученик Платонова О. С. Кудряшов, а позднее, в 1975 году, уже после смерти Н. И. Платонова, в том же учебном заведении, но уже у профессора Ж.-П. Рампаля стажировался ещё один ученик Н. И. Платонова, Ю.Н. Должиков.

В 1950-е—1960-е годы профессор Н. И. Платонов был наиболее авторитетным преподавателем по классу флейты в СССР. Несмотря на сложные политические условия, в которых существовала страна и так называемый «железный занавес», имя Н. И. Платонова стало известным и на Западе. Он был одним из немногих отечественных музыкантов, кого регулярно приглашали в состав жюри зарубежных международных музыкальных смотров и конкурсов.

Во времена политической «оттепели» преподаватели Московской консерватории получили возможность знакомиться с самыми передовыми европейскими традициями в области флейтового исполнительства. После долгих десятилетий самоизоляции вновь возникла возможность творческого общения представителей различных культур. Появление в те годы новых источников информации в среде зарубежных коллег оказало, безусловно, значительное влияние на отечественную исполнительскую школу и расширило арсенал знаний профессорско-преподавательского состава.

Ученики Н. И. Платонова — профессора Ю. Г. Ягудин, О. С. Кудряшов, Н. И. Кондрашев, Ю. Н. Должиков,— продолжили педагогическую линию учителя, основанную, в свою очередь, на традициях преподавания, заложенных еще В. Н. Цыбиным. Наиболее заметный вклад в развитие флейтовой школы внес Юрий Николаевич Должиков (1932 – 2005). На протяжении сорока лет (1964 – 2005 гг.) Ю. Н. Должиков преподавал в Московской консерватории. Все преподаватели, работающие ныне в консерватории являются выпускниками его класса. Ю. Н. Должиков создал большое количество методических пособий и статей, таких как: «Техника дыхания флейтиста», «Артикуляция и штрихи при игре на флейте», а также большое количество различных хрестоматий для флейты, рассчитанных на учащихся разных возрастов.

Необходимо также отметить педагогическое и исполнительское творчество Александра Васильевича Корнеева (1930 – 2010). Ученик В. Н. Цыбина и Ю. Г. Ягудина А. В. Корнеев был единственным отечественным флейтистом при жизни удостоенным не только звания Народного артиста РФ и государственной премии, но и звания «Золотая флейта России». А. В. Корнеев не только продолжил традиции своих учителей – В.Н. Цыбина и Ю. Г. Ягудина, но и усовершенствовал педагогику и методику обучения игре на флейте более современными научными

и практическими достижениями. Рассматривая его педагогическую деятельность, отметим одно из важнейших требований, на которое он обращает особое внимание в обучении духовиков, - формирование и выработка у учащихся правильного, красивого звука и развитие техники на протяжении всего периода обучения. Ярким и интересным флейтистом, по его мнению, исполнитель мог стать лишь только в том случае, если тот будет работать над звучащей техникой на инструменте. Выдающийся музыкант, педагог А. В. Корнеев, олицетворял собой эталон высокого профессионализма и художественного вкуса, и его имя уже давно заняло почетное место в «Пантеоне Славы» лучших деятелей культуры нашего Отечества.

Таким образом, эволюция московской флейтовой школы происходила постепенно, без резких революционных отрицаний деятельности предшественников. Напротив, мы наблюдаем преемственность поколений и бережное сохранение традиций. Ученики по крупицам собирают свидетельства деятельности своих учителей, суммируют педагогический и научный опыт для последующих поколений. Выдающиеся флейтисты советского периода отличались выдающимися достижениями как концертирующие исполнители и педагоги, передавая свой опыт не только на практических уроках, но и теоретически осмысливая его в методических работах, в оригинальных композиторских опусах. В XXI веке флейтовая школа Московской консерватории продолжает интенсивно развиваться. В эпоху «открытых границ» преподаватели по классу флейты имеют все возможности находиться в курсе самых современных тенденций развития мирового флейтового искусства, опираясь при этом на богатые традиции отечественной школы, что дает основания с оптимизмом смотреть в будущее.

Список использованной литературы.

1. Иванов В. П. Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: 2003. 221 с.
2. Платонов Н. И. — Пути развития исполнительского мастерства на флейте: Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М., 1957. 152 с. Автореферат // Dissrcat// URL: <http://www.dissrcat.com/content/puti-razvitiya-ispolnitelskogo-masterstva-na-fleite>
3. Ягудин Ю. Г. «Воспоминания о В. Н. Цыбине» в кн.: Воспоминания о Московской консерватории, М., 1966, С. 375-79

Глубокова Оксана Николаевна
преподаватель художественного отделения

*Рецензент - кандидат педагогических наук Г.С. Купалов.
Государственное бюджетное образовательное учреждение
Высшего профессионального образования г. Москвы
«Московский городской педагогический университет»*

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКОВ ПО ПРЕДМЕТУ «ЦВЕТОВЕДЕНИЕ» НА ТЕМУ «МЕЛОДИИ В КРАСКАХ» Первый год обучения, 11 лет

*«Хорошая живопись – это музыка, это мелодия»
Микеланджело Буонарроти*

Данная методическая разработка является полностью авторской и основана на собственном опыте и практических занятиях, проводимых Глубоковой Оксаной Николаевной в МАО ДО ЦДШИ г.о. Химки.

В данной методике предложены задания по цветоведению. Они построены так, чтобы максимально развивать у учащихся творческое мышление и нестандартный подход при выполнении поставленных задач.

Относительно новый и немного интригующий предмет цветоведение. Что он в себе скрывает, какие новые знания и открытия? Всё это предстоит узнать ученикам отделения изобразительного искусства. Удивит вас, или нет, но окружающий нас мир серый и абсолютно бесцветный, если его не осветить. Попросту говоря, цвет не существует без света.

Предмет цветоведение – это наука о цвете, включающая знания о природе цвета, основных, составных и дополнительных цветах, характеристиках цвета, цветовых контрастах, смешении цветов, колорите, цветовой гармонии, цветовом языке и цветовой культуре.

Цвет – одно из свойств объектов материального мира, воспринимаемое как осознанное зрительное ощущение. Тот или иной цвет «присваивается» человеком предметам в процессе их зрительного восприятия, которое может меняться в зависимости от настроения, например: усиливаться в опасных ситуациях и уменьшаться при усталости. С самых древних времен люди замечали, что цвет имеет способность воздействовать на физиологические функции и эмоции человека. При этом, каждый цвет воздействует на всех людей по-разному. В первую очередь, это зависит от национальной и социальной принадлежности человека либо же от условий, в которых он воспринимает этот цвет.

Цвет может воздействовать на человека физиологически (успокаивающе или возбуждающе), либо ассоциативно. В связи с этим у человека возникают различные чувства: покой, равнодушие, сильное возбуждение, ощущение тепла или

холода, что непосредственно воздействует на его психику и физиологию. Скорее всего, именно из-за эмоционального воздействия человек наделил каждый цвет определенным символическим значением.

С древнейших времен в культуре каждого народа начала складываться определенная гамма приоритетных цветов. Все национальные цвета являются традиционными и исторически объяснимыми, они соответствуют темпераменту и характеру народа, а также окружающей его природе. При этом стоит отметить, что чем ближе к экватору Земли проживает народ, тем более он расположен к открытым, ярким цветовым сочетаниям. Так, например, испанцы предпочитают желто-красно-черные цвета, тогда как финны более расположены к спокойным бело-голубым оттенкам.

Распространение того или иного цвета в культуре, предметах быта, костюмах и произведениях искусства народа зависело от его обычаев, традиций, религиозных воззрений и эстетических норм.

Красный цвет. Считается, что именно он был первым цветом, замеченным первобытными людьми, поскольку вызывал ассоциации с огнем, солнцем, кровью. В Китае красный цвет являлся символом плодородия, а в Японии – символом любви. Даже у русских крестьян XIX века было принято одевать невесту в красный свадебный наряд. Европейцы XXI века ассоциируют красный цвет с энергией, силой, мужеством и воинственным духом.

Белый цвет. С глубокой древности он считается особым цветом. В эпоху цивилизаций белый всегда был цветом святых, богов и праведников. В современных Европейских традициях напротив, белому цвету придают негативные значения, такие как: холод, обморок, смерть, молчание, одиночество. В наши дни белый цвет воспринимается как символ божества во всех религиях мира.

Черный цвет. У большинства народов имеет негативное значение, что вполне объясняется физиологическими причинами. Так, во многих культурах мира черный цвет символизирует печаль (Япония), смерть и скорбь (Европа). Однако у некоторых народов (африканских и мусульманских) данный цвет имеет позитивные значения. В русской культуре черный цвет в зависимости от ситуации может восприниматься как траурный, мрачный или жизнеутверждающий.

Зеленый цвет. Является физиологически оптимальным цветом, поскольку он ассоциируется с природой. В Японии зеленый цвет является одним из самых любимых. В христианстве он символизирует земной путь святых, а в исламе – пищу, тень, прохладу, красоту, то есть все те блага, которые исходят от растений.

Синий цвет. Во многих культурах имеет негативный смысл, а в современной Японии он воспринимается как знак отчуждения и смерти. На Ближнем и Среднем Востоке синий цвет ассоциируется с цветом неба и морских глубин. В Индии данный цвет является знаком траура и печали.

Мир красок всегда притягивал людей. Разноцветное многообразие окружающей природы пробуждает фантазию и побуждает нас заняться творчеством. У любого народа есть свидетельства непреодолимого желания создать что-то, используя краски, так рождаются произведения изобразительного искусства. Но мир искусств многообразен. Существует ещё музыкальное искусство не менее мощное по степени воздействия на эмоциональный мир человека. Кроме того язык музыки и язык изобразительного искусства понятен всем – эти языки по праву можно назвать международными. Рисунок детского солнышка не требует перевода, великие музыкальные произведения тоже не нуждаются в переводе. Так почему бы нам не объединить эти два вида искусства и не попытаться нарисовать музыку, а точнее не выразить в красках на бумаге те эмоции, которые возникают при прослушивании того или иного музыкального произведения!

Такое предложение неизменно вызывает интерес у учащихся, приводит их в состояние нетерпения поскорее приступить к работе. Ведь это задание в корне отличается от привычных постановочных натюрмортов.

Была поставлена задача при помощи цвета, не используя конкретных изображений предметов преобразовать волшебные звуки в танец красок на обычном листе бумаги.

Задания характеризуются большей направленностью на развитие самостоятельности, художественно – образного мышления, эстетического восприятия, творческого воображения.

Основные цели

1. Развитие эмоциональной отзывчивости учащихся на музыкальные произведения и передаче этих эмоций в цветовой композиции.
2. Развить интерес учащихся к новым способам отображения музыки в красках. Самостоятельный поиск новых фактур и способов их создания.
3. Изучение основных закономерностей составления гармоничных цветовых сочетаний передающих эмоциональное настроение.
4. Углубить знания музыкальных произведений русских композиторов.
5. Гармоничное развитие личности ребёнка.

Основные задачи

1. Формировать навыки в создании красочных образов для передачи эмоционального состояния.
2. Научить подбирать гармоничные сочетания цветов и грамотно компоновать их на листе.
3. Научить использовать фактуру и мазок для большей передачи эмоционального состояния в работе.
4. Воспитать любовь и интерес к произведениям русских композиторов.
5. Развить творческое воображение и мышление.
6. Развить чувство цвета и ритма в композиции.
7. Развить самостоятельность и индивидуальность в работе.

Методические рекомендации

«Цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль.

Художник есть рука, которая приводит в вибрацию человеческую душу».

Василий Васильевич Кандинский.

Чтобы работы у учащихся получились и зазвучали, детей нужно настроить, как музыкальный инструмент.

Прежде чем приступить к работе, необходимо обеспечить разнообразный зрительный ряд. Неспроста говорят: - «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Показ - неотъемлемая часть образовательного процесса. Основные сложности вызывает беспредметное изображение, создание абстрактной картины, именно поэтому выбраны для показа произведения абстрактного искусства. Одним из основоположников абстрактного искусства является Василий Васи-

левич Кандинский, он использовал в своих композициях ритмичные сочетания цветовых пятен различной формы, пронизанные ломаными, иногда прямыми линиями: «Импровизация 26», «Музыкальная увертюра», «Впечатление – V парк», «Вибрация», «Беспредметное» (Прил. 1, 2,3, 4,5). Также рассмотрим работы Казимира Малевича «Самовар», «Жизнь в большой гостинице». (Прил. 6,7). Картины написаны в стиле кубофутуризма, в них проявляется яркий темперамент, задор и новаторство. К. Малевич - основоположник супрематизма (лат. *Supremus* – высший). Работам характерны комбинации цветных геометрических фигур или объёмных форм. Как образец данного стиля можно рассмотреть работу «Супрематизм: автопортрет в двух измерениях» (Прил. 8).

Работа Тулуза – Лотрека «Лой Фюллер» (Прил. 9). Лой Фюллер (Прил. 10) создала свой «символистский» танец в противоположность «натуралистическому». Её номер произвёл на Лотрека сильное впечатление. Он оттенил золотым и серебряным порошком каждую посвящённую Фюллер литографию, желая непременно передать вариации освещения авансцены цветными прожекторами.

Декоративная работа Анри Матиса «Полинезия, море» (Прил. 11). Завораживающая работа Михаила Врубеля «Жемчужина» (Прил.12). Картина мерцает тусклым серебром и голубовато – лиловым перламутром, в ней отразились морские волны, медузы и наяды. Живописец сумел уловить все нюансы цветовых переливов, которые зависят от фактуры жемчужины.

Работы современных художников, рисующих музыку: Мелисы Мак Кракен «Музыка» (Прил. 13), «Симфония» (Прил. 14), Леонид Афремов «Музыкант» (Прил. 15), Константин Лорис-Меликов «Брызги творчества» (Прил. 16). При рассмотрении работ обращается внимание не только на цветовое решение композиции, но и на динамику мазка, фактуру – это тоже важные инструменты для передачи настроения.

Кроме того, преподаватель О.Н.Глубокова предлагает к просмотру свои работы: «Учитель», «Ученик» (Прил. 17, 18). Работа «Учитель» – это не конкретный портрет учителя, а фантастический цветовой вихрь, преобразующий сложные науки в понятные и доступные знания, поток, излучающий тепло и свет «Ученье - свет, а не ученье - тьма». «Ученик» - радужный водоворот, нескончаемая энергия детей, непрерывно постигающих гранит науки - в центре композиции статичный квадрат.

Предлагаемые задания способствуют не только передаче выразительных образов, но и обогащают деятельность учеников, их внутренний мир. Каждый ребёнок по-своему передаст образ той или иной музыкальной композиции, выразит то или иное настроение, состояние, характер мелодии в соответствии с тем, как он его прочувствовал и воспринял. Роль преподавателя состоит в том, чтобы помочь осмыслить выразительные возможности, изобрести свои способы воплощения образного содержания, используя цвет, мазок, фактуру. Можно рисовать не только кистью, но и мастихином, губкой и даже руками. Самое главное -расправить творческие крылья и полететь!

Тема 1. «Времена года» П.И.Чайковский (3 часа)

Вид занятия: декоративное рисование.

Цели и задачи:

Развитие образного мышления.

Развитие нестандартного мышления в работе с цветом.

Составить цветовые комбинации, отображающие настроение, вызванное музыкой П.И.Чайковского.

Формирование навыков работы цветовыми пятнами для создания абстрактной композиции.

Повысить творческую активность в работе.

Формирование самостоятельности в работе.

Приобщение к миру музыки П.И.Чайковского.

Материалы: бумага А3, гуашь.

Ход занятия: Начинаем занятие с вводной беседы и прослушивания отдельных произведений Петра Ильича Чайковского из цикла «Времена года». Необходимо не только слышать музыку, но и знать историю написания. Так же предлагается зрительный ряд с картинками, иллюстрирующими каждое время года (Прил. 1а – 1з а). При рассмотрении конкретных сюжетов проговаривается, как их можно использовать при создании абстрактного образа. Конечно, мы в первую очередь можем опираться на цветовую гамму. Например, подснежник состоит из нежных полупрозрачных оттенков, а масленица – это пёстрый вихрь. Но при этом нужно уходить от реалистичного изображения. На примере работ В. Кандинского, К. Малевича попытаться создать свой собственный язык и вместо букв и слов использовать цвет и мазок. На первом уроке учащимся необходимо разъяснение, как начать, от чего оттолкнуться, а дальше они самостоятельно будут формировать свои способы переноса чувств на бумагу посредством красок.

Прослушивание каждой музыкальной пьесы сопровождается кратким пояснением преподавателя и просмотром иллюстрации. Затем дети самостоятельно выбирают любой месяц, который им больше нравится (при необходимости можно повторять прослушивание), и приступают к работе. При этом не желательно оставлять иллюстрации на доске, т.к. дети непроизвольно будут копировать, а наша основная задача - вывести их на новый самостоятельный уровень, заставить их прислушаться к собственным ощущениям, найти себя.

Примерный план выполнения работы

1. Составить цветовую палитру, основной колорит работы. Рекомендуется использовать при этом маленький эскиз не больше формата А5.
2. Набросать основные цветовые пятна так, чтобы они формировали композиционный центр.
3. Усложнение работы путём нанесения различных фактур (набрызг, отпечатывание и т.д.)
4. Завершение - проработка мелких деталей.

История создания произведения П.И. Чайковского «Времена года»

Фортепьянный цикл П.И. Чайковского «Времена года» – одно из самых популярных сочинений. Пьесы этого цикла исполняют музыканты разных уровней: от учащихся музыкальных школ до известных пианистов.

Незамысловатые, но трогательные музыкальные картинки покоряют сердца слушателей и исполнителей искренностью, чёткостью музыкального рисунка, неповторимым лиризмом, которым отличается любое произведение П.И. Чайковского.

Удивительно, что сочинение, созданное по заказу, получилось таким лиричным. А создано оно было, действительно, по предложению издателя журнала «Нувеллист» и основателя нотоиздательской фирмы М.И. Бернарда. Журнал был основан в 1842 г. В нём ежемесячно печатались новые сочинения русских и зарубежных композиторов, а также сообщались сведения о новинках музыкальной жизни в России и за рубежом. С этим журналом П.И. Чайковский сотрудничал с 1873 г., а в 1875 г. он получил заказ на фортепьянный цикл, причём заказ полностью был создан Бернардом, вплоть до названия самого сборника, каждой пьесы и поэтических эпиграфов. Правда, неизвестно, был ли композитор знаком с эпиграфами во время сочинения пьес или же они были прибавлены уже во время их издания. Тем не менее, изданные при жизни Чайковского экземпляры фортепьянного цикла «Времена года» эти эпиграфы содержали. Содержали они также и 12 картинок на обложке.

Содержание цикла

Сборник фортепьянных пьес П.И. Чайковского «Времена года» состоит из 12 небольших музыкальных зарисовок, которые соответствуют 12 месяцам года. Средствами музыкальных звуков композитор рисует картину природы или душевное состояние человека в определённую пору года. Удивительно точно переданы малейшие движения души и изменения в природе, настолько точно, что слова при этом не требуются, достаточно только поэтического эпиграфа, который помогает настроиться на картину.

«Январь. У камелька»

И мирной неги уголок
Ночь сумраком одела,
В камине гаснет уголёк,
И свечка нагорела.
А.С. Пушкин.

Камелёк – это камин, у которого зимой собиралась семья. Здесь музицировали, читали, беседовали или, как сказали бы сейчас, общались. Но иногда у камина просто сидели в размышлении, ведь известно, что огонь и вода всегда притягивают взгляд человека и побуждают к задумчивому созерцанию.

Музыка этой пьесы элегичная, спокойная, но в первой части слышны выразительные интонации, это как бы человеческая речь, короткие фразы, которыми обмениваются люди, задумчиво смотрящие на пламя.

Вторая часть более оживлённая, а третья как бы повторяет первую, но воспоминания, навеянные раздумьями, уступают место реальности...

«Февраль. Масленица»

Скоро масленицы бойкой
Закипит широкий пир.
П.А. Вяземский.

Известно, что масленица – это последняя неделя перед Великим постом. Она отличается шумными гуляньями, блинами – всё это языческие традиции, но они плотно вошли в жизнь людей и считаются необходимыми атрибутами, предваряющими начало Великого поста, а также символизируют проводы зимы и встречу весны.

И вот эту картину народного гулянья рисует композитор в пьесе. Она состоит из калейдоскопических картинок, которые сменяют одна другую, но одна главная тема в пьесе присутствует постоянно: тема народного гулянья.

«Март. Песня жаворонка»

Поле зыблется цветами,
В небе льются светлы волны.
Вешних жаворонков пенья
Голубые бездны полны.
А.Н. Майков.

Пение жаворонка в России связано с приходом весны. Лирическая мелодия весны и трели, имитирующие трели жаворонка, – вот основные темы этой пьесы. Музыкальная картинка настолько яркая, что даже маленькие дети, не зная названия пьесы, угадывают в ней звуки птичьего пения.

«Апрель. Подснежник»

Голубенький, чистый
Подснежник-цветок,
А подле сквозистый
Последний снежок.
Последние слёзы
О горе былом
И первые грёзы
О счастье ином...
А.Н. Майков.

У этой пьесы ритм вальса, она наполнена нетерпеливым волнением, порывом, что свойственно первым чувствам, когда сердце полно ожиданием новых встреч... Весна пробуждает не только природу, но и человеческие чувства. Первый весенний цветок так же трогателен, как трогательна первая любовь, которую скрывают до поры до времени, но вот уже скрыть её невозможно – и она, как подснежник, вырывается наружу...

«Май. Белые ночи»

Какая ночь! На всем, какая нега!
Благодарю, родной полночный край!
Из царства вьюг и снега
Как свеж и чист твой вылетает Май!
А.А. Фет.

В этой пьесе создан городской пейзаж, знаменитые петербургские белые ночи, когда воздух полон романтического настроения, когда хочется гулять всю ночь и дышать весной, вздыхать от восторга, мечтать о счастье...

Чайковский любил Петербург, здесь прошла большая часть его жизни: учёба, становление как композитора, артистический успех.

«Июнь. Баркарола»

Выйдем на берег, там волны
Ноги нам будут лобзать.
Звёзды с таинственной грустью
Будут над нами сиять.
А.Н. Плещеев.

Баркарола – песнь лодочника в итальянской народной музыке, в частности, в Венеции, где по улицам передвигаются на лодках. Там они называются гондолами. Песни эти певучие и плавные, как плавным бывает движение лодки. Именно такой – нежной и певучей – является эта пьеса. Но пейзаж у Чайковского не итальянский, а петербургский, т.к. в городе на Неве много каналов и речек, по которым скользят лодки.

Музыка первой части пьесы звучит выразительно и широко, затем настроение становится беззаботным и радостным, а в третьей части мелодия вновь становится спокойной и постепенно удаляется, заканчиваясь журчанием воды.

«Июль. Песнь косаря»

Раззудись, плечо,
Размахнись, рука!
Ты пахни в лицо,
Ветер с полудня!
А.В. Кольцов.

Это сцена из народной деревенской жизни. Пьеса состоит из трёх частей и вся наполнена народными напевами – во время косьбы на Руси всегда пели. Первая и третья части – широкая и ритмичная песня, а средняя часть напоминает звуки русских народных инструментов.

«Август. Жатва»

Люди семьями
Рожь высокую!
В копны частые
Снопки сложены.
От возов всю ночь
Скрипит музыка.
А.В. Кольцов.

Жатва – важнейшая пора в крестьянской жизни. В поле обычно работали семьями, всегда при этом пели. В рукописи Чайковского сделан подзаголовок «Скерцо», оживлённый темп. В жизни действительно во время уборки урожая хлеба всегда царил радостное оживление, душевный подъём. «Не могу изобразить, до чего обаятельны для меня русская деревня, русский пейзаж», – говорил композитор. Но изобразить это время при помощи музыкальных звуков он всё-таки смог.

«Сентябрь. Охота»

Пора, пора! Рога трубят,
Псаря в охотничьих уборах;
Чем свет, уж на конях сидят;
Борзые прыгают на сворах.
А.С. Пушкин «Граф Нулин».

Охота в российских дворянских поместьях в XIX в. в осенние месяцы была самой главной забавой и чередой приключений, поэтому готовились к этому событию заранее. И вот наступал момент, когда охота была разрешена. Охотой занимались не столько ради промысла, сколько ради азарта, проявления силы, ловкости, мужества... И все эти чувства присутствуют в пьесе, даже призывный звук рога.

«Октябрь. Осенняя песнь»

Осень, осыпается весь наш бедный сад,
Листья пожелтые по ветру летят...
А.К. Толстой.

Пожалуй, это самая известная пьеса цикла. Она входит в репертуар учеников музыкальной школы и является любимым произведением многих из них. И хотя тема пьесы – осень, грусть, увядание природы, но картина, нарисованная средствами музыки, настолько яркая и понятная, что маленькие музыканты с удовольствием сопереживают композитору в его чувстве грусти и любви к красоте русского осеннего пейзажа. То есть в этой пьесе слиты воедино пейзаж и чувства человека.

«Ноябрь. На тройке»

Не гляди же с тоской на дорогу,
И за тройкой вослед не спеши.
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда затуши.
Н.А. Некрасов.

В Средней России в ноябре уже выпадает снег, поэтому появление тройки лошадей с колокольчиками под дугой – явление обычное. Начинается пьеса широкой мелодией, которая символизирует русские просторы. Вдруг вдали слышен звон приближающихся колокольчиков, они всё ближе, ближе, и вот их звон переходит в песню ямщика.

Пронеслась тройка, и звон колокольчиков постепенно удаляется и затем исчезает.

«Декабрь. Святки»

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали.
В.А. Жуковский.

Святками в России называют время от Рождества до Крещения. Это весёлый праздник, в котором христианство переплетено с языческими верованиями: на Святки ходили ряженые, пели святочные песни, их угощали и одаривали подарками. Девушки гадали, ждали своих суженых.

Этой пьесе композитор дал подзаголовок «Вальс». Вальс был самым популярным танцем в салонах и на домашних танцевальных вечерах. Заканчивается пьеса вальсом, который все танцуют вокруг рождественской ёлки.

Фортепьянный цикл «Времена года» исполняли многие известные пианисты, в том числе Святослав Рихтер, Михаил Плетнёв, Андрей Никольский.

Заключение

Хочется отметить, что данное задание вызвало неподдельный интерес у учащихся. Незначительные затруднения в начале работы с лихвой окупались эмоциями по окончании. У каждого получился свой маленький шедевр. Немаловажную роль в образовательном процессе играет коллективный просмотр и обсуждение работ. Дети делятся опытом и ощущениями. В каждой работе есть своя находка своё неповторимое решение. Как нет абсолютно одинаковых людей, так нет одинаковых творческих решений. Мир прекрасен и разнообразен, как и наши замечательные, талантливые ученики.

Лучшие работы были отобраны для участия в выставке, посвящённой 200 - летию со дня рождения П.И.Чайковского.

Тема 2. «Детский альбом» П.И.Чайковский (3 часа)

Вид занятия: декоративное рисование.

Цели и задачи:

Развитие творческого мышления.

Развитие нестандартного подхода при составлении колористической композиции.

Формирование навыков работы цветовыми пятнами для создания абстрактной композиции, передающей эмоции вызванные музыкой.

Повысить творческую активность в работе.

Формирование самостоятельности в работе.

Приобщение к миру музыки П.И.Чайковского.

Ход занятия: Второе задание так же связано с творчеством П.И.Чайковского. В этот раз выбран «Детский альбом». Тема очень близкая и понятная любому, даже самому маленькому ребёнку. Преподаватель рассказывает историю возникновения данного произведения. Прослушивание каждой пьесы сопровождается кратким пояснением. В последствии каждый ученик самостоятельно выбирает пьесу. При необходимости проходит повторное прослушивание. Затем дети приступают к самостоятельной разработке эскиза и плана выполнения работы. Материалы для работы учащиеся могут выбрать самостоятельно. Можно использовать гуашь, акварельные краски, и даже цветные карандаши.

Учитель на данном этапе следит за соблюдением основных законов композиции и грамотным использованием цветового колорита в работе. Необходимо находить как можно больше «своих» смешанных красок, по возможности уйти от использования открытых цветов. При этом не забывать о выразительных возможностях линии и пятна.

История создания «Детского альбома» П.И.Чайковского

«Сборник легких пьес для детей» занимает особое место в фортепианном наследии Чайковского и по своей тематике, и по особенностям фортепианного изложения. Трудно назвать в детской русской фортепианной литературе сочинение более популярное, чем «Детский альбом» П. И. Чайковского.

В пору создания «Детского альбома» Чайковский находился в расцвете творческих сил. Но за сочинение, обращенное к детям, композитор взялся впервые.

«Детский альбом» был написан в мае 1878 года. История его создания неразрывно связана с Каменкой, большим украинским селом близ Киева, излюбленном месте творчества и отдыха композитора. Каменка — «родовое гнездо» большой дворянской семьи Давыдовых. Один из хозяев Каменского имения, Лев Васильевич Давыдов, был другом Чайковского и мужем его любимой сестры Александры Ильиничны.

Многое в «Детском альбоме» связано с атмосферой дома Давыдовых. Домашняя обстановка Александры Ильиничны представляла собой образец семейной жизни. Счастливее людей трудно было себе представить, и Петр Ильич был охвачен умилением и радостью при виде этого земного благоденствия.

Свой цикл детских пьес Чайковский посвятил Володе Давыдову, одному из многочисленных детей Льва Васильевича и Александры Ильиничны. Племяннику композитора в ту пору было шесть с половиной лет. На заглавном листе значилось: «Детский альбом. Сборник легких пьесок для детей. Подражание Шуману».

В этом альбоме отражен детский мир, обрисованный композитором с удивительной чуткостью и тонким пониманием детского восприятия жизни. Чайковский любил детей, часами готов был возиться с ребятами, наслаждаясь их болтовней, испытывая острое чувство жалости к больным детям, стремясь доставить радость и удовольствие каждому ребенку, с которым он встречался. И дети чувствовали эту любовь, привязывались к Чайковскому, видя в нем нежного и заботливого друга.

Цикл из 24 пьес связан единой тематикой. В нем представлен пестрый мир детских игр, танцев и случайных впечатлений. Он делится на микроциклы. Первый из них можно назвать «утренним».

«Утренняя молитва»

Господи Боже! Спаси, обогрей:
Сделай нас лучше, сделай добрей.
Господи Боже! Спаси, сохрани!
Силу любви своей нам подари.

«Зимнее утро»

Строгое размышление «Утренней молитвы» сменяется бурным, полным тревожных предвестий «Зимним утром». Сам Пётр Ильич родился в маленьком городке. Кажется, что и в «Зимнем утре» он изобразил своё детское впечатление. Будто малыш выглянул в окно и увидел засыпанную снегом улицу и замёрзшие окошки в доме напротив.

Морозит. Снег хрустит. Туманы над полями.
Из хижин ранний дым разносится клубами.
Отливом пурпурным блестит снегов серебро;
Иглистым инеем, как будто пухом белым,

Унизана кора по ветвям помертвелым.
Люблю я сквозь стекла блистательный узор
Картиной новою увеселять свой взор;
Люблю в тиши смотреть, как раннюю порою
Деревня весело встречается с зимою...

«Мама»

Мир в душу героя цикла возвращает «Мама». Нежные, ласковые, певучие звуки пьесы «Мама» будто успокаивают, объясняют что-то. Наверное, такими были воспоминания самого Петра Ильича о маме. Недаром всю жизнь он помнил её чудесные глаза, плавные, полные достоинства движения, глубокий грудной голос.

Мама, очень-очень
Я тебя люблю!
Так люблю, что ночью
В темноте не сплю.
Вглядываюсь в темень,
Зорьку тороплю.
Я тебя всё время,
Мамочка, люблю!
Вот и зорька светит.
Вот уже рассвет.
Никого на свете
Лучше мамы нет!

Второй крупный раздел — «Домашние игры и танцы» («Игра в лошадки», «Марш деревянных солдатиков»).

«Игра в лошадки»

Мальчикам очень интересно поиграть в лошадки.
Я на лошадку свою златоглавую
Сел и помчался по дому, по комнате,
Мимо стола, этажерки и тумбочки,
Мимо кота, на диване лежащего,
Мимо сидящей с вязанием бабушки,
Мимо мяча и коробки с игрушками.

«Марш деревянных солдатиков»

А в коробке с игрушками лежат новенькие, красивые солдатик, которые так и притягивают к себе. Они совсем как настоящие, их и выстроить можно, и отправить на парад. Вот отчеканивает шаг в забавном марше игрушечное войско.

Ать-два, левой, правой,
Ать-два, левой, правой,
Мы легко и весело идем.
Ать-два, левой, правой,
Ать-два, левой, правой,
Песню деревянную поем.

Следующие три номера — «игры девочек» («кукольная трилогия»)

Это тоже игра (ведь героями действия являются куклы), и подобно оживающим куклам в «Щелкунчике» здесь куклы тоже «оживают». Три пьесы мини-

цикла («Болель», «Похороны», «Новая кукла») воспринимаются как отражение подлинной, «настоящей» жизни.

«Болель куклы»

Медленное, тягучее движение (во время болель обычно ведь «скучно») с грустными интонациями мелодии, где, подобно вздохам передает печальное настроение девочки, у которой заболела кукла.

«Похороны куклы»

Чуда не произошло, кукла умерла. Торжественно и строго, как в настоящем траурном шествии, звучит похоронный марш. На похороны пришли все игрушки. Музыка «Похоронного марша» передает мрачный колорит и само движение процессии игрушек, как бы проходящей перед слушателем.

«Новая кукла»

Но жизнь не стоит на месте и девочке дарят новую куклу. И она начинает кружиться в стремительном танце с новой подружкой.

«Вальс»

«Вальс» — начало миниатюрной танцевальной сюиты, объединяющей три номера («Вальс», «Полька», «Мазурка») и завершающей ряд «домашних» пьес.

В письмах, написанных за несколько дней до начала сочинения «Детского альбома», композитор пишет: «Много гостей, и мне вечером придется аккомпанировать ради милых племянниц, очень любящих потанцевать».

«Полька»

Кружение вальса сменяется веселой «Полькой».

«Мазурка»

А вот мазурка зазвучала!
Мазурка – танец хоть куда!
Задорный легкий и веселый,
Прошу на танец, господ!

Далее композитор отправляет ребенка в увлекательной «путешествие». Сначала по России («Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская»), затем по Европе («Итальянская», «Старинная французская», «Немецкая» и «Неаполитанская» песенки).

Нетрудно усмотреть здесь автобиографический мотив. Композитор тоже много путешествовал и по России, и за границе, но сердце свое он всегда отдавал России.

«Я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки» – писал Чайковский.

«Русская песня»

К обработке народной песни Чайковский предъявлял строгие требования: «Необходимо, чтобы песня была записана, насколько возможно, согласно с тем, как её исполняет народ».

Вот и в «Русской песне» композитор обратился к русской народной плясовой песне «Голова ли ты, моя головушка».

В ручеёк брось цветок –
Унесёт его поток.
Спой мне песню соловей –
Станет сердцу веселей.

«Мужик на гармонике играет»

В пьесе «Мужик на гармонике играет» обыгрываются интонационные обороты и гармонические ходы, характерные для русских однорядовых гармоник.

«Камаринская»

«Камаринская» построена на одном из вариантов известной русской фольклорной темы, и там имитируется балалаечный наигрыш.

До чего сегодня весело у нас -
Под камаринскую все пустились в пляс.
Пляшет мама, пляшет папа, пляшу я,
Пляшут сёстры, пляшет вся моя семья.
Пляшет бабка, пляшет дед,
Пляшет братик и сосед

«Итальянская», «Старинная французская», «Немецкая» и «Неаполитанская» песенки – это своего рода «странички из дневника путешественника»: мелодии их были записаны композитором во время поездки за границу 1878 года.

«Итальянская песенка»

Чайковский рассказывал, как во Флоренции, в Италии, на улице он однажды услышал десятилетнего мальчика, окружённого толпой народа. «Он пел под гитару чудесным густым басом, голосом с такой теплотой, какая и в настоящих артистах редко встречается». Текст песенки, услышанный от уличного мальчика-певца, поразил композитора контрастом облика ребенка-исполнителя и трагического содержания, и он переделал эту песенку в пьесу для фортепиано.

«Неаполитанская песенка»

В «Неаполитанской песенке» Чайковским использована подлинно народная итальянская мелодия. Эта пьеса – одна из самых знаменитых мелодий. Сам Пётр Ильич тоже любил эту музыку, и на её основе он впоследствии создал знаменитый «Неаполитанский танец» к балету «Лебединое озеро». В воображении слушателя отчетливо встаёт картинка весёлого итальянского карнавала – его не раз наблюдал Чайковский, бывая в Италии.

Этот край вечнозеленый полюбил я навсегда!
Ах, Неаполь, место сердцу дорогое,
Не расстанусь я с тобой,
Мой Неаполь, никогда.
Здесь все вокруг мое -
И дали неоглядные, и здания нарядные,
И улочки недлинные, и площади старинные,
И лодки на песке, и сам Везувий вдалеке.

«Старинная французская песенка»

В «Старинной французской песенке» воплощена народная французская мелодия.

«Немецкая песенка»

В «Немецкой песенке» Чайковский применяет тирольский мотив. А еще она похожа на старинный и популярный в Германии и Австрии танец – лендлер.

Странствия заканчиваются. Заключительный микроцикл «Детского альбома» (№ 19-24) — своеобразное «Возвращение домой».

«Нянина сказка»

Далее дело идет ко сну, и перед нами возникает образ бабушки с ее сказками и грезами.

«Баба Яга»

Из колких аккордов «Няниной сказки» словно вырастает ночной кошмар «Бабы-Яги».

«Сладкая грёза»

Страшный сон сменяется сладостно-чувственной «Сладкой грёзой».

Душевный покой приходит в трех последних пьесах, заключительном микроцикле «Альбома».

«Песня жаворонка»

Открывает его «Песня жаворонка» — утро, конец кошмарам и томительным мечтам. Это музыкальный пейзаж с образом прелестной птички и её забываемыми трелями.

«Шарманщик поет»

Её сменяет пьеса «Шарманщик поет». Эта пьеса является жанрово-характеристической зарисовкой, звуки которой изображают старика. Он крутит ручку шарманки и из неё льются красивые протяжные звуки. В основу пьесы «Шарманщик поет» взят еще один итальянский (венецианский) мотив. Незатейливая, но мудро-спокойная тема рассеивает мрачные мысли ребенка.

«В церкви»

Завершается сборник пьесой «В церкви». Тем самым, первый и последний номера соединяются своего рода аркой; общим в обоих случаях является торжественное просветленное религиозное начало. Величавый и скорбный хор «В церкви», основан на подлинной церковной теме покаянного псалма.

Сборник Чайковского является одним из лучших образцов детской музыкальной литературы. «Детский альбом» — ценнейший вклад в мировую фортепианную литературу, послуживший примером для целого ряда сборников, написанных композиторами разных стран. Под несомненным влиянием Чайковского находятся почти все русские композиторы — авторы детских пьес.

Заключение

Данное задание было выполнено учениками с неослабевающим интересом. Затруднений практически не возникало. Дети с нетерпением ждали просмотра и обсуждения работ. Лучшие работы были отобраны для участия в выставке, посвящённой 200 - летию со дня рождения П.И.Чайковского.

Тема 3. «Симфония №7. Блокада Ленинграда» Д.Д.Шостаковича (2 часа)

Вид занятия: декоративное рисование.

Цели и задачи:

- создание условий для формирования целостной личности средствами изобразительного искусства;
- развитие эстетических чувств на основе знакомства с музыкальными произведениями;
- духовно-нравственное развитие посредством формирования уважительного отношения к истории и культурным традициям России;
- формирование гражданской позиции, чувства патриотизма;
- умение анализировать и преобразовывать музыку в абстрактную цветовую композицию, используя средства художественной выразительности, композиционный центр;
- развитие зрительного и чувственного восприятия;
- формирование умений использовать полученные знания в жизненной практике;
- создание условий для формирования целостной личности средствами изобразительного искусства.

Расширить представление о выразительных средствах цвета:

- развивать фантазию и чувство цвета;
- формирование гражданской позиции, патриотизма;
- повысить творческую активность и самостоятельность в работе.
- приобщение к миру музыки Д.Д.Шостаковича.

Ход занятия: Каждый из нас, наверное, встречал в своей жизни добрых и злых людей. Вспомните, пожалуйста, эти встречи. Например: бабушка испекла вам пирог, друг угостил вас конфеткой или мальчишка ударил палкой собаку.

Встречи с добром и злом неизбежны в нашей жизни. К счастью, мы живём в мирное время и видим гораздо больше добра, чем зла. Не нужно забывать о том, что мирное небо над головой отвоевали наши деды и прадеды во время Великой Отечественной Войны. Битва шла не только на полях сражений, но и в тылу. Каждый внёс свою лепту, включая детей.

Зло. Какое ваше отношение к нему? Когда избивают, разрушают, уничтожают, ломают, хочется восстать и крикнуть грозные слова. Такое поведение и есть ваше отношение к злему и жестокому.

А теперь перенесём наше внимание на художника, музыканта, которым приходится изображать разных людей и события.

В работе художника без отношения к тому, что он изображает, никак нельзя. Вопрос в том, как он это будет делать? Яркий пример изображения войны

- картина П.Пикассо «Герника». (Прил. 18) 26 апреля 1937 маленький городок Герника на севере Италии был практически стёрт с лица земли немецкой авиацией. Он считался священным для свободолюбивого народа басков и сохранил редчайшие памятники их старины и культуры. Его разрушение и гибель трети населения стали символическим убийством национального достоинства целого народа. Художника так потряс факт нападения на тихий город с мирными жителями, что он воплотил свой гражданский гнев в грандиозном произведении длиной почти восемь метров и шириной более трёх. До этой картины городок знали разве что сами испанцы. После того, как Пикассо написал «Гернику», его название узнал и навсегда запомнил весь мир.

Полотно своим композиционным построением и большим форматом напоминает триптих. В нём чётко различаются три отдельных фрагмента действия, сливающиеся в общий хаос боли и отчаяния. Работа монохромна – это хроника страшного события. Произведение столь великой значимости невозможно привязать к месту и событию, оно должно быть общечеловеческим, вне времени и пространства – так же, как и вне реализма.

Война, какие краски вы для неё подберёте?

Серые, красно-чёрные, мрачные, холодные тона.

Сегодня вам предстоит изобразить не просто музыку, а боль, трагедию людей в блокадном Ленинграде. Мужество и уверенность вопреки всему, твёрдую веру в победу! Прежде чем приступить к работе, подробней остановимся на истории блокадного Ленинграда и истории написания Д.Д.Шостаковичем 7-й «Ленинградской» симфонии.

Блокада Ленинграда

Вскоре после начала войны Ленинград был охвачен немецкими войсками, город заблокировали со всех сторон. Блокада Ленинграда длилась 872 дня - 8 сентября 1941 войсками Гитлера была перерезана железная дорога Москва – Ленинград, был захвачен Шлиссельбург, Ленинград был окружён с суши. Захват города был частью разработанного нацистской Германией плана войны против СССР - план «Барбаросса». В нём предусматривалось, что Советский Союз должен быть полностью разгромлен в течение 3-4 месяцев лета и осени 1941 года, то есть в ходе «блицкрига». Эвакуация жителей Ленинграда длилась с июня 1941 года по октябрь 1942 года.

Во время первого периода эвакуации блокада города жителям казалась невозможной, и они отказывались переезжать куда-либо. Но изначально детей стали увозить из города в районы Ленинграда, которые затем стали стремительно захватывать немецкие полки. В результате 175 тысяч детей были возвращены обратно в Ленинград. До блокады города из него было вывезено 488 703 человека. На втором этапе эвакуации, который происходил с 22 января по 15 апреля 1942 года, по ледовой «Дороге жизни» было вывезено 554 186 человек. Последний этап эвакуации, с мая по октябрь 1942 года, проводился в основном водным транспортом по Ладожскому озеру на Большую Землю. Было переправлено около 400 тысяч человек. Всего в годы войны из Ленинграда было эвакуировано около 1,5 миллионов человек.

Были введены продовольственные карточки: с 1 октября рабочие и инженерно-технические работники стали получать по 400 г хлеба в сутки, все остальные — по 200 г. Остановился общественный транспорт, потому что к зиме 1941— 1942 не осталось никаких топливных запасов и электроэнергии. Запасы продовольствия быстро сокращались, и в январе 1942 на человека приходилось

только по 200/125 г хлеба в день. К концу февраля 1942 в Ленинграде от холода и голода умерло более 200 тысяч человек. Но город жил и боролся: заводы не прекращали своей работы и продолжали выпускать военную продукцию, работали театры, музеи. Всё это время, когда шла блокада, не замолкало ленинградское радио, где выступали поэты и писатели. В осаждённом Ленинграде, во мраке, в голоде, в печали, где смерть, как тень, тащилась по пятам... оставался и профессор Ленинградской консерватории, прославленной на весь мир композитор – Дмитрий Дмитриевич Шостакович. В его душе созрел грандиозный замысел нового сочинения, которое должно было отразить мысли и чувства миллионов людей. С необычайным воодушевлением принялся композитор за создание своей 7-й симфонии. «Музыка неудержимо рвалась из меня», – вспоминал он потом. Ни голод, ни начавшиеся осенние холода и отсутствие топлива, ни частые артобстрелы и бомбёжки не могли помешать вдохновенному труду».

История создания «Ленинградской» симфонии

Утром 16 сентября 1941 года Дмитрий Дмитриевич Шостакович выступал по ленинградскому радио. В это время город бомбили фашистские самолёты, и композитор говорил под гул зенитных орудий и разрывы бомб:

«Час тому назад я закончил партитуру из двух частей большого симфонического сочинения. Если это сочинение мне удастся написать хорошо, удастся закончить третью и четвёртую части, то тогда можно будет назвать это сочинение Седьмой симфонией.

Для чего я сообщаю об этом?... для того, чтобы радиослушатели, которые слушают меня сейчас, знали, что жизнь нашего города идёт нормально. Все мы сейчас несём свою боевую вахту... Музыканты, мои дорогие и многочисленные соратники по оружию, мои друзья! Помните, что нашему искусству грозит великая опасность. Будем же защищать нашу музыку, будем же честно и самоотверженно работать...».

Седьмая («Ленинградская») симфония — одно из значительных произведений Шостаковича. Симфония написана в 1941 году. И большая её часть сочинена в осаждённом Ленинграде. Полностью симфонию композитор завершил в Куйбышеве (Самаре), куда по приказу был эвакуирован в 1942 году. Первое исполнение симфонии состоялось 5 марта 1942 года в зале Дворца культуры на площади Куйбышева (современный театр оперы и балета) под управлением С. Самосуда. Премьера седьмой симфонии состоялась в Ленинграде в августе 1942 года. В осаждённом городе люди нашли в себе силы исполнить симфонию. В оркестре Радиокомитета осталось всего пятнадцать человек, а для исполнения требовалось не менее ста! Тогда созвали всех находившихся в городе музыкантов и даже тех, кто играл в армейских и флотских фронтовых оркестрах под Ленинградом. 9 августа седьмую симфонию Шостаковича сыграли в зале Филармонии. Дирижировал Карл Ильич Элиасберг. «Эти люди достойны были исполнять симфонию своего города, и музыка была достойна их самих...» — писали тогда в «Комсомольской правде» Ольга Берггольц и Георгий Макогоненко.

На партитуре симфонии авторская надпись: «Посвящается городу Ленинграду». Седьмую симфонию часто сравнивают с документальными произведениями о войне, называют «хроникой», «документом» — настолько точно передаёт она дух событий. Идея симфонии – борьба русского народа против фашистских оккупантов и вера в победу. Вот как определили идею симфонии сам композитор: «Моя симфония навеяна грозными событиями 1941 года. Коварное и вероломное нападение германского фашизма на нашу Родину сплотило все силы нашего

народа для отпора жестокому врагу. Седьмая симфония – это поэма о нашей борьбе, о нашей грядущей победе».

Идея симфонии воплощается в 4 частях. Особое значение имеет I часть. О ней Шостакович написал в авторском пояснении, опубликованном в программе концерта 5 марта 1942 года в Куйбышеве: «Первая часть рассказывает о том, как в нашу прекрасную мирную жизнь ворвалась грозная сила – война». [Эти слова определили две темы, противопоставленные в I части симфонии: тема мирной жизни (тема Родины) и тема ворвавшейся войны (фашистское нашествие). «Первая тема – образ радостного созидания. Это подчеркивает русский размашисто-широкий склад темы, наполненный спокойной уверенностью. Затем звучат мелодии, воплощающие образы природы. Они как бы растворяются, тают. Теплая летняя ночь опустилась на землю. И люди, и природа – все погрузилось в сон».

В эпизоде нашествия композитор передал бесчеловечную жестокость, слепой, безжизненно-жуткий автоматизм, неразрывно связанные с обликом фашистской военщины. Здесь очень уместно выражение Льва Толстого – «злая машина».

Вот как характеризуют образ вражеского нашествия музыковеды Л. Данилевич и А. Третьякова: «Чтобы создать такой образ, Шостакович мобилизовал все средства своего композиторского арсенала. Тема нашествия – нарочито тупая, квадратная – напоминает прусский военный марш. Она повторяется одиннадцать раз – одиннадцать вариаций. Меняется гармония, оркестровка, но мелодия остается неизменной. Она повторяется с железной неумолимостью – точно, нота в ноту. Все вариации пронизаны дробным ритмом марша. Эта ритмическая фигура малых барабанов повторена 175 раз. Звучание постепенно нарастает от едва уловимого, до громового. «Разрастаясь до гигантских размеров, тема рисует какое-то невообразимо мрачное, фантастическое чудовище, которое, увеличиваясь и уплотняясь, движется вперед все более стремительно и грозно». Эта тема напоминает «пляску учёных крыс под дудку крысолова» писал о ней А. Толстой.

Чем же завершается такое мощное развитие темы вражеского нашествия? «В момент, когда, казалось бы, всё живое никнет, будучи не в силах сопротивляться натиску этого страшного, всесокрушающего чудовища-робота, свершается чудо: на пути его появляется новая сила, способная не только противостоять, но и вступить в борьбу. Это тема сопротивления. Маршевая, торжественная, она звучит страстью и великим гневом, решительно противостоя теме нашествия. Момент ее появления – наивысшая точка в музыкальной драматургии 1 части. После этого столкновения тема нашествия теряет свою монолитность. Она дробится, мельчает. Все попытки воспрянуть напрасны – гибель чудовища неотвратима».

В Москве Седьмая симфония Д. Шостаковича прозвучала 29 марта 1942 года, через 24 дня после ее премьеры в Куйбышеве. В 1944 году поэт Михаил Матусовский написал стихотворение, которое называется «Седьмая симфония в Москве».

Наверное, помните вы
 Как стужа тогда пронизала
 Ночные кварталы Москвы,
 Подъезды Колонного зала.
 Была непогода скупа,
 Снежком припушенная малость,
 Как будто бы эта крупа
 По карточкам нам выдавалась.
 Но город, окованный тьмой,
 С уныло ползущим трамваем,
 Был этой осадной зимой

Прекрасен и незабываем.
Когда композитор бочком
Пробрался к подножью рояля,
В оркестре смычок за смычком
Проснулись, зажглись, просияли
Как будто из мрака ночей
Дошли к нам порывы метели.
И сразу у всех скрипачей
С подставок листы полетели.
И эта ненастная мгла,
В траншеях свиставшая хмуро,
Никем до него не была
Расписана как партитура.
Над миром катилась гроза.
Ещё никогда на концерте
Так близко не чувствовал зал
Присутствия жизни и смерти.
Как дом от полов до стропил,
Охваченный пламенем сразу,
Оркестр, обезумев, вопил
Одну музыкальную фразу.
Ей пламя дышало в лицо.
Глушила её канонада.
Она прорывала кольцо
Блокадных ночей Ленинграда.
Гудела в глухой синеве,
Весь день пребывала в дороге.
И ночью кончалась в Москве
Сиреной воздушной тревоги.

Каждый на войне совершал подвиги – на передовой, в партизанских отрядах, в концлагерях, в тылу на заводах и в госпиталях. Совершали подвиги и музыканты, которые в нечеловеческих условиях писали музыку и исполняли ее на фронтах и для труженников тыла. Благодаря их подвигу мы многое знаем о войне. 7-я симфония – это не только музыкальный, это военный подвиг Д. Шостаковича.

«Много сил и энергии вложил я в это сочинение, – писал композитор в газете «Комсомольская правда». – Никогда я не работал с таким подъемом, как сейчас. Есть такое крылатое выражение: «Когда грохочут пушки, тогда молчат музы». Это справедливо относится к тем пушкам, которые своим грохотом подавляют жизнь, радость, счастье, культуру. То грохочут пушки тьмы, насилия и зла. Мы воюем во имя торжества разума над мракобесием, во имя торжества справедливости над варварством. Нет более благородных и возвышенных задач, нежели те, которые вдохновляют нас на борьбу с темными силами гитлеризма».

Произведения искусства, созданные в годы войны, – это памятники военных событий. Седьмая симфония – один из самых грандиозных, монументальных памятников, это живая страница истории, о которой мы не должны забывать.

Заключение

Хочется верить, что данное задание всколыхнуло детские сердца. Самый лучший ответ на вопрос достигнуты ли цели – это работы детей, а они получились пронзительными. Каждый мазок каждое цветочное пятнышко – это их частичка, дань уважения и глубокая благодарность за мирное небо над головой. Работы, выполненные на этом уроке мы отправили на фестиваль искусств «Весенний ветер» и все три работы получили Гран-при конкурса в номинации «За оригинальное решение темы».

Список используемой литературы

1. Аллаярова И.Е. «Симфония красок». – М., 2007 г.
2. Гусарова.А. «Михаил Врубель». – М., 2005 г.
3. Данилин А.А. «Василий Кандинский». – М., 2000 г.
4. Кулененко В.В. «Цветоведение». – Минск, 2012 г.
5. Ломов С.П., Аманжолов С.А. «Цветоведение». – М., 2014 г.
6. Миронова Л.Н. «Цвет в изобразительном искусстве». – Минск, 2003 г.
7. Орлова Е. «Малевич». – М., 2014 г.
8. Туканов А. «10 упражнений построения цветочных структур». – Екатеринбург 2013 г.
9. Шевчук В. «Колористика. Цветочная композиция. Практикум». – М., 2011 г.



Прил. 1. Импровизация 26. В.Кандинский



Прил. 2. Музыкальная увертюра. В.Кандинский



Прил. 3. Впечатление V парк. В.Кандинский



Прил. 4. Вибрация. В.Кандинский



Прил. 5. Беспредметное. В.Кандинский



Прил. 6. Самовар. К.Малевич



Прил. 7. Жизнь в большой гостинице.
К.Малевич



Прил. 8. Супрематизм. Автопортрет
в двух измерениях. К.Малевич



Прил. 9. Лой Фюллер. Тулуз - Лотрек



Прил. 10. Танцующая. Лои Фюллер, фотография, ателье Надара



Прил. 11. Полинезия. Море. А. Матисс



Прил. 12. Жемчужина. М. Врубель



Прил. 13. Музыка. Мелисса МакКракен



Прил. 14. Симфония. Мелисса МакКракен



Прил. 15. Музыкант. Леонид Афремов



Прил. 16. Брызги творчества.
Константин Лорис - Меликов



Прил. 17. Учитель. О.Н. Глубокова



Прил. 18. Ученик. О.Н. Глубокова

Иллюстрации темы 1. «Времена года» П.И.Чайковский
Иллюстрации художников



Прил. 1а П.И.Чайковский.
Художник Н.Д.Кузнецов



Прил. 2а. Январь. У камелька.
Художник Д.У.Смит



Прил. 3а. Февраль. Масленица.
Художник А.Брусилов



Прил. 5а. Апрель. Подснежник.
Художник Н.С.Курундаков



Прил. 4а. Март. Песня жаворонка.
Художник Basil Erde



Прил. 6а. Май. Белые ночи.
Художник Л.Ф. Лагорио.



Прил. 7а. Июнь. Баркарола.
Художник Д.С.Сарджент



Прил. 8а. Июль. Песнь косаря.
Художник А.Моравов



Прил. 9а. Август. Жатва.
Художник А.Венецианов



Прил. 10а. Сентябрь. Охота.
Художник Е.М.Бем



Прил. 11а. Октябрь. Осенняя песнь.
Художник И. Левитан



Прил. 11а. Октябрь. Осенняя песнь.
Художник И. Левитан



Прил. 12а. Ноябрь. На тройке.
Художник Подвербная Мария



Прил. 4а. Декабрь. Святки.
Художник Уварова Елена

**Иллюстрации темы 1. «Времена года» П.И.Чайковский
Работы учащихся**



Гончарова Полина, 12 лет.
Времена года. Апрель.
Подснежник. П.И.Чайковский



Калоян Размик, 12 лет. Времена
года. Октябрь. Осенняя песня.
П.И.Чайковский



Гончарук Екатерина, 12 лет.
Времена года. Февраль.
Масленица. П.И.Чайковский



Сухомлинова Дарья, 12 лет. Времена года.
Апрель. Подснежник. П.И. Чайковский



Сусло Алефтина, 13 лет. Времена года. Песнь
косаря. П.И. Чайковский.



Кротова Вероника. Времена года.
Апрель. Подснежник. П.И. Чайковский.



Гончарук Екатерина, 12 лет. Времена года.
Сентябрь. Охота. П.И. Чайковский



Кондратьева Екатерина, 13 лет. Времена года.
Июнь. Баркарола. П.И. Чайковский

Иллюстрации темы 2. «Детский альбом» П.И.Чайковский
Работы учащихся



Дроздова Анна, 13 лет. Детский альбом.
Песня жаворонка. П.И.Чайковский



Иванов Пётр, 10 лет. Детский Альбом.
Баба Яга. П.И.Чайковский



Юрицыва Ольга, 13 лет. Детский альбом.
Новая кукла. П.И.Чайковский



Курбанов Никита, 9 лет. Детский альбом.
Марш деревянных солдатиков.
П.И.Чайковский



Азизова Ирада, 13 лет.
Детский альбом. Зимнее утро.
П.И.Чайковский



Амирян Владлена, 12 лет.
Зимнее утро. Детский альбом.
П.И.Чайковский



Воронежцева Елизавета,
12 лет. Детский альбом. Игра
в лошадки. П.И.Чайковский



Байбакова Виктория, 13 лет. Детский альбом. Вальс. П.И.Чайковский



Орлова Дарья, 10 лет. Детский альбом. Игра в лошадки. П.И.Чайковский



Самодурова Мария, 13 лет. Детский альбом. Зимнее утро. П.И.Чайковский



Сусли Алевтина, 13 лет. Детский альбом. Сладкая грёза. П.И.Чайковский



Гончарова Полина, 12 лет. П.И.Чайковский. Детский альбом. Песня жаворонка



Гусева Елизавета, 12 лет. Детский альбом. Русская песня. П.И.Чайковский



Крупинская Екатерина, 13 лет. Детский альбом. Зимнее утро. П.И.Чайковский



Павлова Анна, 13 лет. Детский альбом. Болезнь куклы.
П.И. Чайковский



Павлова Анна, 13 лет. Детский альбом. Похороны куклы.
П.И. Чайковский



Семиряко Михаил, 12 лет. Детский альбом. Утренняя молитва. П.И. Чайковский



Сусло Алефтина, 13 лет. Детский альбом. Похороны куклы. П.И. Чайковский



Филатова Таиса, 10 лет. Детский альбом. Мама. П.И. Чайковский



Юрицыва Ольга, 13 лет. Детский альбом. Новая кукла. П.И. Чайковский

Иллюстрации темы 3. «Симфония №7. Блокада Ленинграда» Д.Д.Шостаковича



Прил. 18. Герника. П.Пикассо



Гончарова Полина, 12 лет. Блокада Ленинграда. Д.Д.Шостакович



Гончарова Полина, 12 лет.
Симфония №7. Блокада Ленинграда. Д.Д.Шостакович



Ефимова Анна, 12 лет. Блокада Ленинграда. Д.Д.Шостакович



Старцева Анастасия, 12 лет. Блокада Ленинграда. Д.Д.Шостакович



Павлова Анна, 12 лет. Блокада Ленинграда. Д.Д.Шостакович

Сибирякова Марина Валерьевна
преподаватель художественного отделения

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКОВ ПО ПРЕДМЕТУ «СКУЛЬПТУРА» НА ТЕМУ «ЛЕПКА ФРУКТОВ, ГРИБОВ И ОВОЩЕЙ ИЗ БУМАЖНОЙ МАССЫ»

Для учащихся 1 класса (11 лет)

СОДЕРЖАНИЕ

- Введение
- Историческая часть
- Теоретическая часть
- Порядок работы
- Фотогалерея
- Используемая литература

ВВЕДЕНИЕ

Развитие творческих возможностей учащихся является актуальной психолого-педагогической задачей современной художественной школы.

Необходимо повышать творческую активность подрастающего поколения. Осуществлению этой цели может содействовать процесс обновления нравственно-эстетического воспитания, опирающийся на искусство, как своё важнейшее средство.

Сила искусства состоит не только в том, что художественные произведения вызывают в нас эстетические эмоции, образы и посредством них убеждают нас, доносят до сознания ту или иную идею. Сила искусства так же в том, что оно учит творчески воспринимать самую действительность, приучает образно мыслить и вносить элементы творчества в любую деятельность человека, какой бы она не была.

Сейчас общепризнано, что назначением искусства является подготовка человека к творчеству во всех сферах его жизни: практической и теоретической, общественной и личной, научной и художественной. Художественная деятельность учащихся стимулирует развитие интеллектуальных и творческих способностей, которые сказываются на их успехах в любой деятельности. В этом и состоит значимость детской художественной школы.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

К видам изобразительного искусства относятся живопись, графика и скульптура.

Живопись - изображает предметы и явления окружающего мира в цвете.

Графика - линиями, штрихами и тоновыми пятнами. Рисунок и картина - плоские изображения, условно передающие объем и пространство.

Скульптура - вид изобразительного искусства, предмет, который учит пространственному мышлению, способствует развитию у ребенка трехмерного восприятия (глубина, ширина, высота) объемной формы и умению хорошо чувствовать и передавать изобразительными средствами объем и пространство. Занятие скульптурой прививает ребенку творческое, свое отношение к изобразительным объектам, и умение эмоционально воплощать характерные свойства и особенности окружающей действительности. Материалами для скульптуры являются глина, воск и прочие пластические материалы, а также камень, мрамор, дерево, кость и т.д. Для отливки скульптурных произведений используются гипс, цемент, бронза, чугун, сталь, стекло.

Скульптуру делят на круглую (произведения видят со всех сторон) и рельефную (произведения, связанное с плоскостью стены, постамента и т.п.). Рельефы существуют в изобразительном искусстве с древнейших времен, различают два вида рельефов: барельеф и горельеф.

Барельеф - низкий рельеф, где выпуклое изображение сильно уплощено, т.е. едва выступает из плоскости. Примером барельефа может служить изображение на орденах, медалях.

Горельеф - это высокий рельеф. В нем изображение мало уплощено и часто полностью выступает из плоскости, становящейся для нее фоном.

Наиболее удобным материалом для лепки является размягчённая глина, она очень эластична и податлива в работе. Но есть и твердые материалы - гранит, базальт, мрамор, а самым мягким материалом является бумага.

Лепка из бумаги - (папье-маше) имеет свои особенности и секреты. Бумага - это податливый материал, который легко сгибается, скручивается, режется, сжимается, поддается тиснению. Название папье-маше произошло из французского языка и переводится как «жеванная бумага». Действительно, для получения материала бумагу измельчали, размачивали и добавляли в нее клей. Эта техника зародилась во Франции в начале 16 века. Материал использовали в основном для изготовления кукол. В конце 17 века в Европе в большой цене была китайская лаковая миниатюра. Из папье-маше научились делать практически все: от изящных табакерок, масок и шкатулок до архитектурной лепнины, декоративных панно и багетов.

В нашей стране изделия из папье-маше стали популярны в конце 19 века. Возникли крупные школы росписи таких изделий в Палехе, Мстере, Федоскино. Способов изготовления изделий из папье-маше несколько. Первый, и самый распространенный - лепка или отливка изделий из бумажной массы. Более трудоемка, но не менее интересна послойная техника. Существует также способ прессования изделий. Этим методом изготавливали и заготовки для лаковой миниатюры и венецианских масок. Искусство папье-маше привлекает доступностью материала, неограниченными возможностями для творчества, а также простота в применении и экологическая безопасность, позволяют использовать папье-маше и в занятиях с детьми в художественных школах. Таким образом, папье-маше имеет следующие преимущества: небольшие затраты на материал, простота приготовления массы, легкость и интерес в работе с материалом и изделия из такого материала экологичны.

Все лепные работы выполняются руками, материал мягкий, с ним легко работать, изделия сохнут быстро, очень прочные, после сушки их легко расписывать.

Данная методическая работа предлагает использовать именно этот простой и обычный материал для лепки.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

1. Вид занятий:

Лепка фруктов, грибов и овощей из бумажной массы.

2. Цели:

- Повышение творческой активности юных художников.
- Развитие творческого воображения, фантазии, творческого мышления.
- Нравственно-эстетическое воспитание учащихся.

3. Задачи:

- Подготовка и выбор замысла.
- Выполнение эскизов к теме.
- Выбор формы предмета.
- Обработка и роспись изделия.

4. Материалы:

- Бумага
- Простой карандаш и ластик
- Гуашь
- Кисти для росписи
- Прочные нитки
- Наждачная бумага
- Клейстер
- Лак НЦ
- Парафиновая свеча для обработки поверхности предмета

5. Содержание задания:

Учащиеся должны выполнить несколько эскизов грибов или овощей в натуральную величину на формате листа А4 в цвете. Вылепить предмет из бумажной массы и расписать его гуашевыми красками по предварительному эскизу. Работа рассчитана на 5 занятий (10 часов). Можно увеличить количество занятий по усмотрению преподавателя.

Все лепные работы выполняются руками, материал мягкий, с ним легко работать, изделия сохнут быстро, очень прочные, после сушки их легко расписывать.

Данная методическая работа предлагает использовать именно этот простой и обычный материал для лепки.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

1. Вид занятий:

Лепка фруктов, грибов и овощей из бумажной массы.

2. Цели:

- Повышение творческой активности юных художников.
- Развитие творческого воображения, фантазии, творческого мышления.
- Нравственно-эстетическое воспитание учащихся.

3. Задачи:

- Подготовка и выбор замысла.
- Выполнение эскизов к теме.
- Выбор формы предмета.
- Обработка и роспись изделия.

4. Материалы:

- Бумага
- Простой карандаш и ластик
- Гуашь
- Кисти для росписи
- Прочные нитки
- Наждачная бумага
- Клейстер
- Лак НЦ
- Парафиновая свеча для обработки поверхности предмета

5. Содержание задания:

Учащиеся должны выполнить несколько эскизов грибов или овощей в натуральную величину на формате листа А4 в цвете. Вылепить предмет из бумажной массы и расписать его гуашевыми красками по предварительному эскизу. Работа рассчитана на 5 занятий (10 часов). Можно увеличить количество занятий по усмотрению преподавателя.

ПОРЯДОК РАБОТЫ

1. Сделать эскиз грибов (фруктов или овощей) в натуральную величину, на листе А4 в цвете (цветными карандашами или гуашевыми красками) (см. рис. № 1).
2. На основе выполненного эскиза, создать модель предмета из мятой бумаги. Для сохранения и придания ей нужной формы, перевязать крепкими нитками по форме предмета (см. рис. №2).
3. Сделанную бумажную модель предмета обклеить небольшими кусочками газеты при помощи клейстера по принципу папье-маше в несколько слоев. Рецепт клейстера: 1 полная столовая ложка муки, залить холодной водой - 200 гр. и перемешать, варить на медленном огне до густоты сметаны. После приготовления клейстера его необходимо остудить (см. рис. №3).
4. Дать готовой форме высохнуть (24 часа).
5. После высыхания формы поверхность предмета необходимо обработать мелкой наждачной бумагой, чтобы добиться гладкой поверхности модели.
6. Подготовить предмет для росписи - загрунтовать модель вододисперсионной краской, дать поверхности высохнуть (см. рис. №4).
7. Расписать предмет по готовому эскизу гуашевыми или акриловыми красками (см. рис №5).
8. Для закрепления росписи предмета существуют два способа:
 - Для матовой поверхности - предмет натирают парафиновой свечей и затем растирают мягкой тряпочкой.
 - Для глянцевой, блестящей поверхности - покрывают предмет бесцветным лаком НЦ.

ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Богуславская И.А. "Добрых рук мастерство". Из-во "Ленинградское" 1981г.
2. Шембель А.Ф. "Рисование и лепка". Из-во "Высшая школа" Москва, 1987г.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Харламова Елена Борисовна
член Союза художников России,
преподаватель художественного отделения

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ Г.О. ХИМКИ

Центральная детская школа искусств – школа разноплановая, яркая, талантливая.

Разные отделения привлекают много одаренных детей. Это и музыкальное, и художественное, и хореографическое, отделение современного искусства, дошкольное отделение... Каждое отделение – это своя история, награды, конкурсы, завоевания.

Художественное отделение – одно из самых востребованных. Научиться не просто смотреть, а видеть действительность, воспринимать внимательным взглядом художника окружающий мир, уметь его изобразить – этому стоит учиться. Художники глубоко и осмысленно видят жизнь.

Художественное отделение ЦДШИ знаменито своими многочисленными победами на конкурсах, выставках, фестивалях, красочными пленэрами, а главное, множеством выпускников, продолживших образование, ставшими профессиональными художниками. Учащиеся художественного отделения активно участвуют в международных, всероссийских, областных и межзональных конкурсах, где постоянно завоевывают призовые места. Работы наших победителей печатают в каталогах выставок, публикуют в газетах и тематических журналах. Лучшие работы юных художников можно увидеть в экспозициях нашего выставочного зала школы. Большие коллекции картин ежегодно заносятся в библиотеку CD дисков и в художественную галерею на сайт ЦДШИ.

На художественном отделении обучают детишек с трех лет. Эти занятия направлены на развитие у ребенка чувства гармонии, цвета, формы и размеров предметов; начального умения владеть элементарными приемами рисования, лепки и аппликации. Уроки изобразительного искусства для детей 3-6 лет благотворно влияют на общее развитие, воспитывают чувство прекрасного, развивают внимание, воображение. Игровые приемы в обучении учат видеть красоту окружающих предметов, получать радость от творческого процесса.

Второй ступенькой обучения являются занятия с ребятами с семи до десяти лет, где юные художники изучают разные виды искусства, такие как натюрморт, пейзаж, портрет, декоративная композиция. Они учатся рисовать и писать разными художественными техниками. Цветные карандаши, фломастеры, маркеры, гуашь, масляная пастель, пластилин, цветная бумага – вот материалы, которыми стараются овладеть на занятиях начинающие художники. Цель уроков изобразительного искусства – приобщить детей к наблюдению за окружающей действительностью, развитие творческих способностей, интереса к искусству, пространственного мышления, наблюдательности. Ребята учатся логически мыслить, придумывать новые образы, передавать свои мысли и чувства в картине с помощью различных художественных приемов. Творческие навыки и знания, полученные на уроках рисования, умение видеть цвет, правильно воспроизводить форму и компоновать изображение способствуют воспитанию художественного

и эстетического вкуса, формированию художественной культуры, развитию гармоничной личности.

Следующим уровнем образования являются пять лет профессионального обучения по предметам: рисунок, живопись, композиция, скульптура, история искусств, пленэр. Это сложные занятия с натурными постановками, рисованием набросков и гипсов, лепки из глины и многое другое. Изучение закономерностей построения формы и пространства осуществляется путём изучения окружающей нас реальной действительности, в основном, рисованием с натуры. Результатом профессионального изучения рисунка и живописи должно быть твёрдое знание законов построения формы предмета, моделировки объема светотенью, передача глубины пространства средствами линейной и воздушной перспективы, а также умение сложного подбора цвета и тона. Программа по рисунку включает в себя задачи изображать строение предмета, его положение в пространстве, масштабные соотношения, а также материальность поверхностей. Начинающие художники изучают понятия о пропорциях и конструкции предметов, передают объём и пространство, рефлексы, воздушную перспективу, блики, тоновые соотношения и т.д. Программа по живописи начинается с изучения основ цветоведения – основных и дополнительных цветов, цветового спектра, понятия оптического и механического смешения красок. В дальнейшем, эти понятия углубляются – вводятся понятия тона, локальности цвета, контраста и колорита, взаимодействия цветов. Особое внимание уделяется целостности цветовой гармонии и выразительности творческого решения. В старших классах главными задачами обучения является формирование духовного мира, эстетической культуры, развитие индивидуальных творческих способностей, понимание красоты, эмоциональная отзывчивость, самостоятельные решения художественных задач. Обучение ведётся таким образом, чтобы для всех учащихся, независимо от того, станут ли они профессиональными художниками, изобразительная деятельность стала важной и необходимой частью их жизни. По окончании полного курса обучения выпускникам выдается свидетельство государственного образца о начальном художественном образовании.

Учащиеся могут совершенствовать свои знания по таким направлениям, как «Компьютерная графика», «Живопись маслом» или «Батик». В нашем сложном современном мире при обилии потока разнообразной информации подросткам бывает трудно выбрать верные ориентиры в жизни. Задача обучения на художественном отделении не только в освоении грамоты рисунка, но и в возможности направить детей на путь доброты, понимания прекрасного, любви к своей Родине.

Работы учеников, представленные на страницах сборника, выполнены ребятами разного возраста художественного отделения ЦДШИ. Все рисунки рассказывают о любимой школе, раскрывают моменты обучения, передают неповторимую атмосферу вдохновения и эмоциональной отзывчивости, присущих занятиям художественным творчеством. Ребята с большой радостью и ответственностью рисуют любимую школу, занятия в классах, предлагают новый декоративный дизайн, разрабатывают эмблему для ЦДШИ. Верность искусству, своему творчеству, гордость за свою школу отличают работы юных художников.

В приложении - работы учащихся ЦДШИ, выполненные под руководством преподавателя художественного отделения, члена Союза художников России - Елены Борисовны Харламовой.

ЭМБЛЕМЫ ЦДШИ



Мальцева Мария, 13 лет



Сорокина Анастасия, 12 лет



Масленникова Анастасия, 12 лет



Кузнецова Екатерина, 13 лет



Зубова Екатерина, 12 лет



Савельева Мария, 13 лет



Дмитревская Софья, 14 лет



Филипова Ольга, 13 лет



Княгина Елена, 12 лет

НАША ЦДШИ



Гвоздецкая Сося, 14 лет «Школа летом»



Бывшева Настя, 14 лет «Моя школа»



Ивлева Милена, 12 лет «Я иду в ЦДШИ»



Почечуева Юлия, 13 лет «Зарисовка ЦДШИ»



Демчук Елена, 14 лет «На пленэре»



Княгина Екатерина, 14 лет «На пленэре»



Княгина Екатерина, 14 лет «Наша ЦДШИ»



Шанаева Мари-Мишель, 14 лет «Наша любимая ЦДШИ»



Ефимова Мария, 14 лет «Мы учимся в ЦДШИ!»



Колюх Татьяна, 14 лет «Таланты ЦДШИ»



Лучкина Ксения, 14 лет «Наша любимая школа»



Сычева Мария, 14 лет «Праздничный концерт в ЦДШИ»



Лебедева Анфиса, 13 лет «Любимая школа»



Хрулева Вероника, 13 лет «60 лет ЦДШИ!»



Крючкова Виктория, 14 лет «ЦДШИ летом»



Якушева Екатерина, 12 лет «Такой наша школа была раньше...»



Шлемко Татьяна, 13 лет «ЦДШИ»



Лысенко Анастасия, 14 лет «Звезды ЦДШИ»



Шанаева Мари-Мишель, 14 лет «На уроке»



Токаренко Дарья, 13 лет «Моя школа»



Кузнецова Катя, «Наша школа»



Кузнецова Вика, 13 лет «Зарисовка ЦДШИ»



Ефимкова Мария, 14 лет «Мы рисуем»

НА ЗАНЯТИЯХ



Котова Анна, 14 лет «Наша ЦДШИ!»



Котова Анна, 14 лет «На занятиях живописью»



Сорокина Настя, 12 лет
«В выставочном зале ЦДШИ»



Соколова Кристина, 13 лет
«В выставочном зале ЦДШИ»



Самойленко Дарья, 13 лет «Наши рисунки на выставке»



Савельева Мария, 13 лет
«На пленэре»



Лебедева Анастасия, 14 лет
«Добро пожаловать в ЦДШИ»



Лебедева Настя, 14 лет «На занятиях»



Колюх Татьяна, 14 лет «На пикнике в зоопарке»



Лысенко Анастасия, 14 лет «Эскизы»



Шанаева Мари-Мишель, 14 лет
«Наброски»



Шанаева Мари-Мишель, 14 лет «Этюд»



Шлемко Татьяна, 14 лет «На занятиях живописью»



Хрулева Вероника, 14 лет «На концерте в ЦДШИ»



Ковалева Лиза, 13 лет «60 лет ЦДШИ»



Белова Настя, 12 лет «Наша школа»



Литвиненко Александра, 13 лет
«Таланты ЦДШИ»



Ландышева Даша, 14 лет «ЦДШИ»



Лебедева Анфиса, 13 лет «Урок живописи»



Кошелева Настя, 12 лет
«На уроке рисования»



Токаренко Дарья, 14 лет «На уроке живописи»

ТВОРЧЕСКИЙ ДИЗАЙН ЦДШИ



Козлов Иван, 13 лет «ЦДШИ в стиле Hi-Tech»



Смирнова Настя, 14 лет «ЦДШИ в авангардном стиле»



Смирнова Маргарита, 14 лет «ЦДШИ в романтическом стиле»



Костина Анастасия, 14 лет «ЦДШИ в театральном стиле»



Прудникова Дарья, 14 лет «ЦДШИ в городском стиле»



Панжина Мария, 14 лет «ЦДШИ в стиле Модерн»



ISBN 978-5-9909570-0-8



9 785990 957008