

# **ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ**

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

**Выпуск 5**

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  
городского округа Химки*

***Выпуск 5***



Издательство «Экон-Информ»  
Москва 2018

**УДК 37.036**  
**ББК 74.200.54**  
**И86**

Руководитель проекта:  
Директор 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.: Изд-во «Экон-Информ», 2018. – Вып. 5. – 81 с.: ил. 10 с. ISBN 978-5-907057-48-7**

Пятый Сборник методических материалов преподавателей Центральной детской школы искусств г.о. Химки продолжает серию предыдущих Сборников. А.С. Дворянов публикует исследование некоторых важных вех жизни и творчества пианиста, педагога и писателя Валерия Петровича Задерацкого, чья жизнь – сложное переплетение глобальных исторических событий с личностью человека. Взгляд на Фредерика Шопена-преподавателя представила М.В. Четверикова. А.В. Клименков продолжает свое авторское исследование теоретической подготовки детей в школах искусств и рассматривает некоторые принципы применения индивидуально-групповой методики на уроках сольфеджио. Небольшая, но практически направленная методическая разработка И.В. Красиковой дает конкретные нотные примеры по развитию техники левой руки гитариста при смене позиций. Преподаватели художественного отделения представили свои работы, как и прежде, с яркими художественными иллюстрациями. А.В. Романов на примере трех тем раскрывает вопрос использования современных компьютерных технологий на уроке рисования у детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста. М.В. Сибярякова дает методическую разработку лепки фруктов, грибов и овощей из бумажной массы для учащихся 1 класса, 11 лет. Е.В. Степина публикует разработку урока по композиции на тему «Ритм в композиции. Полосатый город» для учащихся 8-9 лет подготовительного художественного отделения детской школы искусств. Л.В. Шапова, преподаватель «Малышкиной школы», представила свою программу по песочной арт-терапии для 3-4 летних детей.

В Концепции развития детских школ искусств Российской Федерации сказано, что система ДШИ всей своей деятельностью должна быть нацелена на подготовку людей с активным творческим потенциалом, готовых к созданию интеллектуальной творческой среды, способной изменить лицо страны и обеспечить ее высокую конкурентоспособность. И одна из задач – воспитание творчески мобильной личности, умеющей находить соответствующее своим профессиональным качествам место в быстро меняющемся мире. Методическое исследование современного художественного процесса ЦДШИ – реальный путь развития и совершенствования. Как самого процесса обучения, так и личности ученика, и личности преподавателя.

УДК 37.036  
ББК 74.200.54

**ISBN 978-5-907057-48-7**

© Чудина В.П., составление, 2018  
© Оформление. Изд-во «Экон-информ», 2018

## Содержание

<b>Дворянов А.С.</b> Важные вехи жизненного пути В.П. Задерацкого. Композитора. Писателя. Человека. (Некоторые биографические данные) .....	5
<b>Четверикова М.В.</b> Шопен – педагог .....	33
<b>Клименков А.В.</b> О некоторых принципах применения индивидуально-групповой методики на уроках сольфеджио в школах искусств. Бытие, время и творчество .....	37
<b>Красикова И.В.</b> Техника левой руки гитариста. Способы смены позиций .....	53
<b>Романов А.В.</b> Использование современных компьютерных технологий на уроке рисования у детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста .....	57
<b>Сибирякова М.В.</b> Лепка фруктов, грибов и овощей из бумажной массы. Для учащихся 1 класса, 11 лет .....	67
<b>Степина Е.В.</b> Разработка урока по композиции на тему «Ритм в композиции. Полосатый город». Для учащихся 8-9 лет подготовительного художественного отделения детской школы искусств .....	71
<b>Шпакова Л.В.</b> Программа по песочной арт-терапии для детей 3-4 лет .....	75

**Дворянов Александр Сергеевич,**  
*лауреат международных конкурсов,  
преподаватель класса фортепиано, концертмейстер*

*Рецензент – Олег Чарович Мусорин,  
профессор Московского государственного института музыки  
им. А.Г. Шнитке*

## **ВАЖНЫЕ ВЕХИ ЖИЗНЕННОГО ПУТИ В.П. ЗАДЕРАЦКОГО. КОМПОЗИТОРА. ПИСАТЕЛЯ. ЧЕЛОВЕКА. НЕКОТОРЫЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ**

Всеволод Петрович Задерацкий появился на свет в городе Ровно 21 декабря 1891 года. Город Ровно расположен на севере западной части Украины. Первое известное письменное упоминание о Ровно, как об одном из населённых пунктов Галицко-Волинского княжества, датировано 1283 годом. Это запись на латыни в польской хронике «Rocznik kapituły krakowskiej». В разные времена город входил в состав Великого Княжества Литовского, Польши, а с 1795 отошёл к Российской империи, получив статус уездного города. В своей книге об отце «Per aspera...» сын композитора, Всеволод Всеволодович Задерацкий, пишет, что в архиве Московской консерватории хранится «Свидетельство», где сказано, что в метрической книге Волынской епархии Острожского уезда с. Здолбицы (нынешнее Здолбуново) Михайловской церкви имеется следующая запись: «Всеволод родился 1891 года, декабря восьмого и крещен 1892 года февраля четвертого, родители его – служащий на станции Здолбуново мещанин г. Звенигородки Киевской губернии Петр Андреев Задерацкий и законная его жена Мария Павловна, оба православного вероисповедания». Интересно, что отец композитора, Петр Андреевич Задерацкий, записан в этом свидетельстве как Петр Андреев, что свидетельствует о его принадлежности мещанскому сословию, тогда как жена его записана как Мария Павловна – очевидное свидетельство дворянского происхождения. Отец композитора был способным инженером, работал на крупном железнодорожном узле Здолбуново, впоследствии стал одним из самых авторитетных специалистов России в области железнодорожных эксплуатационных систем.



В 1892 году в семье Задерацких рождается сестра Всеволода – Вера. Через некоторое время Задерацкие перебираются в Вильно (на небольшой срок), а затем, в 1897 году, в Курск, где Петр Андреевич получил высокий пост главного консультанта, а потом – управляющего системой Юго-Западных железных дорог. Юношеские годы композитора (предположительно 1897-1908) связаны с Курском. По прошествии достаточно длительного времени родители композитора навсегда переедут в Киев, а в Курске юный Всеволод заканчивает классическую гимназию и получает музыкальное образование, достаточное для поступления в Московскую консерваторию. Музыкальное дарование у будущего композитора проявилось рано. Его мать, умевшая играть на фортепиано, стала первым учителем маленького Всеволода, который помимо систематических занятий на фортепиано любил импровизировать и записывал свои музыкальные идеи и небольшие композиции. В семье серьезно отнеслись к музыкальным способностям Всеволода и задумались о настоящем профессиональном музыкальном обучении для него, включающим помимо фортепиано и музыкальную теорию. Правда, отец настаивал на поступлении в Московский университет на юридический факультет, тогда как мать убеждала в необходимости всестороннего музыкального обучения в высшем учебном музыкальном заведении. Молодой Всеволод предложил родителям своеобразный компромисс: он поступит и в Московскую консерваторию, и на юридический факультет университета.

В то время в Курске существовали музыкальные классы Аркадия Максимилиановича Абазы, которые, по сути, были настоящей музыкальной школой, существовавшей с 1882 по 1915 год. Сам А. М. Абаза был ее основателем, а также директором и педагогом. Именно к нему на обучение попал Всеволод. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории, Абаза был известным и авторитетным музыкантом России того времени, поэтому, когда при поступлении в Московскую консерваторию Всеволод Петрович предъявил документ об окончании классов А. М. Абазы, это было признано достаточным и достойным основанием для рассмотрения приемной консерваторской комиссией его кандидатуры. Стоит также отметить, что ученица Абазы – Наталия Пасечник, с которой Всеволод познакомился в музыкальных классах, также поступила в Московскую консерваторию и в будущем стала первой супругой композитора. По всей вероятности, в университет Задерацкий поступил в 1910 году, а с консерваторией он мог быть связан уже с 1908 года после окончания гимназии в Курске. Скорее всего, он был слушателем младших классов консерватории, где его наставником был замечательный музыкант, известный пианист и композитор Генрих Пахульский. Пахульский занимался с ним по фортепиано и по композиции в течение двух лет, а в 1910 году Задерацкий был зачислен на первый курс консерватории. По специальности фортепиано Задерацкий попал в класс профессора К. Киппа, а по композиции учился в течение 3-х лет у С. Танеева, затем два года у М. Ипполитова-Иванова, оркестровку проходил у С. Василенко, а оперно-симфоническое дирижирование – у А. Орлова. Уже по одним только именам педагогов Задерацкого можно понять, насколько блестящее образование он получил в Московской консерватории и впоследствии, по воспоминаниям сына композитора – Всеволода Всеволодовича Задерацкого, он не раз в своих беседах возвращался в свои консерваторские годы и всегда отзывался о своих учителях с предельной трепетностью, уважением и любовью. Время учебы в консерватории было одним из самых счастливых периодов в его жизни. Время становления, возмужания юного

таланта и превращения его в высокоодаренного профессионального музыканта. Примерно в это время Задерацкий сблизился с выдающимся басом Григорием Пироговым, с которым в течение нескольких лет они вместе гастролировали по городам России и Украины, причем в каждом концерте Всеволод Петрович играл сольное отделение.

К моменту окончания Московской консерватории происходит событие в жизни композитора, которое в будущем предопределяет его страшную судьбу и путь: Задерацкий становится музыкальным наставником сына царя Николая Второго – цесаревича Алексея. О таком знаменательном факте сын композитора В. В. Задерацкий узнал только в 1997 году. Об этом ему поведал пианист Борис Платов, брат художника Федора Платова – друга молодости Всеволода Петровича. Оказалось, что Борис Платов был учеником Задерацкого, а сам Задерацкий, будучи студентом консерватории и университета, несколько лет жил в доме Платовых, семья которых принадлежала к графскому роду. Композитор постоянно показывал свои новые сочинения в доме Платовых, в частности оперу «Нос» по Гоголю. К сожалению, все ноты были безвозвратно утеряны. Борис Федорович Платов сообщил, что в 1916 году Задерацкий каждую неделю ездил в Санкт-Петербург на один день для занятий с цесаревичем Алексеем. Это продолжалось до тех пор, пока его не мобилизовали и не призвали в действующую армию. Как оказалось – это стало его спасением. Как же получилось так, что Задерацкому выпала честь стать музыкальным наставником самого цесаревича? Дело в том, что родная тетка композитора была супругой сенатора, барона Константина Карловича Штакельберга, немца шведского происхождения. Барон Штакельберг был большим любителем музыки, именно он основал (не без помощи монаршей семьи) музей музыкальных инструментов в Санкт-Петербурге. Через Штакельбергов и состоялось знакомство композитора с царскими особами. К тому времени у цесаревича уже был учитель игры на фортепиано, но не было учителя по «музыкальной литературе». По-видимому, Всеволод произвел настолько благоприятное впечатление на императорскую семью, что его решено было сделать музыкальным наставником цесаревича. Таким образом, примерно с середины 1915 до середины 1916 года Всеволод Петрович регулярно ездил в Санкт-Петербург для занятий с цесаревичем Алексеем.

В 1916 году Задерацкий заканчивает Московский университет, и его сразу же призывают в армию согласно существующему в то время порядку: во время войны все выпускники университета, годные к военной службе, призываются в обязательном порядке. Как окажется впоследствии, именно уход на войну до революционных событий 1917 года станет тем шагом, который спасёт ему жизнь. Из-за призыва в армию прекращаются его встречи с цесаревичем и обрывается его связь с монаршей семьей. Нетрудно догадаться, что было бы с ним, если бы его занятия с Алексеем продолжались до момента пленения и гибели царской семьи. Судьбы всех, кто был близок к ней на тот исторический момент, хорошо известны. Композитор завершил обучение и в консерватории, но не успел сдать последние экзамены, так как был призван на военную службу. Лишь в 1923 году, после всех военно-революционных испытаний, ему удалось сдать экзамены и в консерватории. Таким образом, с конца 1916 по апрель 1918 года Задерацкий служил офицером царской армии и находился сначала на южном фронте, потом на западном. Затем, приблизительно с конца 1918 по 1920 год, он – участник военных действий в составе Добровольческой армии под командованием генерала Деникина. После

разгрома Деникинской армии композитор попадает в плен к большевикам и его в числе других военнопленных-деникинцев помещают в парадном зале какой-то экспроприированной помещичьей усадьбы, в которой прекрасно сохранился рояль. Безусловно, в тот момент композитор понимал, что находится на грани гибели. Увидев рояль, композитор сел за него, решив поиграть последний раз в своей жизни и, увлекшись, играл всю ночь как одержимый. Оказалось, что в смежных комнатах в этом же особняке работал Феликс Дзержинский – председатель Всероссийской чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией и саботажем, а также нарком внутренних дел, который под утро потребовал к себе документы «того, кто играл» и, изучив их, сделал на документе, подтверждающим взятие в плен Задерацкого, спасительную надпись: «Сохранить жизнь, определить место жительства». Эта надпись и спасла композитора от неминуемого расстрела.

После пленения композитора отправляют в Рязань, и он становится жителем нового государства. Начинается новый период его жизни под прессом жесточайшего надзора со стороны органов, с уничтожением и запретом на исполнение его сочинений, наконец, с арестами и тюремными заключениями и невозможностью нормального, спокойного существования и творческой работы. Так новая власть мстила композитору за его прошлое, превратив жизнь в постоянную борьбу за существование и право на творчество. Это мщение продлилось всю последующую жизнь композитора вплоть до самой его кончины и даже после смерти имя его и творчество долгое время находились в забвении. Композитор вынужден был загружаться трудоёмкой педагогической работой, отнимающей практически все его время, чтобы прокормить семью и вести хотя бы сносное существование. Понятное дело, что в таких условиях ни о каком систематическом творчестве не могло быть и речи. Фактически, все им написанное было создано урывками, когда вдруг находилась свободная минутка в его графике, чтобы суметь запечатлеть на нотной бумаге волнующую его музыкальную мысль. И в таких ненормальных условиях для собственного творчества Задерацкий научился невероятной концентрации воли и мысли, чтобы предельно продуктивно использовать «подворачивающееся» ему время для сочинения музыки. Даже собственного инструмента у него не было, и ему приходилось пользоваться теми инструментами, которые оказывались свободны в заведениях, где он преподавал, или снимать инструмент на короткое время на частных квартирах, если позволяли хозяева. Свой инструмент у композитора появился лишь за несколько лет до смерти. При всем при этом поражает масштаб и количество всего им созданного в различных музыкальных формах и жанрах. А если к этому добавить его литературные сочинения, которых он написал достаточно внушительное количество, то перед нами встает монументальная фигура настоящего труженика и великого человека с большой буквы, бросившего вызов самой судьбе, не сумевшей его сломить, самоотверженно борющегося за свое творчество, непоколебимо верящего в себя и свое предназначение, жившего до последней частички своей души музыкой и творчеством. Вообще, вся его жизнь – это борьба, борьба за саму жизнь. Судьба нередко ставила его на грань физической гибели, но каждый раз, сумев мобилизовать все свои внутренние силы, композитор преодолевал те или иные удары судьбы и с честью выходил из этой битвы. И только одному ему было известно, сколько это стоило душевных и духовных сил и отнятого и невозвратного здоровья. Воистину невероятная жизнь и судьба выпала на долю этого великого человека и творца! Он не сломался,



не отчаивался, внешне всегда выглядел невозмутимым и спокойным и никогда не позволял себе жаловаться кому-нибудь на свою трагическую жизнь и роптать на судьбу. Он твёрдой походкой шел по своему жизненному пути, отражая один за другим страшные удары судьбы, создавая великие произведения, озаренные непоколебимостью жизненного духа и высочайшими творческими идеалами.

Первый раз Задерацкого арестовали в 1921 году. Можно предположить, что именно в этом году была распознана его причастность к воспитанию цесаревича, что, скорей всего, и явилось поводом для его задержания. По-видимому, после проведения «следственных мероприятий» его решили отпустить. Возможно, справка, выданная самим Дзержинским, спасла его и на этот раз и от длительного заключения, и от расправы. Второй арест произошел в 1926 году. Этот арест был одним из самых трагических эпизодов его многострадальной жизни. Все, что он создал до этого времени, все его музыкальные произведения и, возможно, литературные сочинения были уничтожены. Невозможно предположить, что творилось на душе у композитора в тот момент. Что мог чувствовать человек, все труды которого за всю его тридцатисемилетнюю жизнь были уничтожены? Отчаяние, боль? Судя по творческой энергии композитора, его жажде самовыражения, нет сомнения, что он создал к тому времени большое количество сочинений. Карательные органы уничтожили всю его творческую жизнь и можно только догадываться, каких ему стоило волевых усилий и духовных сил, чтобы пережить этот период и, выйдя на свободу, продолжать творить дальше. На этот раз композитора продержали в заключении около двух лет. И сразу же после освобождения он создает Первую и Вторую фортепианные сонаты – самые ранние из дошедших до нас его сочинений, в музыке которых Всеволод Петрович излил свою душу, страдания и боль, что ему пришлось пережить. Сонаты, особенно Вторая, стали самыми мрачными произведениями композитора. Забегая немного вперед сообщим, что третий арест композитора произошел в 1937 году. Задерацкого несправедливо обвинили в антисоветской деятельности, пропаганде фашистской музыки и отправили в исправительно-трудовой лагерь на Север, на Колыму. Композитору дали шесть лет заключения в концлагерях, но его жена – Валентина Владимировна Перлова-Задерацкая, стала добиваться досрочного освобождения Всеволода Петровича, развернув борьбу за своего мужа. Написав письмо-заявление на имя Прокурора Союза ССР, открывающее подлинные факты и причины ареста её мужа, Валентина Владимировна терпеливо ждала. Через два года – в 1939 году – случилось, практически, невозможное – композитор был досрочно освобожден. В страшнейших нечеловеческих условиях колымского лагерного ада, композитор создает Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано. Не имея инструмента и нотной бумаги, он записывает музыку на блокнотных листах и бланках. Эти прелюдии и фуги для фортепиано, фактически, становятся первым подобным полифоническим циклом в XX веке. Создание этого огромного по длительности и выдающегося по музыке полифонического цикла в условиях северных исправительных лагерей того времени можно назвать беспрецедентным подвигом духа и воли композитора, не имеющим себе равных во всей известной музыкальной истории! Также как и после прошлого освобождения из тюрьмы, Задерацкий сразу же создает еще одну фортепианную сонату – Четвертую, которую можно назвать одним из удачнейших сочинений композитора в жанре сонаты и, вообще, во всем его творчестве. Таким образом, композитор еще раз доказывает своим гонителям, судьбе, да и себе, что

дух его невозможно сломить никакими испытаниями, что жажда творчества выше любых жизненных невзгод и преград.

В 1929 году композитору неожиданно разрешают покинуть Рязань (где он проживал в то время и работал педагогом рязанского музыкального училища) и переехать в Москву. Безусловно, это не могло не воодушевить композитора, подарить ему надежду на то, что, несмотря на тюремное заключение и контроль со стороны карательных органов, в столице, с ее более развитой культурной жизнью и многими друзьями, с которыми композитор дружил еще со времен его учебы в Московской консерватории, он, наконец, обретет ту питательную среду и общество, так необходимые для развития его творчества и дальнейших свершений. Ведь после тюремного заключения и уничтожения всех его сочинений Всеволод Петрович находился в крайне тяжелом психологическом состоянии, что и отражает музыка первых двух фортепианных сонат. Переезд в Москву открывал перед Задерацким новые творческие возможности, что, конечно же, не могло не радовать композитора. Напомним, что Задерацкий жил в Москве с 1910 года по 1916 год включительно – это был студенческий период в жизни композитора. И вот ему снова разрешают поселиться в Москве, в которой, на этот раз, ему суждено будет прожить с 1930 года по 1934 год. После композитор переедет в Ярославль, затем будет переезжать из города в город (Мерке – Средняя Азия, Краснодар, Ярославль, Житомир, Львов) но в Москву больше никогда не вернется на постоянное место жительства.

С 1930 года по 1934 год, живя в Москве, Задерацкий работает в должности композитора во Всесоюзном радиокомитете. Об этом написал сам композитор в своей автобиографии, которую он подал в отдел кадров Львовской консерватории, при поступлении на работу (Львов станет последним пристанищем композитора, где он и похоронен). С одной стороны, такая «загадочная» в современном понимании должность, должна была стать большой находкой для Задерацкого (тем более после всех его жизненных испытаний) ведь по должности композитору в Радиокомитете полагалось писать музыку к различным заказам этого самого Радиокомитета. Действительно, Задерацкий получает заказ на написание оперы для Радиотеатра, и к концу 1931 года он реализует этот заказ, завершая оперу «Кровь и уголь» на собственное либретто, сюжет которого связан с трагической историей восстания шахтеров в Силезии. Кроме оперы, он пишет фортепианные циклы «Микробы лирики» и «Фарфоровые чашки», «Лирическую симфониетту» для струнных, симфонию «Фундамент», симфоническую сюиту «Автодор», серию романсов, камерные ансамблевые сочинения. Композитор приступает к созданию второй оперы по комедии Лопе де Вега «Валенсианская вдова», которую в первом варианте завершает в 1934 году. Эта опера также предполагалась к постановке в Радиотеатре. В 1934 году композитор создает цикл Двадцать четыре прелюдии для фортепиано, ставший самым известным на сегодняшний день его сочинением. Все эти сочинения получают восторженную оценку музыкантов – его коллег и критиков. Несомненно, и сотрудники Радиокомитета, и люди и коллеги, окружавшие его в то время, понимали величину и масштаб личности Всеволода Петровича, его высочайшее профессиональное мастерство. В это же время композитор числится в творческом объединении АСМ (Ассоциация Современной Музыки) – видной организации тех лет, в которую входили многие выдающиеся композиторы того времени – Мосолов, Шостакович, Мясковский, Рославец, Попов, Шиллингер, Щербачёв, Шебалин и другие. Всеволод Петрович дружит с ком-

позитором Александром Мосоловым, с кинозвездой Любовью Орловой, которая в юности также была ученицей консерватории в классе профессора К. Киппа, с пианистом Львом Мироновым, возглавлявшим фортепианное трио имени Станиславского, по заказу которого создает ряд произведений для трио. Однако, ни одна из созданных им опер, получивших высшую оценку его коллег, не была поставлена, ни оркестровые партитуры, ни камерные, фортепианные, вокальные и хоровые сочинения не звучали в радиоэфире и на концертной эстраде. Звучали лишь работы «оформительного» характера, музыкальные поделки «по случаю», музыка к драматическим спектаклям. Бесследно исчезли партитуры оперы «Кровь и уголь», симфония «Фундамент», сочинения для трио. От оперы осталась лишь одна картина, передающая музыкально-драматическое воплощение образа шахтерского собрания, предшествовавшего восстанию. Вот что пишет В. В. Задерацкий об этой картине: «По этой картине можно судить об очевидно новаторской направленности трактовки оперного жанра, о свежей остроте музыкального языка, о совершенно индивидуальной манере вокальной декламации, в основе которой лежит распевно-мелодическое начало». От симфонии «Фундамент» сохранилась лишь траурная медленная часть, полная драматизма и эпического размаха. Куда и где исчезли названные сочинения, мы, к величайшему сожалению, уже вряд ли когда-нибудь узнаем.

Несмотря на занимаемую должность, серьезная музыка композитора по-прежнему не звучала. Однако один раз композитору все же повезло. В архиве Всеволода Петровича хранится странная справка, характеризующая и время, и конкретную ситуацию вокруг композитора. Справка эта написана собственной рукой композитора с подписью некоего секретаря и скреплена двумя печатями некоего правления. В этом документе говорится, что 16 мая 1932 года в помещении дома печати действительно состоялся авторский концерт композитора Всеволода Задерацкого, а программа состояла из песен на слова советских поэтов: Маяковского, Безыменского, Асеева, Кирсанова, Жарова, Инбер, Олендера и других. Исполнителями были певица Инна Рович и автор. Это было единственное публичное выступление Задерацкого в Москве с собственными сочинениями и, вероятнее всего, первое авторское выступление вообще. Второй авторский концерт композитора состоится позже, в Ярославле, где прозвучат Камерная симфония для девяти музыкантов, «Арктическая симфония» для детского оркестра и детского хора, а также песни на слова Маяковского, Маршака и Рудермана. И это, уже афишное авторское выступление, будет вторым и последним в его жизни.

Как мы уже отмечали выше, композитор был членом Ассоциации Современной Музыки, ассоциации, пропагандирующей современную, передовую, во многом авангардную музыку. Однако в то время существовала и другая музыкальная организация – Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов (РАПМ). Члены этой ассоциации придерживались абсолютно других взглядов на искусство в целом и на музыку, в частности, на композиторское творчество. Композиторы, входящие в РАПМ, представляли более традиционное направление в музыке и создавали произведения, главным образом, в массовых жанрах, таких как массовые песни, хоры, обработки русских народных и революционных песен, а АСМ и композиторов, входящих в нее, объявили чуждым для советского народа элементом и вели с ними идеологическую борьбу, которая, порой, представляла из себя отнюдь не философские и мировоззренческие споры, а, нередко, приобретала и бо-

лее реальный и угрожающий характер. Дело в том, что именно РАПМ был очень мощной силой того времени в музыке. Эту организацию поддерживала та часть коммунистической партии, которая отвечала за культуру. Фактически РАПМ стал той силой, с помощью которой партия проводила свою официальную политику в области музыки. А политика эта все больше напоминала заграждение завоеванной территории от всего мало-мальски свежего, оригинального, самобытного и новаторского. Именно АСМ стала той мишенью, которую выбрали для себя рапмовцы. Соответственно, и композиторы, входящие в АСМ, подверглись жесточайшей критике и обструкции за свои взгляды и творчество. Впоследствии эту функцию возьмет на себя Союз композиторов – официальная организация, созданная для управления композиторским сообществом, а многие члены РАПМ займут видное положение в Союзе композиторов и подконтрольных ему организациях. К чему приведет подобная политика в области музыки всем хорошо известно – к цензуре и запрету многих произведений выдающихся советских композиторов и, наконец, к печально знаменитому постановлению 1948 года.

Задерацкий, прекрасно чувствующавший атмосферу вокруг себя и уже наученный горьким опытом, понимал, что его фигура как нельзя лучше подходит для критики со стороны РАПМ. В конце 1933 года Всеволод Петрович берет отзывы у трех выдающихся музыкантов того времени, вероятно для того, чтобы защититься от надвигающейся угрозы. Эти отзывы содержали самую положительную характеристику Всеволода Петровича как композитора и были даны дирижером Николаем Головановым, дирижером Александром Орловым и композитором Михаилом Ипполитовым-Ивановым. Но, к сожалению, отзывы не помогли, и в 1934 году композитору пришлось покинуть Москву и переехать в Ярославль. По-видимому, те силы, что осуществляли негласный надзор за композитором, вновь решили, что Задерацкий развил слишком бурную деятельность и его снова нужно «приструнить». Масштаб личности и мастерства композитора был таков, что больше его невозможно было игнорировать, не исполняя его музыку, да и сам композитор всегда держался независимо, в стороне от разных группировок и открыто и прямо высказывал далеко нелестные оценки своим оппонентам. Такая позиция Задерацкого не могла способствовать благополучной обстановке вокруг него, и композитора было решено, фактически, выслать из Москвы, тем самым лишит его «почвы под ногами», лишит его той среды, в которой он так нуждался, ведь у него, несмотря ни на что, было много друзей и доброжелателей, которые прекрасно понимали величину этого человека и, одновременно, величину той пропасти, в которую он попал в силу рокового стечения обстоятельств. К сожалению, власти оказалось больше не у доброжелателей композитора, а у его врагов и гонителей, и Задерацкому вновь пришлось покинуть Москву, то место, где, как ему казалось, он, наконец, обретет то, что так долго искал – возможность спокойного, благотворного творчества, на сей раз, навсегда.

В 1934 году Задерацкий переезжает в Ярославль. О причинах переезда композитора из Москвы в Ярославль мы уже говорили выше. В Ярославле ему снова приходится вернуться к педагогической работе. Как следует из документов, композитор начал свою педагогическую деятельность в Ярославском музыкальном училище имени Л. В. Собинова 2 февраля 1934 года. В Ярославле Всеволод Петрович встречает свою будущую вторую супругу Валентину Владимировну Перлову, с которой заключит официальный брачный союз только в 1944 году. Они не

могли оформить брак раньше, так как Задерацкий не был официально разведен с первой женой. На своей первой жене – Наталии Пасечник, композитор женился в 1914 году. Они были соседями в Курске, вместе обучались в музыкальных классах Абазы и в Московской консерватории на фортепианном факультете в классе одного профессора. В 1915 году у них родился сын Ростислав, а в 1920 году, когда большевики решали будущую судьбу композитора, его жена с сыном навсегда покинули Россию. Больше им никогда не суждено было увидеться.

В Ярославле, в доме Перловых, композитор и жил со своей будущей второй супругой и ее семьей. Примерно через год после переезда рождается второй сын композитора – Всеволод Всеволодович Задерацкий, который в будущем сыграет важнейшую роль в деле сохранения памяти о композиторе и его творческом наследии, благодаря которому имя композитора дошло до наших дней, а его творчество вышло из полного забвения. В Ярославском музыкальном училище композитор занял должность заведующего учебной частью и вел широчайший спектр предметов – дирижерский класс, оперный класс, историю музыки, гармонию, анализ форм, инструментоведение, специальное фортепиано, фортепианный ансамбль, курсы повышения квалификации педагогов-пианистов, а также дирижирование симфоническим оркестром музыкального училища. Остается лишь только поражаться, как при такой нагрузке Задерацкий находил время для творчества. А ведь в Ярославле им создано большинство сочинений для симфонического оркестра, различные фортепианные, вокальные, хоровые и ансамблевые сочинения. При этом в училище он выступает и как дирижер, и в ансамбле с педагогами и учениками. Всеволод Петрович создает эпическую литературную драму «Лихолетье» о событиях первого десятилетия XVII века, когда ярославцы во времена Смуты сумели отразить нашествие иноземцев и превратили город в оплот сопротивления. Ярославль – город первого русского драматического театра в истории отечественной культуры. Именно для труппы Ярославского театра имени Федора Волкова Задерацкий и писал эту драму. К сожалению, театральная администрация отказала Всеволоду Петровичу в постановке драмы, но композитор становится автором музыки к различным спектаклям театра (по-видимому, на этот вид деятельности запреты не распространялись). Много времени и сил композитор уделяет оркестру музыкального училища, который состоит из студентов, педагогов и музыкантов, игравших в оркестре Драмтеатра имени Волкова. Для некоторых выступлений композитор приглашает музыкантов из Москвы. Коллектив этот вскоре станет филармоническим оркестром Ярославля. Композитор мечтает о создании в городе оперной труппы и музыкального театра. Всеволод Петрович убеждает дирекцию музыкального училища открыть оперный класс и становится его руководителем. Понимая, что для руководства оперной труппой необходимо режиссерское умение, композитор поступает на заочное отделение ГИТИСа (Государственный институт театрального искусства) и получает возможность для общения с самим Станиславским. Как отмечает сын композитора, Задерацкий нередко вспоминал свои встречи с К. С. Станиславским и свои сценические опыты под его руководством.

В 1935 году композитор создаёт три симфонических произведения, по-видимому, надеясь на возможность исполнения их оркестром музыкального училища. Сам он, определяя жанровую основу этих партитур, называл их «симфоническими плакатами». Задерацкий был первым, кто обратился к подобному жанру. Композитор, прекрасно чувствовавший дух и посыл той эпохи, современником

которой он был, и на этот раз выразил одну из главнейших ее особенностей, ведь плакатность – красноречивый и характернейший знак того времени. Вспомним многочисленные плакаты с различными лозунгами и изображениями пропагандистского содержания, которые были неотъемлемой частью той эпохи. И в живописи, и в поэзии жанр плакатности также нашёл свое отражение. В музыке же, именно В. П. Задерацкий стал первопроходцем в этом жанре и первым сумел адекватно воплотить в звуках идею и смысл плакатности как самоценного образа. Таким образом, Задерацкому принадлежит честь первооткрывателя в советской музыке сразу в двух жанрах – плаката и прелюдий и фуг! Интересно, что названия этих трех произведений – «Завод», «Конная армия» и «Китайский марш» отражают те «генеральные линии», которые были характерны для композитора на протяжении всего его творческого пути. «Завод» – то есть звуковое воплощение образа завода, безусловно, по смыслу перекликается с «Заводом» Александра Мосолова (хотя имеет абсолютно другое – индивидуальное музыкальное выражение). Тема эта, по-видимому, пришла к композитору еще со времен АСМ, да и самому композитору подобные урбанистические, городские, «современные» образы были очень интересны. Сын композитора В. В. Задерацкий вспоминал, что отец его говорил о пропаже целой группы урбанистических сочинений, воссоздававших образы машин и прочих технических новшеств современного мира. Несмотря на это, до нас дошли такие пьесы как «Авто» и «Карусель» из фортепианного цикла «Тетрадь миниатюр», пьесы «Рельсы» и «Завод» из фортепианного цикла «Родина», да и в музыке, четко не обозначенной конкретной программой, композитор не раз обращался к подобным конструктивистским образам, отражающих индустриальные, урбанистические знаки того времени. Отметим, что впервые «Завод» прозвучал только в 2005 году в Чернигове, а потом – в Большом зале Киевской филармонии, в исполнении Черниговского симфонического оркестра под управлением дирижера Николая Сукача. Следующее произведение в этом ряду симфонических плакатов – «Конная армия», композитор позднее переименовал в «Конную Буденного» по нескольким причинам: во-первых, чтобы не возникло сомнений в том, какая армия послужила «прототипом» (учитывая то, в каком положении находился композитор, абсолютно понятно, почему ему приходилось перестраховываться по любому малейшему поводу), а во-вторых – по-видимому, в надежде на исполнение. Впрочем, надежды эти были иллюзорны, так как в партитуре произведения отсутствуют штрихи и динамика. Как вспоминал сын композитора – В. В. Задерацкий, Всеволод Петрович говорил, что соприкасался с конной армией Мамонтова во время гражданской войны, таким образом, становится понятно, что композитор имел возможность реально наблюдать марш настоящей конной армии, но, по сути, здесь композитор создает обобщенный, плакатный образ конной армии на марше и образ этот, как и два других «симфонических плаката» необычайно ярок. Третий симфонический плакат был сначала назван «Марш народной армии Китая» (такое название зафиксировано в партитуре), в четырехручном фортепианном переложении – «Марш Красной Армии Китая» и окончательное название – «Китайский марш» – в законченной редакции партитуры и на афише 1940 года, когда состоялся единственный в жизни композитора его афишный авторский концерт. Существует два варианта партитуры этого произведения. Второй (главный) – более развернут и монументален, именно он был назван «Китайским маршем». Этот вариант партитуры был исполнен при жизни композитора. По-видимому –

это единственное свое симфоническое сочинение (наряду с «Арктической симфонией»), которое композитор мог услышать в живом звучании при жизни. Музыка марша насквозь пентатонична. Обращение к пентатонике китайского типа у Задерацкого встречалось неоднократно: изданный Ноктюрн для фортепиано (который он так и называл – «китайский ноктюрн»), фортепианная пьеса «Взморье», романс «Китайская безделушка», музыка к пьесе «Гяо и Ю». И это не полный перечень обращения к пентатонике композитором. Вспомним, что композитор постоянно использовал целотонные, пентатонические лады, обращался и к импрессионистическим построениям и звучностям. Но, если в его других сочинениях подобные построения служили достижению особого колорита и красочности, то в «Китайском марше» эта тенденция достигает своей вершины и пентатоническая основа выступает здесь уже не просто в роли звукоизобразительного элемента, а в роли конструктивного фундамента и главного музыкального тематизма. Фактически, «Китайский марш» – это замечательный образец построения симфонической композиции на исключительно пентатонной основе.

В 1935 году в новой семье композитора родился сын (Всеволод Всеволодович Задерацкий). Это событие послужило вдохновением для создания двух циклических сочинений для детей: вокального цикла «Детки в клетке» на слова С. Маршака и «Арктической симфонии» (около 30 минут звучания) для детского оркестра и хора. «Детки в клетке» – это десять изобразительных песен, представляющих разных животных («Воробей в зоопарке», «Совята», «Верблюд», «Пингвин», «Собака Динго», «Мартышка», «Кенгуру», «Жираф», «Зебры», «Слон»). «Арктическая симфония» состоит из шести частей, которые также имеют названия: «Полярный поход», «Бслое безмолвие», «Песня полярников», «Ледяной шторм», «Северное сияние», «Встречный марш». Первая, третья и шестая части – с хором. Слова также принадлежат Всеволоду Петровичу. Мы уже отмечали, что у композитора был и литературный талант, до нас дошло литературное наследие Задерацкого (конечно же, в неполном виде). Поэтому, позволим себе привести для примера текст финальной части («Встречный марш») «Арктической симфонии». Этот текст созвучен плакатным стихотворениям Асеева и Маяковского, а его утверждающий оптимизм созвучен и декларациям, и устремленности того времени, и детской энергетике.

Полуденное солнце, багровый глаз,  
Кого лучом ласкало по многу раз?  
Кто в северном сиянии к востоку плыл?  
Кто снежными метелями закутан был?

Припев:

То смелые водители морских кораблей,  
Герои-победители полярных ночей,  
То летчики, чьи подвиги за льды и моря  
Разносят ветры Севера в чужие края.

На тысячи километров гудит пурга,  
На тысячи километров дымят снега,  
На тысячи километров метла норд-ост  
Закрывает пылью снежною мерцанье звезд.

Припев.

И рейд Владивостока шлет медный гром  
Ушедшим из Архангельска в полярный шторм,  
Прошедшим с нашим флагом Челюскин мыс,  
Чукотский полуостров и дальше – вниз.

Припев.

Да здравствуют ученые, чья мысль вела  
Героев стран полярных на славные дела,  
Чья мысль разбудит Арктику от мертвых снов  
И жизнь родит кипучую в просторах льдов.

То время было временем прорывов в Арктику, завершения прокладки северного морского пути, на слуху у людей были имена героев-полярников, этот пафос времени был, несомненно, по душе композитору, и он создает своеобразную и единственную в своем роде «симфонию-плакат», замысел и музыка которой способны вдохновить идей, а также совершить и воспитательную работу. «Арктическая симфония» принадлежит к счастливому числу тех сочинений композитора, которым довелось прозвучать при жизни автора. Это произошло в 1940 году. Композитор сам поставил условие: в оркестре сидят дети до 15 лет. Партитура произведения включает 1 флейту, 1 кларнет, 1 трубу, группы первых, вторых скрипок, виолончелей (без альтов и контрабасов), рояль, фисгармония и набор ударных. В хоре тоже исключительно дети. Весь образный и интонационный строй симфонии рассчитан именно на детскую стилистику и энергетику. Вообще, в системе жанров детской музыки XX века «Арктическая симфония» стоит особняком и ничего подобного ей не просматривается, ни по замыслу, ни по масштабу. Но симфония эта идеально вписывается (как и симфонические плакаты) в общую картину того времени с тем наступательным энтузиазмом, который царил в 30-х годах, с радостью открытий и свершений, которыми было наполнено бытие молодого советского государства.

В 1936 году композитора восстанавливают в избирательных правах, и он обретает полноправное гражданство. Однако, фактически, все те запреты, что действовали в отношении Задерацкого – запрет на жительство в столице, запрет на издание сочинений, рекомендации о нежелательности исполнения его сочинений, занесение в справочные издания и рекомендации не упоминать его имя – продолжали действовать до конца его жизни. Приближался 1937 год, композитор вновь почувствовал надвигающуюся опасность. Он прячет все музыкальные и литературные рукописи, а на виду оставляет лишь некоторые фортепианные транскрипции и детскую музыку, в том числе партитуру «Арктической симфонии», исполненную публично детским оркестром и хором в 1940 году. Как оказалось, предчувствие не обмануло композитора. В 1937 году его вновь арестовывают и сначала помещают в местную ярославскую тюрьму. В доме композитора ничего компрометирующего не нашли, а свое рукописное наследие Задерацкий, как уже говорилось выше, успел спрятать. Были конфискованы афиши концертов, в которых Задерацкий принимал участие в качестве дирижера. По-видимому, композитор стал слишком заметной фигурой ярославской музыкальной жизни и превысил лимит существования, установленный для «лишенца», ведь Задерацкому «настоятельно не рекомендовалось» исполнять собственные сочинения, но на исполнительскую деятельность вообще запрета не было. На одном из концертов, афиша которого была конфискована, ис-



полнялась немецкая музыка – Р. Вагнер и Р. Штраус. В то время известный пакт «Риббентроп-Молотов» еще не был подписан. Отношения между СССР и Германией были в крайне напряженном состоянии. Жене композитора сообщили, что ее мужа арестовали за распространение фашистской музыки и отправили в исправительно-трудовой лагерь на Севере. Позднее она узнала, что Всеволод Петрович находится в лагере на Колыме.

Очевидно, что приказ об очередном аресте композитора был спущен «сверху», так как карательным органам Ярославля нужно было отчитываться перед своими вышестоящими московскими начальниками за количество арестованных ими людей по антисоветским статьям. А Всеволод Петрович стал «идеальной» фигурой для такого дела учитывая его прошлое. Таким образом, в училище, где работал композитор, нашлись его коллеги (действовавшие по команде органов), которые скомпрометировали Задерацкого своими лживыми показаниями против него. Учитывая то, какую подвижническую работу проделывал композитор, занятый максимальной педагогической нагрузкой по созданию симфонического оркестра, оперной студии, по повышению квалификации других педагогов и музыкальной культурной жизни Ярославля вообще, становится ясно, что налицо – обычная человеческая зависть посредством к яркому таланту. В замечательной книге сына композитора Всеволода Всеволодовича Задерацкого о своем отце вся эта ситуация рассматривается более детально, со всеми известными ему подробностями, с именами и документами, поэтому мы укажем те пункты обвинения, которые были предъявлены композитору со слов его бессовестных и завистливых коллег: 1) Задерацкий сказал, что студенты-прогульщики и двоечники – контрреволюционеры, чем обидел студентов; 2) сказал, что критика со стороны нерадивых студентов в адрес педагогов известна, потому что у нас есть агентура – зажим критики и самокритики; 3) сказал, что педагогам необходимо повышать квалификацию, а потом уже заниматься общественной деятельностью; 4) сказал, что музыкальная культура в Ярославле отстала от украинской; 5) сказал, что в Берлине даже при власти фашистов музыкальная жизнь неизмеримо выше, чем в Ярославле, и сравнивать нечего; 6) сказал, что ярославская музыкальная культура сильно отстает от западной; 7) сказал, что Ленина замучили на работе, что Троцкий при Ленине пищал бы, что Сталин не то, что Ленин (по другой версии – слабее Ленина). Суть предъявленных обвинений очевидна, но в то время подобные тексты могли сулить обвиняемому большой тюремный срок. В итоге, за антисоветскую пропаганду композитора приговорили к лишению свободы сроком на шесть лет, на основании статьи 58 – 10 часть уголовного кодекса и на основании статей 31 и 32 уголовного кодекса, к поражению в избирательных правах сроком на пять лет. Как мы уже писали выше, на Колыме композитор создаст свой, пожалуй, самый невероятный и фантастический труд – Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано, а сразу же после освобождения, в Магадане – Четвертую сонату для фортепиано.

После ареста композитора его супруга – Валентина Владимировна Перлова-Задерацкая включилась в борьбу за освобождение своего мужа. Подав прошение о пересмотре дела Задерацкого на имя Прокурора Союза ССР Вышинского, она прождала еще полтора года, прежде чем это дело действительно было пересмотрено. К тому времени, руководством страны было решено приостановить конвейер репрессий и отпустить на свободу большое количество заключенных на основании пересмотра их дел по заявлениям их родственников. Поэтому

заявление супруги композитора о пересмотре его дела, следует считать главной причиной спасения Всеволода Петровича в 1939 году. Композитора освободили в июле 1939 года, но домой – в Ярославль, он добрался только в конце ноября этого года.

В начале 1940 года Задерацкий вновь поступает на работу в ярославское музыкальное училище. По-видимому, композитор предоставил в училище какие-то документы о своей полной реабилитации по обвинению 1937 года. Удивительно, но 1940 год можно назвать одним из самых удачных во всей его страдной жизни. Он вернулся домой с феноменальными рукописями (Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано, Четвертая соната для фортепиано, а также – фортепианная пьеса «Взморье»), в этом году он завершает комическую оперу «Валенсианская вдова», начатую еще в 1934 году, создает Камерную симфонию для 9 музыкантов, Пятую сонату для фортепиано, фортепианные пьесы, в том числе очередной фортепианный цикл «Восточный альбом», пишет театральную музыку, а это значит, что ему разрешают зарабатывать композицией. Также, в этом году судьба преподносит ему невиданный до тех пор подарок: афишный авторский концерт. В конце 1940 года в Ярославле проходила «Декада советской музыки и эстрады». В роли организаторов выступали Ярославское музыкальное училище имени Собинова и оргбюро Союза композиторов Ярославля. В рамках этого события и состоялся творческий вечер Задерацкого. Специально к этому концерту композитор создает Камерную симфонию для девяти музыкантов: кларнет, две трубы, две валторны, два тромбона, ударник и рояль с концертирующей функцией. На творческом вечере композитора были исполнены: Камерная симфония, «Сказка о красной шапочке» на слова Маяковского, «Детки в клетке» на слова Маршак, «Театральные песни» на слова Рудермана и «Арктическая симфония». Композитор сам дирижировал и исполнял партии фортепиано. «Декада советской музыки и эстрады» предоставила композитору еще одну небывалую доселе возможность: услышать свою музыку из зала. Во время «декады» проходил еще один концерт, программа которого состояла из произведений разных авторов – ярославских и московских. Ярославль представляли – В. Задерацкий, Б. Назьмов, В. Кочетов, Москву – А. Хачатурян, Н. Будашкин, Н. Чемберджи. Задерацкий получает возможность показать два своих сочинения: хоровую поэму «26 комиссаров» и симфонический плакат «Китайский марш». Таким образом, концерты «Декады советской музыки и эстрады», в которых исполнялись произведения Задерацкого, стали своеобразным подарком судьбы композитору после перенесенного им очередного тюремного заключения.

В августе 1941 года, уже во время войны, в Ярославле началась голодная жизнь, и композитор решает эвакуироваться с семьей в Среднюю Азию, так как там, на границе Казахстана и Киргизии, в городке под названием Мерке жили родственники его жены. Сначала из Ярославля уезжает жена композитора вместе с сыном, а сам Всеволод Петрович прибывает к ним только в начале осени 1942 года. Его странствия из Ярославля до нужного места длились фактически целый год. Известно, что из Ярославского училища он уволился (или был уволен?) в октябре 1941 года, когда его семья уже находилась в Средней Азии. По-видимому, у композитора просто не было средств для такого дальнего путешествия. Сначала он устраивается на работу в детский сад в Ярославле, потом – в деревне, куда эвакуировали московских детей. И только через длительное время добирается до Мерке, где так-

же устраивается в детский сад. Бытие композитора в Мерке можно отнести к одним из самых сложных периодов в его многострадальной жизни. Шла война, и люди боролись за свое существование кто как мог. Чтобы иметь хоть какие-то средства для жизни композитор работал в детском саду, в средней школе при сахарном заводе (в школе он возглавлял «культбригаду»). Его жена работала на бахче, где зарплата выплачивалась арбузами, дынями и яблоками (естественно тогда, когда они созреют). Сын композитора вспоминал позднее, что то время прошло в постоянном голоде и заботе о пропитании. С точки зрения музыкального творчества – это время можно назвать одним из самых непродуктивных в жизни композитора. За весь 1941 год Всеволод Петрович написал лишь один романс, в 1942 году – только четыре песни и три прелюдии и одну фугу (таким образом, композитор завершает цикл Двадцати четырёх прелюдий и фуг, созданный на Колыме), в 1943 году – только две песни. Но это время нельзя назвать полностью потерянным для творчества, так как Задерацкий, увлекшись литературным творчеством, писал роман «Человек идет по эпохе», главы из которого позднее, в 1945–46 году, читал членам своей семьи. Всего было написано около 500 страниц в компьютерной перепечатке, что говорит о масштабности всего замысла этого литературного произведения. В Мерке композитор ухитряется даже давать концерты в местном доме культуры, которые посещала казахская молодежь и беженцы.

В 1943 году, в декабре, Задерацкий решает перебраться с семьей в Краснодар, который к тому времени был освобожден от немецких войск. Напомним, что Краснодар был городом его военной молодости и первой любви (а точнее Екатеринодар – так назывался Краснодар во времена его военной службы). В Краснодар Задерацкий с семьей прибыл к Новому году, и с января 1944 года уже работал в Краснодарском музыкальном училище. Город был разрушен, жить было негде и семью композитора поселили в одной из комнат, принадлежащих музыкальному училищу. Но в подвалах старого одноэтажного здания училища обитало огромное множество крыс, которые вольно разгуливали по всему училищу и в итоге сделали жизнь семьи Задерацкого абсолютно невыносимой. Тогда композитора с семьей переселили в комнату в уцелевшем одноэтажном здании неподалеку от училища. Всеволод Петрович получает должность художественного руководителя краевой филармонии, которая в то время работала на фронт и постоянно выезжает с концертами в район Новороссийска и побережья. В Краснодарском музыкальном училище композитор создает и руководит теоретическим отделением, которое открылось в начале 1945 года. Также Задерацкий вел в училище все возможные предметы (как и раньше) и, конечно же, специальное фортепиано. В Краснодаре активизируется, наконец, творческая энергия композитора, и он создает ряд удачных сочинений. Откликнувшись на войну, он пишет сборник песен «Дыхание войны», фортепианные сюиты «Фронт», «Легенды» (часть «Легенд» посвящена символике смерти). Также композитор создает вокальный цикл для тенора на слова И. Садофьева «De profundis», посвященный жене, Идиллию для флейты и фортепиано «Соловьиный сад», детскую музыку для фортепиано (специально для своего сына) и фортепианный цикл «Родина» – самое монументальное воплощение жанра фортепианной программной сюиты во всем его творчестве. Фортепианную сюиту «Родина» композитор написал главным образом в Краснодаре, а окончательно завершил уже в Житомире в 1945 году. По всей видимости, в Краснодаре, композитору не хватало профессионального музыкального общения, да и

от Москвы этот город находился довольно далеко, ведь и Рязань и Ярославль, в которых композитор жил раньше, были расположены под Москвой и, живя в этих городах, Задерацкий осуществлял хоть какую-то связь со столицей. Композитор нуждался в друзьях, коллегах, профессиональной творческой среде, а Краснодар того времени еще не мог ему дать всего этого. Позднее жена композитора говорила сыну, что в 1945 году Всеволод Петрович выражал желание вернуться на Украину, откуда был родом его отец и где он похоронен. Также композитор понимал, что ему вряд ли разрешат вернуться в Москву, и тогда обратил свой взор на Киев – еще один крупный столичный центр. Но он понимал, что и в Киеве ему вряд ли разрешат жить, и решает выбрать город рядом. Так, в 1945 году он решает покинуть Краснодар и в сентябре этого года переезжает с семьей в Житомир, расположенный в 120 километрах от Киева.

Житомир, как и Краснодар, был страшно разрушен и также как и в Краснодаре, семью Задерацкого поселяют в комнате одноэтажного дома, принадлежащего музыкальному училищу, в котором композитор сразу же по приезду начал преподавать. В Житомирском музыкальном училище композитор, как обычно, стал вести широчайший круг предметов. Здесь композитор завершает фортепианный цикл «Родина», начатый в Краснодаре, изучает украинский народный фольклор, украинскую поэзию. Так возникает первое сочинение на украинские народные темы – Скерцо для струнного квартета. Начинается украинская линия его творчества, что неудивительно, учитывая многогранную, широкую, откликающуюся творческую натуру композитора. Также в Житомире создается Детский фортепианный концерт № 1, написанный для сына композитора и ему же посвященный, который в 1946 году, в Киеве, этот концерт публично исполнил на заседании Правления Киевского союза композиторов.

Несмотря на то, что в Житомирском училище обстановка была достаточно благоприятной, да и в Киеве Союз Композиторов, как будто, тоже был готов зачислить композитора в свои ряды, летом 1946 года, Задерацкий неожиданно принимает решение возвратиться в Ярославль. Сентябрь 1946 года застаёт семью композитора уже в этом городе. Задерацкий вновь поступает в Ярославское училище на работу, на должность заведующего учебной частью и вновь берет на себя широкую педагогическую нагрузку. Композитора с семьей поселяют прямо в здании музыкального училища, в котором постоянно звучала разнообразная музыка, что не могло не утомлять композитора. Но, несмотря на это, в 1946 году Всеволод Петрович создает «Русскую рапсодию» для фортепиано и цикл для хора «Морские песни», а в 1946-48 годах обращается к камерному вокальному жанру и создает ряд сочинений: романсы – «Непогода» на слова Асеева, «Мандолина» на слова Суркова, а также монументальный десятичастный вокальный цикл на слова Твардовского «Поэма о русском солдате» – музыкальное воплощение знаменитой поэмы «Василий Теркин» и кантату для хора, солистов и симфонического оркестра «Зоя», на слова М. Алигер.

В 1948 году, в апреле, состоялся съезд Союза композиторов СССР. Исторический первый съезд, прошедший после известного партийного постановления «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели». Подробности этого съезда, события ему предшествовавшие и последующие после него, досконально описаны в музыкальной литературе и хорошо известны. Поэтому мы остановимся на тех моментах, которые непосредственно касались героя нашего повествования, а так-

же коренным образом повлияли на его дальнейшую жизнь и творчество, являясь прямым следствием данного злополучного съезда. Задерацкий, как член Союза композиторов СССР, был приглашен на это мероприятие. Многие бывшие деятели РАМПа, композиторы песенных жанров, в очередной раз подстроившись под партийную конъюнктуру, стали гонителями не только крупнейших фигур отечественной музыки, но и всех остальных, кто хоть как-то мог подпасть под ярлык «подозреваемого» и не вписывался в общую музыкальную картину того времени в силу творческих и личностных качеств, в общем всех тех, кто держался в стороне от всяких движений, интриг и всегда имел свое личное, независимое от так называемых «авторитетов» мнение. В. П. Задерацкий вновь стал идеальной мишенью для уничтожительной критики со стороны верховодивших всем процессом «вожаков». Сразу же после съезда на него начались гонения в Ярославле, как на ярого формалиста. На всех проходивших собраниях композитор подвергался критике за те свои произведения, которые были исполнены ранее (в основном детская музыка и «Китайский марш»). Но и это еще не все. После съезда, на котором был раскритикован среди прочих и Дебюсси, композитор написал фортепианную пьесу – «Серебряный ливень», одно из самых известных его сочинений на сегодняшний день. Пьеса эта написана в неимпрессионистской манере и является, как говорил сам Задерацкий, приветом великому французскому композитору. То ли композитор не до конца тогда понимал всю опасность происходящего момента, то ли написал эту пьесу в знак протеста против абсурдных заявлений и решений печально известного съезда, но он даже умудрился показать эту пьесу нескольким «друзьям» в Ярославле. После этого критика в его сторону усилилась еще более. Его объявили неисправимым формалистом, не желающим подчиняться партийным канонам. Для композитора, все это вновь могло обернуться самыми трагичными последствиями, учитывая саму его фигуру и его прошлое. Задерацкий понимал, что спокойно в Ярославле ему уже не дадут жить и необходимо уезжать из этого города, теперь уже навсегда. Композитор пишет письмо своему другу – директору Житомирского музыкального училища Я. Дреслеру с просьбой о возможности вернуться в Житомир на работу и получает положительный ответ. Так, с сентября 1948 года продолжается украинский период жизни композитора, который продлится вплоть до его смерти.

В Житомире композитор прожил до лета 1949 года. В этот свой второй приезд композитор более интенсивно общался со своими коллегами, наладил контакт с Киевским Союзом композиторов. Он выезжает на публичные дискуссии в Киев и становится свидетелем критической обструкции, которую устраивают крупнейшему украинскому композитору Борису Лятошинскому. Задерацкий теперь ясно понимает, какие сочинения можно показывать, а какие лучше не стоит. В Житомире Всеволод Петрович создает Второй детский фортепианный концерт (вновь для сына) на славянские народные темы. Теперь композитор ориентировался на новые «стилевые каноны». В Киеве сын композитора показывает оба детских концерта, которые в целом (особенно Второй) удостаиваются достаточно высокой оценки. Задерацкий не мог тогда предположить, что через некоторое время именно за этот безобидный детский концерт он подвергнется разгромной критике. Также в Житомире композитор пишет Концерт-рапсодию для домры с оркестром. Дело в том, что в Житомире в то время жил замечательный домрист с итальянской фамилией Квальярди. Скорее всего, он был военнопленным, который решил остаться в на-

шей стране. По всей видимости, ранее он играл на мандолине и, сумев научиться играть на четырехструнной домре, стал подлинным виртуозом этого инструмента. Именно он обратился к Задерацкому с просьбой написать что-нибудь для него. Концерт для домры уже полностью проникнут народными украинскими интонациями. Он был исполнен в аудитории Житомирского музыкального училища самим Квальярди и автором. Партитура этого концерта не сохранилась, а может быть композитор и не пытался ее сделать, наученный горьким опытом. Поэтому нам доподлинно неизвестно для какого оркестра задумывался Концерт-рапсодия. Для народного? Для симфонического? Для камерного? В 2003 году доцент Львовской музыкальной академии имени М. В. Лысенко Л. Боднар создала партитуру этого концерта для оркестра народных инструментов и сделала редакцию партии солирующего инструмента. Концерт-рапсодия для домры (клавир) был издан в 2003 году под редакцией Л. Боднар (издательство «Сполом», Львов) и с тех пор прочно вошел в репертуар украинских домристов.

В 1949 году весной из Львова в Житомир по делам приехал Александр Теплицкий – львовский композитор, работавший во Львовской консерватории. Теплицкий был выпускником Ленинградской консерватории, высокообразованным и чутким музыкантом. Задерацкий показал ему большое количество своих фортепианных и вокальных сочинений, которые ему очень понравились. Встреча с Всеволодом Петровичем произвела на Теплицкого такое сильное впечатление, что он решил организовать переезд семьи композитора во Львов и представить Задерацкого руководству Львовской консерватории как потенциального члена профессорского коллектива. Львова не было в списке тех городов, в которых не разрешалось проживать композитору. Поэтому переезд во Львов был вполне реальным. Для начала Задерацкий посетил Львов и возвратился оттуда полный самых положительных впечатлений об этом красивейшем городе, который сохранился во всей своей красе даже во время войны. Во Львов композитор решил переезжать также из-за сына, так как хотел приобщить его к оперному театру и к оркестру, ибо во Львове был и оперный театр, была и филармония с симфоническим оркестром. Также композитор хотел, чтобы сын в будущем поступил во Львовскую консерваторию, что впоследствии и произошло. Таким образом, переезд во Львов был делом решенным, и во второй половине 1949 года Задерацкий с семьей переезжает в этот город, в котором ему и суждено было навсегда упокоиться.

По воспоминаниям сына композитора Львовская консерватория тех лет была уникальным учебным заведением. Уникальность эта заключалась в том, что в ней в ту пору были представлены абсолютно разные художественные течения, направления и тенденции. Конечно, это было обусловлено и географическим местоположением Львова и его богатой и непростой историей, как и всей Западной Украины. Как известно, этот город долгое время находился под властью Австро-Венгрии и во многом формировался под воздействием и польско-европейской культуры, что и дало такой необычайный культурный сплав традиций, где собственно украинская традиция, вобрав в себя все лучшее от Европы, развилась ярко и самобытно. Западно-украинская ветвь, являющаяся центральной, формирующая господствующие тенденции, была представлена, прежде всего, тремя крупнейшими композиторскими именами – Станислава Людкевича, Микола Колессы и Романа Симовича. Они были выпускниками музыкальных академий Вены и Праги. Их отличала очевидная демократичность при диалоге с поль-

ской музыкальной культурой, ведь местная украинская музыка базировалась на обостренном чувстве своей родной народной музыкальной традиции. Еще одной важнейшей традицией была польская ветвь музыкальной культуры. Такие имена как – Тадеуш Маерский, Адам Солтис, позднее – Анжей Никодемович, были ярчайшими представителями этой музыкальной ветви. Их отличало определенное аристократическое начало в своих творческих устремлениях, а также музыкальное чутье к новациям и поиску. Третьей линией общей музыкальной картины являлась русская линия. Здесь были представители ленинградской школы, такие музыковеды как – Сергей Павлюченко, Александр Теплицкий, Арсений Котляревский (ученик Асафьева и Браудо). Задерацкий стал единственным представителем московской школы во Львове. Эти все музыкально-культурные традиции прекрасно взаимодействовали, дополняя друг друга, и ученики могли черпать из разных источников, могли приобщаться к разным школам (весьма контрастным), выбрать то, что было им ближе. Задерацкий сразу же подружился с Т. С. Маерским – замечательным композитором западной школы, часть сочинений которого базировалась на фундаменте додекафонной техники. Как вспоминал позднее сын композитора: во время его учебы на втором курсе Львовской консерватории – в 1954 году, Маерский запирает класс на ключ и начинал «sotto voce» (вполголоса) очередную лекцию по додекафонной технике. Интересно, что С. Ф. Людкевич, будучи соучеником Шёнберга по классу А. Цемлинского в Вене, был абсолютно далек от додекафонной техники и принадлежал к постромантической традиции европейской музыки. Во Львовской консерватории в начале 50-х годов работала знаменитая Саломея Крушельницкая – звезда миланской оперной сцены. Именно для нее Р. Штраус создал свою «Саломею», она стала самой блистательной исполнительницей партии Чио-чио-сан при жизни Пуччини, именно ее имя упоминалось в ряду великих оперных имен наряду с Карузо и Шаляпиным. Задерацкий также подружился с ней, бывал у нее дома (теперь музей ее имени) и узнавал от нее о музыкальных событиях Европы недавнего прошлого. Общались они на французском – Крушельницкая не владела русским языком, а композитор считал, что не владеет «в должной мере» разговорным украинским. Из всего выше приведенного мы видим, что Львовская консерватория того времени была действительно уникальным учебным заведением.

По существующему положению Задерацкий не мог получить даже доцентуру. Не позволял стаж, так как для высшего заведения он был нулевым. Задерацкий был принят как старший преподаватель с разнообразной нагрузкой: специальное фортепиано, камерный ансамбль, история пианизма. В результате его функция в полной мере соответствовала профессорской. Во Львовской консерватории композитор наконец обретает главное, то к чему он так стремился – среду общения. Это и преподаватели консерватории, и студенты – пианисты, струнники, духовики. Через несколько лет, общаясь с сыном композитора, все они отзывались о Всеволоде Петровиче в восторженных тонах. Стоит отметить, что Всеволод Петрович, преподавая курс пианизма студентам, сам создал свой оригинальный курс, так как учебников в то время по этому предмету не существовало. Композитор слышал выдающихся пианистов рубежа двух столетий и первой половины XX века, да и сам был великолепным пианистом, поэтому мог поделиться со студентами своим богатым опытом. Создание этого курса отняло у него много времени. По его лекциям были сделаны конспекты (фактически – первый учебник по истории пианизма).

Они сохранились благодаря жене композитора, которая переписала их. Эти конспекты передавались студентам и долгое время после кончины композитора «ходили по рукам» в консерватории. Вообще, благодаря Валентине Владимировне Перловой-Задерацкой до нас дошли и эти конспекты, и важные письма композитора, и цикл «Двадцать четыре прелюдии и фуги», который она успела переписать до того, как стала блекнуть карандашная запись на тех телеграфных бланках и блокнотных листочках, на которых в оригинале записан этот цикл.

Во Львове композитор с семьей поселился в двухкомнатной коммунальной квартире, предоставленной консерваторией. По сравнению с предыдущими местами обитания композитора, это были самые лучшие условия для жизни, которых он удостаивался, к тому же Музфонд поставил в эту квартиру рояль. Невероятно, но к концу жизни композитора, у него наконец-то появляется рояль, и наконец-то возникают условия для более-менее нормального творчества. Но композитор был загружен педагогической работой в консерватории и в вечерней музыкальной школе, в которой он преподавал по совместительству, и поэтому он выискивал любые возможности и время для своего творчества. В сущности, вся его жизнь прошла в поиске свободного, подвернувшегося времени, для того чтобы успеть записать пришедшую ему музыку. По приезду во Львов композитор понимает, что должен сыграть несколько сольных программ и возобновляет концертную подготовку. Он осознает, что лучше не ставить в программу свои фортепианные сочинения, но на исполнение транскрипций запрета не было, поэтому он готовит две программы, которые представит в Большом зале Львовской консерватории в октябре 1950 года. Первая – Шуман («Бабочки» и «Карнавал») и Лист («Фантазия и fuga на тему ВАСН» и Соната си-минор). Вторая – его транскрипции на следующие сочинения: Глинка – «Венецианская ночь», «Попутная песня»; Чайковский – «Канарейка»; Римский-Корсаков – «Испанское каприччио»; Мусоргский – «Сорочинская ярмарка»; Хандошкин – концертная фортепианная версия Сонаты для скрипки соло. Эти программы композитор готовит летом 1950 года в Предкарпатье, в городе Коломыя. Туда он был приглашен вместе с семьей музыковедом Любовью Коссаком (в будущем – профессор Львовской консерватории), которая имела дом в этом маленьком городке. Там же он начинает писать Скрипичный концерт и Симфонию – его последние большие сочинения. Симфонию композитор завершит в 1951 году, а Скрипичный концерт в конце 1952 года перед своей кончиной. Задерацкий не успевает записать партитуру этого концерта, через многие десятилетия она была создана Л. Д. Гофманом. Эти крупные сочинения принадлежат уже иной «стилевой ориентации», в отличие от его сочинений до 1948 года. Безусловно, тезисы печально знаменитого партийного постановления 1948 года не могли не повлиять на Задерацкого (как не могли не повлиять и на всех крупных композиторов того времени), поэтому после 1948 года наступает, можно сказать, последний или поздний творческий период композитора, который характеризуется возвратом в лоно классической тональной логики и в традиционный принцип тонально-гармонической организации музыкальной ткани. Подобный стилиевой модус был не нов для композитора, так как ему довольно много приходилось писать музыку для драматических театральных постановок и песен. Но первым крупным сочинением в подобной манере был Первый детский фортепианный концерт, написанный в 1946 году (такая манера естественна для жанра детской музыки). Второй детский фортепианный концерт, написанный в



1948 году на народные темы, полностью продолжал линию своего предшественника. В дальнейшем, свои последующие сочинения Задерацкий будет создавать, по меткому выражению сына композитора, в манере «retro», но при этом в манере, позволяющей сохранить индивидуальные черты музыкального письма и «лицо» композитора. Во Львове, где есть симфонический оркестр и опера, у композитора появляется надежда на исполнение своих сочинений. А фортепианная пьеса «Серебряный ливень», написанная сразу же после того пресловутого постановления, была последним образцом его ранней манеры, к тому же неимпрессионистического толка.

В 1948 году после печально знаменитого партийного постановления «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», в котором жесточайшей критики подверглись многие знаменитые композиторы тех лет, советские власти развернули крупномасштабную кампанию по травле и шельмованию музыкальных деятелей того времени, Задерацкий вновь оказался у роковой черты, за которой его могли ждать новые трагические злоключения. В 1948 году композитор создает Второй детский концерт для фортепиано с оркестром, написанный на украинские, русские и белорусские темы-цитаты. Концерт полностью соответствовал понятиям простоты, народности, доступности, верности классическим традициям, «реалистичности» и прочим качествам, которые вменялись творцам пресловутым партийным постановлением. Именно этот концерт композитор решил показать на выездном секретариате украинского Союза композиторов, который состоялся во Львове в начале 1950 года. Известный украинский композитор, один из секретарей Союза композиторов СССР Андрей Штогаренко тогда дал высшую оценку концерту и рекомендовал его для исполнения на Киевском пленуме. Через несколько месяцев во Львов прибыли московские «гости-начальники» – музыковеды В. Кухарский и И. Нестьев. По-видимому, в число заданий, полученных им от секретариата Союза композиторов СССР, входил «отстрел» формалистов и «не полностью соответствующих» (враг или «полувраг» по условиям того времени должен был найтись обязательно). Как оказалось, конечно же, именно В. П. Задерацкий подошел на роль формалиста как нельзя лучше. Композитор, не ожидавший никакого подвоха, тем более в связи с простым и доступным детским концертом, показал московским гостям свой Второй детский концерт для фортепиано с оркестром, который после прослушивания был буквально разгромлен слушающими. Задерацкий со своим детским концертом стал желанным объектом критики, без обретения которого московские гости просто не могли уехать из Львова. Разразился грандиозный публичный скандал и Всеволоду Петровичу вновь пришлось бороться за себя и своё поприще уже на творческом фронте. Для начала он снимает свой концерт с исполнения на Киевском пленуме Союза композиторов Украины (хотя это было бы первое официальное исполнение его сочинения на большом смотре новой музыки; участие в таких смотрах для него всегда было недостижимым!), после этого он пишет большое письмо Т. Хренникову – Генеральному секретарю Союза композиторов СССР. Основной пафос письма сводится к следующему: творческий процесс в СССР – это управляемый процесс, управляет им партия через секретариат Союза композиторов, а, значит, нужен единый критерий суждений и оценок творческого процесса. Разнобой суждений руководящих секретарей Союза композиторов только мешает всем участникам этого процесса. (Напомним, что один из секретарей дал высшую оценку концерта Задерацкого, а двое других

его разгромили). При этом письмо было написано в серьезном и скрыто-ироничном тоне (абсолютно понятна реакция композитора на такие злостные выпады). По мотивам этого письма в журнале «Советская музыка» (номер семь за 1950 год) вышла статья (первая и последняя в биографии Задерацкого публикация от его имени) под интересным лирическим названием «Волнующие вопросы». А в конце статьи значилась приписка «От редакции». В ней-то и заключалась вся «соль» публикации. Позвольте привести эту приписку целиком: «Фортепианный концерт В. Задерацкого действительно страдает художественными недочетами (стилистический разрыв между народно-песенными темами и авторским материалом, формальное развитие тем). Критика этих недостатков концерта была вполне справедливой. Тем не менее, принципиальные вопросы, поднятые в статье товарища Задерацкого, имеют большой общественный интерес и заслуживают серьезного обсуждения». Приписка эта стала последней каплей, переполнившей чашу терпения Задерацкого. Возмущенный произволом редакции журнала, он пишет предельно резкое, развернутое письмо главному редактору М. Ковалю. Задерацкий напоминает, что он снял исполнение своего концерта с Киевского пленума Союза композиторов и, таким образом, его не слышали композиторы и слушатели, а в статье журнала пишется, что концерт исполнялся на этом пленуме и получил негативную оценку, то есть, приводятся ложные сведения, порочащие композитора. Так же, композитор в резкой форме отзывается о методах критики журнала и его главного редактора и, вообще, обо всей музыкально-бюрократической системе Союза композиторов. А в конце письма, как бы отвечая на ту самую приписку, композитор саркастично подводит итог: «Методы критики М. Ковалю действительно страдают моральными недочетами (воплощияй разрыв между нормами печати и редакторской манерой обращения с продукцией советских композиторов, фатальная гипертрофия элементов расправы); критика этих недостатков одним из композиторов была как будто справедливой. Тем не менее, принципиальные вопросы, могущие быть поднятыми в связи с этой частной критикой, имеют большой общественный интерес и заслуживают серьезного обсуждения». Такое письмо, а точнее его тон, были совершенно беспрецедентны в то время. Такое считалось недопустимым. В Москве это письмо вызвало ярость и желание немедленно расправиться со смутьяном. Во Львов приходит директива обсудить поведение Задерацкого на правлении Львовского отделения Союза композиторов, сопровождающаяся соответствующими телефонными звонками и указаниями. Все это могло слишком далеко зайти для композитора, тем более учитывая его прошлое, постановление 1948 года, а также подхлотившую новую волну репрессий. Для обсуждения невероятного по тем временам поведения Задерацкого было назначено заседание правления Львовского Союза композиторов, на котором практически все его участники высказали осуждение позиции композитора. На заседании приняли решение объявить строгий выговор Задерацкому и предупредить, что если он продолжит такое отношение к критике, он будет исключен из состава членов Союза композиторов. Однако, постепенно, скандал этот стал затихать, из Союза композиторов Задерацкого не исключили (кто бы тогда за ним наблюдал?). Более того, вскоре после этого скандала композитору предоставили приличный рояль (неисповедимы пути власть придержащих). По-видимому, коллеги догадывались о скрытой глубине проблемы композитора, и за принятием жестких официальных решений стояло открытое сочувствие. Этот драматический эпизод из жизни компо-

зителя наглядно демонстрирует то, в какой обстановке приходилось жить и творить Всеволоду Петровичу. В конце концов, подобное положение дел вокруг композитора и его творчества и свело Всеволода Петровича в могилу. Стоит отметить, что более полувека спустя описываемых событий выдающийся украинский композитор Мирослав Скорик сделал партитуру Второго детского фортепианного концерта (для струнного состава), после чего именно этот концерт был сыгран в большом зале Львовской филармонии девятнадцатого февраля 2004 года (солировала юная пианистка Кристина Цап). Программа симфонического концерта, посвященного творчеству Задерацкого, включала также медленную часть его Симфонии, Скрипичный концерт, «Лирическую симфониетту» для струнных. Все произведения, в том числе и Второй детский концерт, были встречены с большим успехом.

После этой истории с детским концертом композитору суждено было прожить всего лишь около двух лет, и Задерацкий, по-видимому, чувствовавший свою прогрессирующую ишемическую болезнь сердца, направил все свои творческие силы на завершение тех крупных сочинений, которые он начал летом 1950 года – Симфонию и Концерт для скрипки с оркестром. Симфонию композитор завершает в 1951 году, а скрипичный концерт в 1952 году. Симфонию Задерацкий успеваеет завершить в партитуре, а вот концерт нет. После завершения клавира концерта возникает ситуация возможности его исполнения, и композитор принимается за написание партитуры концерта, но не успевает. Таким образом, Концерт для скрипки с оркестром становится последним крупным сочинением Всеволода Петровича. Композитор умирает от инфаркта сердца в ночь с 31 января на 1 февраля 1953 года, как раз во время работы над партитурой скрипичного концерта. Похороны состоялись 3 февраля. Хоронили композитора всем музыкальным миром. Гражданская панихида проходила в Большом зале Львовской консерватории, играл филармонический симфонический оркестр. По страшной иронии судьбы, оркестр в его честь зазвучал только на похоронах. Композитор похоронен на Лычаковском кладбище. Через 32 года там же упокоен прах его жены – Валентины Владимировны Перловой-Задерацкой. Она была верным другом композитора с момента их знакомства в Ярославле, приютив его у себя дома, она, впоследствии, пережила вместе с ним тяжелейшие события его жизни. Вместе они пережили и многочисленные переезды из города в город, и тюремное заключение композитора, и мировую войну. Она подарила композитору сына, горячо им любимого. В общем, она стала тем подарком судьбы композитору, который был призван скрасить и уберечь его страдальческую жизнь, полную испытаний, борьбы, горечи и разочарований. Благодаря ей до нас дошло творческое наследие композитора, которое она бережно сохранила.

Как мы уже отмечали выше, Симфония и Скрипичный концерт стали последними крупными сочинениями композитора. Трехчастная симфония значится под номером 1, но это не первая его симфония, ведь в 1930 году Задерацкий написал многочастную симфонию под названием «Фундамент», от которой уцелела лишь медленная часть – «Памяти павших». Симфония № 1 была показана в 1954 году в Большом зале Львовской консерватории в исполнении Львовского симфонического оркестра под управлением главного дирижера оркестра Исаака Паина уже после смерти композитора. Как позднее вспоминал М. Ф. Колесса в беседе с сыном композитора, внезапная смерть Задерацкого настолько всех поразила, что было принято решение хотя бы посмертно отдать дань композитору исполнением его сочинений, созданных во Львове. Симфония более не исполнялась

после той памятной премьеры, и только в 2004 году в том же зале и тем же оркестром (но, соответственно, с другим составом музыкантов, дирижер – Роман Филиппчук) была исполнена вторая часть Симфонии. Скрипичный концерт был также исполнен после смерти композитора под рояль в Малом зале Львовской консерватории (солистка – Александра Деркач) и после этого также не исполнялся, вплоть до того же 2004 года. 19 февраля 2004 года на концерте в Большом зале Львовской филармонии Скрипичный концерт с большим успехом был исполнен уже по партитуре, которую создала композитор Анна Коновалова (при консультативной помощи профессора В. Г. Агофонникова), солист – Олег Каськив, редакция сольной партии – профессор Богдан Каськив. Помимо Симфонии и Скрипичного концерта композитор за несколько последних лет своей жизни создал множество фортепианных транскрипций, вторую редакцию оперы «Валенсианская вдова», Сонату для валторны и фортепиано, романсы, Сюиту для оркестра народных инструментов «Советские танцы», «Колыбельные» для сопрано с симфоническим оркестром, несколько хоров. Как мы видим, творческая энергия композитора не угасла до самых последних минут его жизни. И не угасла его боль за свою первую семью – первую жену и сына, с которыми ему пришлось навсегда расстаться, когда грянула гражданская война. В 1951 году композитор начинает поиск своей потерянной первой семьи. Композитор чувствовал, что ему недолго осталось жить, и принимает твердое решение разыскать хоть какие-то известия о своей первой семье. Раньше мешали различные обстоятельства – тюремные заключения, война, постоянные переезды с места на место. К тому же он понимал, что подвергнет опасности свою вторую семью и родственников, ведь он – в прошлом белый офицер, неоднократно попадавший в тюремное заключение, человек, лишенный гражданских прав, и, вдруг, разыскивающий свою первую семью, которая бежала от новой советской власти во время гражданской войны. Контакты с иностранцами пресекались и жестко карались в то время. В случае же с Задерацким подобная ситуация могла привести к трагическим последствиям и уже коснуться второй его семьи. Но желание что-либо узнать о своей первой семье, ощущение близости завершения жизни и понимание, что во Львове он находится хотя бы в относительной безопасности, пересилило все прошлые страхи. Композитор пишет письмо в швейцарский Красный крест с просьбой отыскать людей, носящих его фамилию, и получает ответ от своей первой жены и первого сына Ростислава. Он узнает, что после того как они эмигрировали из России в 1920 году с помощью английской эскадры, эвакуировавшей их из Новороссийска, они попали во Францию в 1925 году, когда Ростиславу было 8 лет. Ростислав обучался во французских школах и в 1934 году поступает на физико-математический факультет Сорбонны, уже имея степень бакалавра. Параллельно с этим он занимается на фортепиано в Русской консерватории в Париже у мадам О. Конюс. В 1936 году его призывают на трехгодичную военную службу, так как в этом же году он принял французское гражданство. В 1939 году начинается Вторая мировая война, и в звании сержанта его зачисляют в пехотный полк французской армии, размещавшийся вблизи Меца. 9 июня 1940 года (по стечению обстоятельств – день рождения второго сына композитора) Ростислав был пленен около города Конде, который он оборонял. В плену Ростислав отказался работать на фашистов и 31 месяц провел в исправительной команде. Четыре раза он пытался бежать из плена, но каждый раз безуспешно, и после этого подвергался мучительным наказаниям. Он был освобожден 1 мая 1945 года Красной арми-

ей. Обретя свободу, он получает «Военный крест» – орден за храбрость. В плену Ростислав настолько теряет здоровье, что сразу же после освобождения тяжело заболевает и проводит полгода в госпитале на лечении. После окончания лечения он завершает обучение в университете в 1949 году. Музыка ему приходится бросить, так как в плену были сильно искалечены руки.

Получив письмо, Всеволод Петрович прояснил для события жизни его первой семьи до 1952 года. Ростиславу также пришлось пережить страшные годы заключения в плену, и в этом его судьба оказалось схожей с судьбой его отца. Композитор мог порадоваться, что его первая семья жива, но он прекрасно понимал, что никогда не сможет увидеться с ними. Лишь только в будущем второй сын композитора – Всеволод, встретится с сыном Ростислава Лораном. Позволим себе привести здесь некоторые данные о Ростиславе после 1952 года. Ростислав работает в школах и колледжах, а в 1957 году женится на Франсуазе Десенепар и переезжает в Марокко вместе с женой. 16 ноября 1958 года в их семье рождается сын, который был назван Лораном, а через два года семья распадается. В 1978 году Ростислав покидает город Марракеш и возвращается в Париж. Он умирает 6 февраля 1983 года, похоронен на кладбище Банё вместе со своей матерью. Второй сын композитора – Всеволод Всеволодович Задерацкий, окончит Львовскую консерваторию по истории музыки в 1958 году, а в 1959 году по классу фортепиано у Т. С. Маерского. Затем окончит аспирантуру Московской консерватории под руководством В. В. Протопопова в 1965 году. Будет преподавать в Львовской, Новосибирской, Киевской и Московской консерваториях, станет доктором искусствоведения, известным музыковедом, напишет ряд замечательных музыковедческих и музыкально-теоретических работ, среди которых будет книга о своем отце Всеволоде Петровиче Задерацком – «Per aspera...».



#### Список литературы:

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста М.: Практика, 1995. 255 с.
2. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: Исследование – М.: Музыка, 1991. – 320 с.
3. Асафьев Б. О музыке XX века. Л., 1982.
4. Асафьев Б. Русская музыка XIX – начала XX века. М., 1968.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. / Ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

6. Воробьев И. С. Творчество А. В. Мосолова 1920-х начала 1930-х годов в контексте русского художественного авангарда: Автореф. дис. канд. иск. / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 1997. – 23 с.
7. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев, 1970.
8. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. – М.: Музыка, 1972.
9. Житомирский Д., Из истории «современничества», «СМ», 1940, №9; Шебакин В., О пройденном пути, «СМ», 1959, № 2; История музыки народов СССР, т. 1, М., 1970, с. 137-45.
10. Житомирский Д. Музыкальный «авангард» в раздумье о своих путях. // Современное буржуазное искусство. М., 1975.
11. Задерацкий В. В. Музыкальная форма: Учебник для специализ. фак. высш. учеб. заведений: В 2-х вып. / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Кафедра композиции. – М., 1995. – Вып. 1 542 с.
12. Задерацкий В.В. Per aspera... М.: «Композитор», ыке // Музыка и современность: Сб. статей – М., 1971. – Вып. 7 С. 294-318.
13. Кон Ю. Г. Об аккордике в тональной музыке XX века. Единицы выбора в гармонии // Избранные статьи о музыкальном языке СПб, 1994 – С. 6-45.
14. Когоутек Ц. Техника композиций в музыке XX века М.: Музыка, 1976. – 367 с.
15. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998
16. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. – М.: Советский композитор, 1990. – 221 с.
17. Лобанова М. Рославец: творчество и судьба. // Советская музыка, 1989, №5.
18. Лобанова М. Найденные рукописи Н. Рославца. // Советская музыка, 1989, № 10.
19. Мосолов А. Статьи и воспоминания. М., 1972.
20. Мазель Л. А., Анализ музыкальных произведений (совм. с В. А. Цуккерманом). М., 1967.
21. Мазель Л. А., Эстетика и анализ // Советская музыка . 1966. № 12
22. Мазель Л. А., Вопросы анализа музыки. М., 1978.
23. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: «Музыка», 1979.
24. Наков А. Русский авангард. М., 1991.
25. Нестьев И. Аспекты музыкального новаторства. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.
26. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с: ноты.
27. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
28. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с
29. Протопопов В.В. Сонатная форма в западно-европейской музыке второй половине 19 века /В.В. Протопопов. М.: Музыка 2002 г.
30. Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена: Сонатно-симфонические циклы Op. 1-81. – М.: «Музыка», 1970.
31. Рыжкин И. Я., Стиль и реализм (в кн.: Вопросы эстетики, 1958. М., № 1).
32. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. – СПб.: «Композитор», 1998.
33. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992. – 230 с.
34. Савенко С. И. История русской музыки XX столетия от Скрябина до Шнитке. М.: Музыка, 2008. – 232 с.
35. Сабанеев Л. Музыка после Октября. М., 1926.
36. Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма. – Л.: «Музыка», 1974.
37. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. – 304

38. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие* / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. СПб.: Лань, 1999. – 490 с.
39. Холопов Ю. Н. *Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: сб. ст. / сост. А. М. Гольцман. М., 1982. – С. 52-104.*
40. Холопов Ю. Н. *Гармония. Практический курс. Часть 2: Гармония XX века* М.: Композитор, 2003. – 624 с.
41. Холопов Ю. Н. *Введение в музыкальную форму.* М.: Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
42. Холопова В. Н. *Фактура: очерк.* – М.: Музыка, 1979. 84 с.
43. Холопова В. Н. *Музыкальный ритм: очерк.* М.: Музыка, 1980. 72 с.
44. Цуккерман В. А., *Музыкальные жанры и основы музыкальной формы.* – М., 1964.
45. Цуккерман В. А., *Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы.* – М., 1980.
46. Цуккерман В. А., *Анализ музыкальных произведений: Сложные формы.* – М., 1984.
47. Чулаки М. И. *Инструменты симфонического оркестра.* – 4-е изд., доп. – М.: Музыка, 1983. – 174 с., ил.
48. Щербо Т. *Сонатно-симфонический цикл/ Метод разработки по курсу «Анализ музыкальных произведений».* Мн., 1981.
49. Щербо Т. *Сюитный цикл./ Метод разработки по курсу «Анализ музыкальных произведений».* Мн., 1981.
50. Юргенсон П. Б. *Гобой.* – М.: Музыка, 1973. – 72 с., ил.
51. Яворский Б. Л. *Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина // Избранные труды. Т.2. Ч.1. М., 1987.*

**Четверикова Марина Владимировна,**  
*преподаватель класса фортепиано,*  
*заведующая первым фортепианным хоровым отделом*

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

## **ШОПЕН – ПЕДАГОГ**

Фредерик Шопен – выдающийся творческий деятель, который проявил себя ярчайшим образом в трех музыкальных ипостасях – как композитор, пианист и педагог. И если о произведениях и фортепианной технике польского мастера написано немало научных трудов, то его преподавательская деятельность долгое время находилась в тени других заслуг. А между тем эта сторона творческой личности Шопена обладает не меньшей значимостью, чем другие области его профессиональной направленности.

В качестве фортепианного педагога Шопен оставил неизгладимый след в виде своей, к сожалению, неоконченной работы под названием «Методы», которая и в настоящее время не теряет своей актуальности и привлекательности для поколения молодых и подающих надежды пианистов. Этот труд, которому суждено было остаться в виде черновых набросков, показывает, что Шопен подходил к вопросу фортепианной педагогики, как к отдельному типу искусства. Пианистическая техника в его понимании – это не просто механическое и автоматизированное следование исполнительским законам, сформированным десятилетиями, это – художественный взгляд на музыкальное произведение с позиции не только техники, но и эмоционально-чувственного восприятия.

Среди многочисленных рекомендаций Шопена в рамках его работы «Методы» читатель может найти довольно интересные замечания и советы композитора в плане того, какое отношение должен сформировать в своем мировоззрении музыкант к обучающим занятиям: «Пробовали выдумать много бесполезных методов, чтобы научить игре на фортепиано, методов, не имеющих ничего общего с обучением игре на этом инструменте. К примеру, как если бы учили кого-нибудь ходить вверх ногами, для того чтобы научить ходить как надо. В результате многие забыли, как ходить естественно на ногах, а о том, как ходить на голове, тоже не слишком хорошо знают. Они не умеют играть музыки в настоящем значении этого слова, а тот род трудностей (технических), над которыми они упражняются, не имеет ничего общего с трудностями музыки – музыки великих мастеров. Трудности эти абстрактны – это как бы новый вид акробатики» [2, с. 9]. Данное высказывание было помещено в черновики методической разработки Шопена, чтобы выявить целесообразность и педагогической работы композитора, и приемов игры на фортепиано, которые он рассматривает.



В своей педагогической работе Шопен делает акцент не только на технической стороне, но и на эстетических аспектах. Композитор уделяет особое внимание такому нюансу в искусстве, как выразительная роль музыки. Взяв на себя функции учителя, Шопен также обращается к позиции творческого деятеля в направлении романтизм. Он по праву считается создателем совершенно новой и неизведанной ранее фортепианной школы, где необходимо было воплотить в жизнь романтические художественные идеалы.

Шопен старался воспитать индивидуальную личность – исполнителя, который смог бы сформировать собственный стиль игры без оглядки на традиционные приемы освоения фортепиано и повышения уровня профессионального мастерства. В переписках с учениками Шопен нередко анализировал методическую базу по изучению произведений композиторов-классиков (Гайдна, Моцарта и Бетховена), так как считал творения упомянутых мастеров высшей точкой развития музыкального искусства.

В Париже, где Шопен поселился после отъезда из Польши, он завоевал симпатии слушателей как пианист и композитор, а позже заявил о себе и с позиции талантливого педагога. Кстати, за свои уроки Шопен брал плату приблизительно двадцать золотых франков за час, что даже по современным меркам вырастает в довольно значимую сумму. В сравнении, известный венгерский композитор Ференц Лист, который также жил и работал в Париже, не позволял себе столь завышать цену за одно занятие.

Однако поток учеников, желающих заниматься именно под началом Шопена, был достаточно большой. Главным педагогическим принципом композитора был следующим тезис: «показывать, а не объяснять» [5]. Это означало, что большую часть урока Шопен самостоятельно демонстрировал основные моменты исполнительской техники, успешного освоения которых он желал добиться от своих воспитанников. В течение занятия ученик успевал исполнить всего несколько тактов. В основном, ход урока сводился к прослушиванию и устным методическим рекомендациям, которыми обильно была усыпана речь Шопена. Но этот тип построения занятия тоже был ценен для его учеников, так как они вживую могли оценить все нюансы, связанные с исполнением музыки самого композитора. Шопен опирался на обучение техники игры собственных сочинений, так как именно в рамках этих произведений он, как исполнитель и педагог, был предельно честен и открыт перед учениками.

Полезными в рамках данных занятий были также теоретические и исторические сведения, которыми Шопен в обязательном порядке делился со всеми своими подопечными. Информация касалась, в первую очередь, аспектов музыкальной грамоты и формы. Кроме того, композитор заострял внимание на вопросах устройства фортепиано, так как его мнение было таковым: пианист сможет постичь тайны исполнительского мастерства только в том случае, если досконально узнает об инструменте все сведения, вплоть до его конструкции.

Интересен подход Шопена к игре по памяти: он не любил, когда ученики выучивали обучающий репертуар наизусть. Подобное исполнение он расценивал, как излишне механистичное и бездушное. Игру по нотам Шопен уважал в большей степени, считая, что таким образом ученик сможет исполнить произведение более вдохновенно и одухотворенно.

Со своими воспитанниками Шопен старался не просто играть на фортепиано, а петь. Певучие интонации, распевные фразы составляли основу его педаго-

гической практики и методической базы. Ведь даже в качестве музыканта Шопена любили не за скорость или вычурную виртуозность, а за утонченный и изысканный стиль исполнения и крайне бережливое отношение к звуку. Всем этим приемам Шопен обучал своих учеников. Среди его методических указаний бытовало следующее высказывание: «Чтобы играть на фортепиано, нужно уметь петь», рекомендуя ученикам слушать исполнение выдающихся певцов своего времени [6].

Пианистическая техника, которой обучал своих учеников Шопен, по своему уникальна. Он добивался от воспитанников формирования легкого легато с помощью особого горизонтального положения рук на клавиатуре, что создавалось впечатление, будто музыкант не ударяет по клавишам, а поглаживает их. В том, как Шопен учил держать руки, крылось значительное отличие его пианистической школы от школы другого выдающегося музыканта и педагога К. Черни, который делал акцент на том, чтобы исполнитель закруглял руку во время игры, благодаря чему подобный исполнительский метод создавал ощущения сильного нажима и даже удара по клавишам [3, с. 13]. Шопен же был противником данных приемов, так как они шли вразрез с его пониманием фортепианной техники романтического типа.

Еще на стадии изучения конструктивного музыкального материала, который призван развить пианистическую технику начинающего музыканта, Шопен обучал ученика следить за качеством звука, за эмоциональной и художественной стороной произведения (даже если это тренировочные этюды, которые изначально не берут на себя роль сочинения с образным содержанием). Биограф композитора М. Карасовский утверждал, что Шопен требовал от учеников исполнения гамм и арпеджио в различных динамических оттенках и штрихах, чтобы добиться овладения техникой использования различных музыкально-выразительных средств [2, с. 20].

Количество тренировочных занятий во многом зависело от индивидуальных способностей самого ученика. Как только музыкант переходил на более высокую ступень своего профессионального развития, Шопен обращался к художественному музыкальному материалу. И все те приемы и принципы игры, которые композитор разрабатывал с учеником во время тренировочных упражнений, активно внедрялись музыкантом в ходе изучения самих музыкальных произведений. Именно поэтому Шопену было так важно обучить навыку «чувствовать и ощущать» музыку с самого раннего знакомства с фортепианным искусством.

Подход Шопена к каждому ученику был сугубо индивидуальный. Как грамотный педагог, он никогда не давал одних и тех же рекомендаций разным своим подопечным. Все его методические советы касались только той стороны исполнительской техники, которая действительно нуждалась в некоторой корректировке. Для Шопена было важно обучить каждого, кто приходил к нему на занятия, исходя из его способностей и возможностей, поэтому он гибко подстраивался под тот личностный «материал», с которым ему необходимо было вести работу.

Еще одним фундаментальным педагогическим методом Шопена во время занятий была их целенаправленность. Все советы и рекомендации композитора должны были привести ученика к определенной логической цели. Шопен считал, что если в ходе обучения музыканта не ставить цели, то ученик не добьется успеха, как исполнитель. Он не будет видеть перед собой ту пианистическую вершину, до которой впоследствии он дойдет ценой собственных усилий и труда. Однако Шопен никогда не завышал планку, если видел, что способности его ученика не

столь значительны. Поэтому цель для каждого своего подопечного композитор подбирал также индивидуально.

Список учеников Шопена довольно обширный: К. Филья, П. Гунсберг, К. Гартман, К. Верник, А. Гутман, Ш. Лисберг, Ж. Матиас, П. Виардо, Э. Перуцци, К. Микули, Фр. Мюллер и др. Однако, по выражению Листа, Шопену не сильно везло с учениками, так как ни один из его воспитанников так и не возвысился в роли выдающегося пианиста. Некоторые его ученики, подающие большие надежды, скоростижно умирали, так и не увидев лика славы над своей головой. Другие избрали иную музыкальную сферу для собственной реализации. А были и те ученики, что брали уроки фортепианного мастерства совершенно не для того, чтобы штурмовать музыкальную сцену. Так как стоимость одного часа занятий с Шопеном была непомерно высока, можно сделать закономерный вывод, что ученики композитора были преимущественно из высших сословий. Среди них бытовало мнение, что музыкальным искусством нужно заниматься обязательно, но лишь на любительском уровне. Поэтому список подопечных Шопена в области постижения тайн фортепианного исполнительского искусства не блистал яркими и звездными именами. Несмотря на это обстоятельство, Шопену удалось воспитать целую плеяду по-настоящему грамотных и подготовленных во всех отношениях слушателей, которые научились воспринимать музыкальные произведения с позиции не просто рядовых зрителей, а достаточно профессиональных музыкантов.

Фредерик Шопен в своих педагогических воззрениях был новатором, и, в какой-то степени, высказал достаточно смелые методические идеи раньше, чем многие смогли их оценить по достоинству. Приемы и принципы игры на фортепиано, разработанные и описанные Шопеном, произвели бы настоящую революцию в области фортепианного мастерства, если бы их донесли в свое время до широкой общественности. Сейчас работы Шопена по педагогике еще только находят своего читателя и музыканта, готового постичь все рекомендации выдающегося маэстро. Как емко выразился композитор Ф. Мендельсон, «игра Шопена содержит в себе что-то глубоко самобытное, а одновременно с этим она столь совершенна, что его смело можно назвать подлинно совершенным виртуозом» [4, с. 15]. Эта же цитата идеально подходит в плане характеристики педагогических устремлений Фредерика Шопена.

#### *Список литературы*

1. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам / Я. Мильштейн. – М.: Музыка, 1967. – 119 с.
2. Николаев В. Шопен-педагог / В. Николаев. – М.: Музыка, 1980. – 94 с.
3. Письма К. Черни или Руководство к изучению игры на фортепиано / К. Черни. – СПб., 1842. – 98 с.
4. Шопен Ф. Письма / Ф. Шопен. – М.: Музыка, 1964. – 710 с.

#### *Интернет-ресурсы*

5. Гамильтон К. Шопен – учитель [Электронный ресурс] / К. Гамильтон // Culture. – Режим доступа: <http://culture.pl/ru/article/shopen-uchitel>. (Дата обращения: 28.03.2018)
6. Николаев В. Шопен-педагог и его значение в истории фортепианного искусства [Электронный ресурс] / В. Николаев // Человек и наука. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/shopen-pedagog-i-ego-znachenie-v-istorii-fortepeinnogo-iskusstva>. (Дата обращения: 28.03.2018)

*Клименков Антон Владимирович,  
лауреат международных конкурсов,  
заведующий теоретическим отделом*

## **О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ ПРИМЕНЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНО- ГРУППОВОЙ МЕТОДИКИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО В ШКОЛАХ ИСКУССТВ**

### **БЫТИЕ. ВРЕМЯ И ТВОРЧЕСТВО**

*У каждой исторической эпохи  
свое собственное понятие о величии*

Мы живем в XXI веке, в эпоху небывалого расцвета технологий и высоких скоростей. Мир стремительно меняется, и мы должны развиваться вместе с ним. Образовательный процесс в музыке, в том виде, в котором он существовал в XX веке, постепенно, но неуклонно отстает от бега времени. Наша задача не только дать детям знания и развить конкретные компетенции, но и «встроить» их в современный скоростной ритм жизни, «научить учиться», разжечь стремление к самосовершенствованию, чтобы в будущем, какой бы путь они не выбрали, везде смогли стать творцами нового или хотя бы конкурентоспособными профессионалами, занять достойное место в обществе, и тем самым принести пользу своему Отечеству.

Как известно, одним из самых ценных ресурсов в постиндустриальном обществе является время, затрачиваемое на различные действия. Чем быстрее совершается анализ информации, принимается корректное решение, происходит эффективное действие, тем конкурентоспособнее человек. Другим важнейшим ресурсом является творческий потенциал личности, способность широко и нестандартно мыслить, искать нетиповые решения, раздвигать границы возможности. Люди, обладающие высокими показателями данных способностей, составляют так называемый человеческий капитал – стратегический ресурс государства, с помощью которого будет произведен технологический рывок, обеспечивающий процветание.

В развитии этих способностей, а не только эстетического чувства, состоит одна из важнейших воспитательных задач образовательного процесса XXI века в области искусства.

Текущие типовые методики преподавания в области музыкального искусства по-прежнему эффективны в решении тех задач, которые ставились в нашей стране в индустриальном (XX) веке. Целью было ускоренное создание интел-

лигенции нового типа с помощью большого количества профессионалов в разных областях искусства, которые производились в промышленных масштабах по единой технологии. И хотя добиться этой цели не удалось, сама технология дала и до сих пор дает отличные результаты – отечественное профессиональное музыкальное образование является одним из лучших в мире, а все, кто хоть сколько-то обучался в этой системе деградируют значительно медленнее остальных. Технология заключается в особом подборе информации и ее специфической интерпретации.

Но этого совершенно недостаточно в XXI веке. Можно замедлить угасание, но нельзя совершить рывок. В информационную эпоху собственно информация (фактические знания) не играет большой роли. Она легко доступна практически моментально, но от этого люди не становятся гениями, наоборот, не могут ее воспринять и интерпретировать. Переизбыток информации так же негативно влияет на человека, как и ее недостаток. Однако, теперь недостаточно просто фильтровать и особым образом с определенной точки зрения преподносить знания. Следует научить делать это каждого самостоятельно. Фильтрация информации – одна из базовых компетенций личности в наше время, без которой человек становится крайне уязвим к современным когнитивным технологиям, например, к пропаганде. Ей подвержены совершенно разные по интеллектуальному уровню люди, обученные по технологии XX века – от рабочего до академика. Кроме того, необходимо успешно применять самостоятельно отфильтрованную информацию на практике, а для решения нестандартных задач, которых в жизни становится все больше, необходимо использовать творческий подход.

Все это плохо развивается при стандартном групповом подходе к обучению. Невозможно привить любовь к творчеству, научить мыслить самостоятельно всех сразу одинаковым способом. Необходимо искать новые пути решения задач современности. Определенным результатом таких поисков является индивидуально-групповая методика. В данной работе будут рассмотрены некоторые её принципы на примере предмета сольфеджио в ДМШ/ДШИ.

Индивидуально-групповая методика и её принципы не является однозначным решением всех проблем, обозначенных выше. Автор представляет ее как промежуточный результат для дальнейших поисков. Она не революционна и основана все на той же образовательной технологии XX века, однако эволюционна, это решительный шаг вперед. Основная ее идея – это свобода (гибкость), без которой в современное время невозможно ни творчество, ни развитие. Педагогическим методом является индивидуальный подход к каждому в составе группы, развитию его личности в соответствии с персональными возможностями.

Для того чтобы понять, что имеется в виду и как это делать, придется последовательно пересмотреть большинство незыблемых понятий и явлений, связанных с музыкальным образовательным процессом:

- Время
- Пространство
- Субъект
- Объект

## ВРЕМЯ

*Время – вещь, о которой идет всё дело мысли*

Образовательный процесс в музыкальной школе – линейное явление, растянутое во времени. Именно так учащиеся получают знания, компетенции, развивают свои творческие способности, слух, чувство ритма и аналитический аппарат. А преподаватель решает три ключевые задачи, которые ставит педагогика – дидактическую, воспитательную и развивающую. Приведем их краткую характеристику:

Дидактическая или образовательная задача урока состоит в приобретении учащимися цельной системы знаний, формирования на ее основе общих и профессиональных компетенций.

Воспитательная задача для своего решения требует формирования системы взглядов и убеждений, мировоззрения ученика, его положительных привычек и умений. Это ответственность, дисциплинированность и творческая свобода, умение работать в одиночку и в группе, способность руководить и подчиняться, импровизировать и планировать свои действия.

Развивающая задача выполняется благодаря эволюции психических процессов личности, которые затрагивают не только мышление и эмоциональную сферу, но и восприятие, силу воли, речевые способности. Это умение мыслить и анализировать, обобщать и вычленять детали, говорить, ясно выражая свои мысли, отстаивать свое мнение, приводя логичные аргументы.

Эти задачи не могут быть полностью реализованы на одном уроке, а потому требуют постоянного внимания со стороны педагога на каждом занятии. Процесс развития личности не отражается ни в каком тематическом плане, не может быть окончен к определенной дате, потому что ему нет предела. Личность учащегося будет развита тем глубже, чем больше этому будет уделено времени. Вот почему его экономия так важна.

Чтобы максимизировать образовательный и творческий потенциал детей жизненно необходимо пользоваться современными технологическими достижениями информационной эпохи, как в их физическом проявлении (компьютер, синтезатор, интерактивная доска, программное обеспечение), так и на уровне принципов организации процесса, главными из которых являются принцип многозадачности, оптимизации и индивидуализации, находящиеся в тесном соседстве.

Многозадачность состоит в том, что процессы на уроке протекают параллельно, позволяя решать несколько задач одновременно, что означает серьезную экономию времени при достижении результата. Многозадачность реализуется на практике с помощью синтетических упражнений.

Принцип работает на разных уровнях. В рамках одной задачи синтетические дидактические упражнения развивают целый комплекс музыкальных компетенций – вокальную интонацию, слух, чувство ритма, способствуют творческому применению теоретических знаний. Также синтетические упражнения в той или иной пропорции могут решать все три задачи одновременно.

Оптимизация – чисто технологический принцип, имеет своей целью экономию времени и удобство, осуществляется с помощью электронных устройств и интернет-технологий.

Индивидуализация подразумевает с учетом особенностей каждого при взаимодействии с группой, таким образом, работа с разными группами никогда не будет строиться одинаково.

Рассмотрим применение этих принципов на практике. Со стороны организации учебного процесса, понятие времени включает в себя – учебно-тематический план, план урока, аудиторные занятия, самостоятельные (домашние) занятия.

### **Учебно-тематический план**

Типовой учебно-тематический план представляет собой довольно консервативную структуру. Даже если преподаватели составляют свой план, а не пользуются предложенным по программе, он все равно в большинстве случаев двухмерный, линейный и замкнутый. В рамках индивидуально-групповой методики предлагается более гибкий подход, при котором пространство-время планирования становится многомерным. Это особенно важно на начальных этапах обучения (первые 3-4 года)

С помощью схемы (рис. 1) возможно составить большое количество вариантов планирования сообразно поставленным целям разного уровня. Глобальные категории – текущее обучение однородных или неоднородных по инструментальному составу («специальности») группы, подготовка к олимпиаде, подготовка абитуриентов СПО, обучение по индивидуальному, ускоренному плану для одаренных учеников, обучение взрослых.

В рамках каждой категории следует различать уровни индивидуализации. Для начала это возможности, особенности и потребности всей группы учащихся, затем каждого ученика индивидуально. Группа с преобладанием пианистов имеет другой приоритет в изучении материала, чем группа с учащимися духового или эстрадного отделения. При составлении плана необходимо учитывать примерный репертуар по «специальности» из широко распространенных сборников. Также в течение учебного года особенности развития каждого ученика в отдельности обсуждаются с его преподавателем по музыкальному инструменту, в результате такого тесного сотрудничества создается индивидуальный календарно-тематический план. Далее, из собрания индивидуальных планов, для группы выбирается либо средний компромиссный вариант, либо самый продвинутый.

Возможно отдать предпочтение скорейшему получению необходимых теоретических знаний. Так понятие об интервале как о расстоянии можно ввести в первой четверти или даже на первом-втором занятии, если это очень нужно для специальности. Ведь продвинутые ученики либо уже умеют играть, либо в самом скором времени столкнутся на практике с мелодическими интервалами.

Если теоретические сведения не имеют опережающего значения, можно уделить внимание скорейшему получению необходимых компетенций. К примеру, учащиеся фортепианного отделения очень скоро начинают играть двумя руками. Для развития этого навыка необходимо научиться сочинять и исполнять аккомпанемент к песням, поэтому потребуется ускоренное изучение аккордов. Для духовиков и вокалистов эта компетенция стоит явно на заднем плане. Здесь может быть стоит уделить больше внимания вокальным навыкам и развитию слуха.

Схема таят в себе большое количество вариантов и с успехом применяется при работе как по предпрофессиональной программе, так и по общеразвивающей.



Рис. 1.

На схеме прямоугольниками обозначены теоретические знания, овалами – практические. Цветовая гамма соответствует уровням сложности материала – базовый выделен синим цветом, продвинутый – зеленым, комплексный – оранжевым. Начало пути находится в пустом квадрате «нотная грамота».



### План урока

Ощущение времени на уроке совсем другое, нежели во всем учебном году в целом. В начале занятия, осознавая текущий уровень группы на данный момент, преподаватель четко должен представлять, какой результат будет в его конце и как его добиться в течение урока. Таким образом, будущее и прошлое существуют одновременно с настоящим, материализуясь в поминутном плане урока. Вот почему его наличие – суровая необходимость.

Общеизвестно, что на каждом занятии должны решаться все задачи через все возможные формы работы. Нельзя ограничиваться только образовательной стороной процесса, а уж выпускать какой-то вид работы, направленный на совершенствование музыкальных компетенций – серьезный промах. Абсолютно на каждом уроке, помимо изучения теории и развития творческих способностей, должна присутствовать работа с интонацией, ритмом, слухом, а также квинтэссенция всего перечисленного – музыкальный диктант. Поскольку уровень каждой группы разный даже в пределах одного года обучения, работа на уроке с ними будет проводиться другими путями. Поэтому педагог должен постоянно менять тактику, выбирая наиболее эффективную для текущей группы, для чего потребуется многовариативный план урока. (рис. 2) На рисунке 2 синим цветом показаны интонационные формы работы, зеленым – ритмические, серым – преимущественно слуховые, фиолетовым – диктант и салатовым – творческие. В схеме также указаны логически обоснованные варианты движения от одного задания к другому, что позволяет создавать многообразные, вариативные планы занятий в зависимости от насущных задач. Но вовсе не означает, невозможность двигаться по-другому, более того обойти все задания исключительно по движению стрелок не выйдет. На долю преподавателя всегда остается способность регулировать пропорции и последовательность этих видов работ.

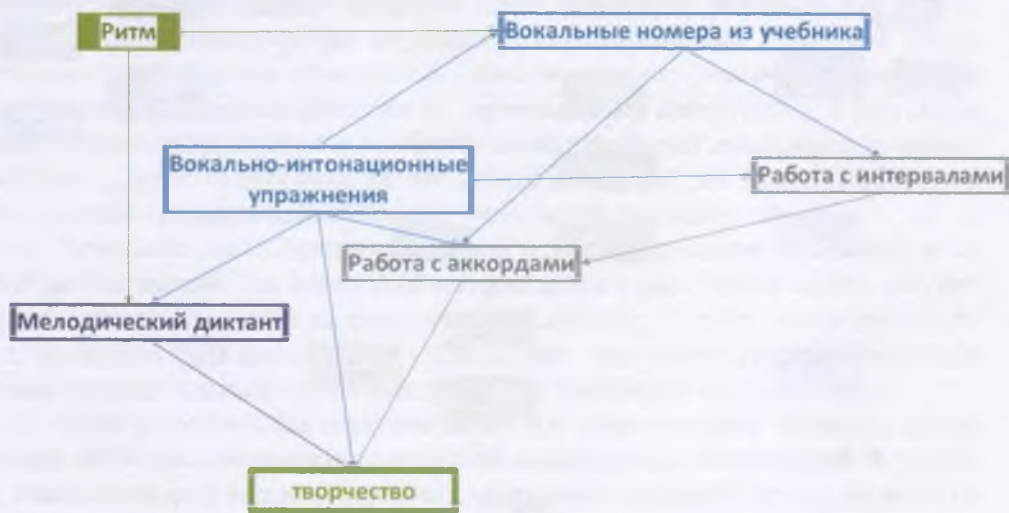


Рис. 2 Многовариативный план урока

Далее рассмотрим реализацию такого плана.

### Аудиторные занятия

Аудиторные занятия – самая концентрированная часть образовательного процесса. Все три принципа – многозадачности, оптимизации и индивидуализации работают совместно в полную силу. В этом разделе рассматриваются конкретные виды работ на уроке в форме синтетических заданий, позволяющих максимизировать результаты решения всех трех задач.

В исполнении такого упражнения участвует вся группа одновременно, но каждый ученик имеет свою собственную роль (см. Таблица 1)

Таблица 1.

#### Роли участников вокально-интонационных синтетических упражнений

Сложность	1	2	3	4
Фортепиано 1	Игра	Игра	Игра	Игра
Фортепиано 2		Игра	Игра	Игра
Дирижер	Пение + Тактирование	Пение + Тактирование	Пение + Тактирование	Пение + Тактирование
Синтезатор				Сопровождение аккордами
Мел. доска			Запись нотами	Запись нотами
Инт. доска				Визуализация
Класс	Пение	Пение группами На 2 голоса	Пение группами На 2 голоса	Пение группами На 2 голоса

Это один или два исполнителя за фортепиано, дирижер-руководитель, аккомпаниатор-инженер за синтезатором, отвечает также за набор нот на интерактивной доске, один или два ученика за меловыми досками и остальной класс, разделяемый по необходимости на части поменьше. Каждое упражнение может быть усложнено и упрощено в несколько степеней. Но в любом случае не стоит стремиться задействовать все роли одновременно, лучше, сменяя участников, повторять упражнения в немного варьированном виде. (другая тональность, аккорды интервалы)

Синтетические упражнения требуют больших усилий от педагога на этапе внедрения, но, с течением времени, действия учеников становятся все более синхронизированными, а контролировать их значительно легче.

Рассмотрим задания по категориям и обоснуем логичность перехода от одного к другому.

#### Вокально-интонационные упражнения

- Интонационные последовательности** – одни из самых простых упражнений, представляют собой короткие попевки – трихорды, тетрахорды, скачки с заполнением и другие мелкие мелодические элементы. Сперва учениками анализируется мелодический состав, после чего они сольфеджируются и исполняются за фортепиано вместе с аккордовым аккомпанементом или без него от разных нот в духе упраж-

нений В. Кирюшина<sup>1</sup>. Ученик, исполняющий роль дирижера, поёт и тактирует в пройденных размерах. (Таблица 1 – Сложность 1)

2. **Гаммы** и все смежные с ними темы (разрешение неустойчивых звуков, опевания и т.д.) изучаются парами сразу вместе с понятием «параллельная тональность», а затем сольфеджируются. Дополнительными изменяемыми параметрами являются ритмический рисунок, размер такта и темп.

Задание возможно усложнить: Фортепиано 1 исполняет заданную гамму, фортепиано 2 – параллельную. Класс разделяется на две группы, каждая из которых исполняет гамму вместе с соответствующим фортепиано. Такой подход позволяет развивать одновременно навыки интонации, слуха, ансамблевого пения. Дирижер, продолжая тактировать, выполняет контролирующую функцию – следит за чистотой интонации и общей синхронизацией процесса. (Таблица 1 – Сложность 2) Дальнейшее усложнение приводит к необходимости задействовать нотную запись – один или два учащихся отправляются к меловым доскам и одновременно с пением записывают нотами исполняемые параллельные гаммы в заданном ритме и размере, расставляя такты. Что, помимо тренировки чувства ритма, позволяет проверить теоретические знания (Таблица 1 – Сложность 3) При наивысшей сложности один из учащихся начинает также исполнять аккордовое сопровождение, которое транслируется на экран интерактивной доски. (Таблица 1 – Сложность 4)

3. **Вокальные номера** из учебника исполняются группой, ансамблем или соло, с дирижером и аккордовым аккомпанементом, а капелла или с поддержкой компьютерной программы, транслируемой на интерактивную доску. Дополнительными изменяемыми параметрами являются темп, тональность, аккордовое сопровождение.

### *Работа с интервалами*

К детальной работе с интервалами удобно переходить сразу после пения параллельных гамм на два голоса, так как в этом случае мы имеем дело с терциями и секстами, которые следует по слуху определить. (большие или малые) Также можно перейти к интервалам от вокального номера из учебника, проанализировав их все в мелодической линии. Большую помощь окажет наличие аккордового аккомпанемента.

4. **Работа с отдельными интервалами** линейна, но затрагивает широкий круг ролей.
  - Преподаватель вслух объявляет интервал и заданную ноту
  - Группа записывает результат в тетради, возможно отправить пару участников писать на меловых досках
  - Ученик за фортепиано исполняет заданный интервал, затем или одновременно с фортепиано, группа сольфеджирует его
  - Ученик за синтезатором, ориентируясь по слуху выводит интервал в нотной записи на интерактивную доску.
  - Группа сверяет все результаты.

<sup>1</sup> Подробнее см. Кирюшин В. Интонационно-слуховые упражнения для развития абсолютного звуковысотного музыкального слуха, мышления и памяти. М., 1992

Более сложные варианты:

- Задание можно усложнить, не сообщив вслух название интервала или заданную ноту, или вообще не сказав группе ничего, но только поставив в известность пианиста.
  - Можно изменить роль ученика за синтезатором – он по-прежнему должен по слуху определить интервал, но сыграть и вывести на экран противоположный (вместо малого-большой) или вообще обращение заданного интервала.
  - Для повышения ответственности можно не сольфеджировать вслух до подведения результатов.
5. **Интервальная последовательность** представляет собой простую двухголосную мелодию в несколько интервалов, которая может быть ритмизована и записана по голосам. Для визуализации возможно использовать синтезатор и доску. Первый завершивший работу ученик, садится на место преподавателя и производит дальнейшие проигрывания цепочки для своих товарищей наизусть. По завершении всех работ, результат проверяется и исполняется группой, разделенной по количеству голосов в том числе в другой тональности и наизусть.

### *Работа с аккордами*

К этим видам работы также легко переходить после вокально-интонационных упражнений, либо после номера из учебника. В первом случае логической связкой служит пение параллельных гамм, во втором исполнение аккордового сопровождения. Также можно переходить к аккордам после работы с интервалами. Рассмотрим несколько упражнений:

6. **Структура аккордов.** Для ее изучения можно продолжить петь параллельные гаммы акапелла на 1 – 2 голоса в необходимый интервал (терция, кварта, секста), в этом случае 2-3 голос будет исполнен:
- Фортепиано 1 или 2
  - Синтезатором с визуализацией на доске всех голосов
  - Компьютерной программой (обычно это какой-нибудь нотный редактор)

Либо в сопровождении обозначенных инструментов в любых комбинациях или всеми вместе. В результате получатся ряды трезвучий, секстаккордов или квартсекстаккордов. Теоретически можно петь даже ряды септаккордов и обращений. Это упражнение тренирует слух, память, внимание, интонацию готовит к восприятию трёхголосия.

7. **Обращения аккордов** тренируются слегка видоизмененным образом. Пение происходит по модели коротких арпеджио, где необходимо делаются переносы на октаву. Первый голос стартует с нижней ноты трезвучия, второй – со средней, третий – с верхней. В результате по горизонтали и по вертикали получаются ряды обращений. Это упражнение помогает осознать суть приема обращения, повторить и закрепить понимание структуры аккорда, его положение в гамме.

8. **Аккордовые последовательности и отдельные аккорды на слух** исполняются аналогичным с интервальными последовательностями образом. К готовым последовательностям можно сочинить мелодию и работать с ней как указано выше.
9. **Музыкальный диктант** сам по себе является синтетическим заданием, которое призывает каждого ученика обобщить все знания и проявить все компетенции. Написание диктанта должно быть всегда сугубо индивидуальным делом каждого, поэтому командной работы не предвидится. С записанным же диктантом всегда можно работать как с вокальным номером из учебника – петь с аккордовым сопровождением наизусть в разных тональностях. С неожиданной стороны может проявить себя синтезатор – он пригодится для исполнения тембровых или ритмических диктантов.

### *Работа над ритмом*

Может вестись с помощью компьютерных программ<sup>2</sup>, либо традиционными средствами, которых существует несколько видов. Попробуем их обозначить:

10. **Ритмические упражнения** на постановку тактовой черты в записанном ритме или заполнение ритмом пустых/полупустых тактов производят базовую тренировку ритмического чувства. Перед выполнением в письменном виде они предварительно просчитываются и прохлопываются. Этот вид работы можно проводить на примере существующих песенок, переходя затем к вокально-интонационной работе над ними, либо ученики сочиняют мелодию сами, и процесс перетекает в творческое русло. В таком случае, первый ученик, корректно выполнивший задание, предоставляет свою работу на суд группе, после чего с ней либо идет работа в вокально-интонационном плане, либо она записывается как диктант.
11. **Командная работа с ритмом** производится по ритмическим последовательностям. Таковые часто встречаются в любых учебниках, но самым удачным местом их средоточия являются пособия О. Л. Берак<sup>3</sup>. Ритмические рисунки записаны на двух строчках и исполняются двумя руками по очереди или одновременно. На начальных этапах класс можно разделить на две группы, каждая из которых будет отвечать за определенную «руку». Также может потребоваться дирижер для тактирования и счета вслух и два пианиста, которые будут сходно наигрывать простенькие мелодии на эти ритмы. Еще один вариант такой работы – применение технологии «Body Percussion» («Звучащие жесты»), основанной на синтезе ритмики и сольфеджио, на базе раз-

---

<sup>2</sup> Подробнее см. Клименков А. Опыт использования компьютерных технологий на уроке сольфеджио в ДМШ и ДШИ // Искусство в современном образовании. Вып 3. М., 2015

Дадимов А. Обзор компьютерных обучающих программ по сольфеджио // Музыкант классик Вып. 7-8. М., 2011 С.24-28

<sup>3</sup> Подробнее см. Берак О. Школа ритма. Часть 1 М., 2003

Берак О. Школа ритма. Часть 2 М., 2004

Берак О. Школа ритма. Часть 3 М., 2007

---

работок К. Орфа и Э. Жак-Далькроза. Ритмические партитуры исполняются не только хлопками, но буквально «всем телом» – настолько велико количество жестов, движений и шумовых эффектов, воспроизводимых учениками одновременно с ритмом.

### *Самостоятельные занятия*

Домашняя работа – неотъемлемая часть учебного процесса, также должна проходить эффективно. Первое средство, которое следует призвать на помощь в достижении эффективности – это связь посредством сети Интернет. Существует два проверенных способа организации общения с учениками и их родителями: с помощью программ интернет мессенджеров (WhatsApp, Viber, Telegram), либо с помощью электронной почты и сервиса Google Класс. Преимущества электронных видов связи очевидны: удобство, мобильность функциональность. Задания могут быть групповыми или индивидуальными, они снабжаются всеми необходимыми для успешного выполнения комментариями и материалами как дидактическими, так и нотными. Пересылка аудиозаписей позволяет задавать на дом диктанты. С представителями каждого ученика можно связаться в любой момент и в режиме реального времени получить или предоставить необходимую информацию, контролировать ход выполнения заданий.

## ПРОСТРАНСТВО

*Что непредставимо далеко в пространстве,  
может быть нам близким.*

Кроме многомерного пространства-времени учебно-тематического плана, есть пространство вполне физическое – это школьная аудитория для занятий. Если её некоторым образом (Рис. 3) модифицировать для решения комплексных задач, можно значительно повысить эффективность выполнения синтетических упражнений.

Зелёным цветом на схеме обозначены все функциональные объекты – Фортепиано 1 и 2, синтезатор и место дирижера. Интерактивная доска с подключенным ноутбуком выделена оранжевым цветом. Также имеются дополнительные меловые доски в количестве 2 штук по разным сторонам класса – закрашены бледно-голубым цветом. Позиции остальных учеников обозначены синим цветом, они наиболее мобильны и легко могут менять положение.

В зависимости от выполняемых задач и количества учащихся, аудитория зонировается следующим образом:

- Единое пространство. Используется для объяснения нового материала (интерактивная доска), общегрупповых заданий, например, для диктанта (фортепиано) или традиционных несинтетических упражнений, исполняемых всей группой одновременно.
- Деление на две части, группируемые вокруг фортепиано 1 и 2, иногда вокруг меловых досок 1 и 2. Необходимо для синтетических упраж-

нений, двухголосия, работы с интервалами и аккордами, соревновательных заданий.

- Деление на три части, группируемые вокруг фортепиано 1 и 2, а также синтезатора. Пригодится для сложных синтетических упражнений, работы с аккордами
- Деление на множество частей. Применяется при небольшом количестве учеников для текущей работы, либо при творческих заданиях, игровых уроках или на контрольных уроках.

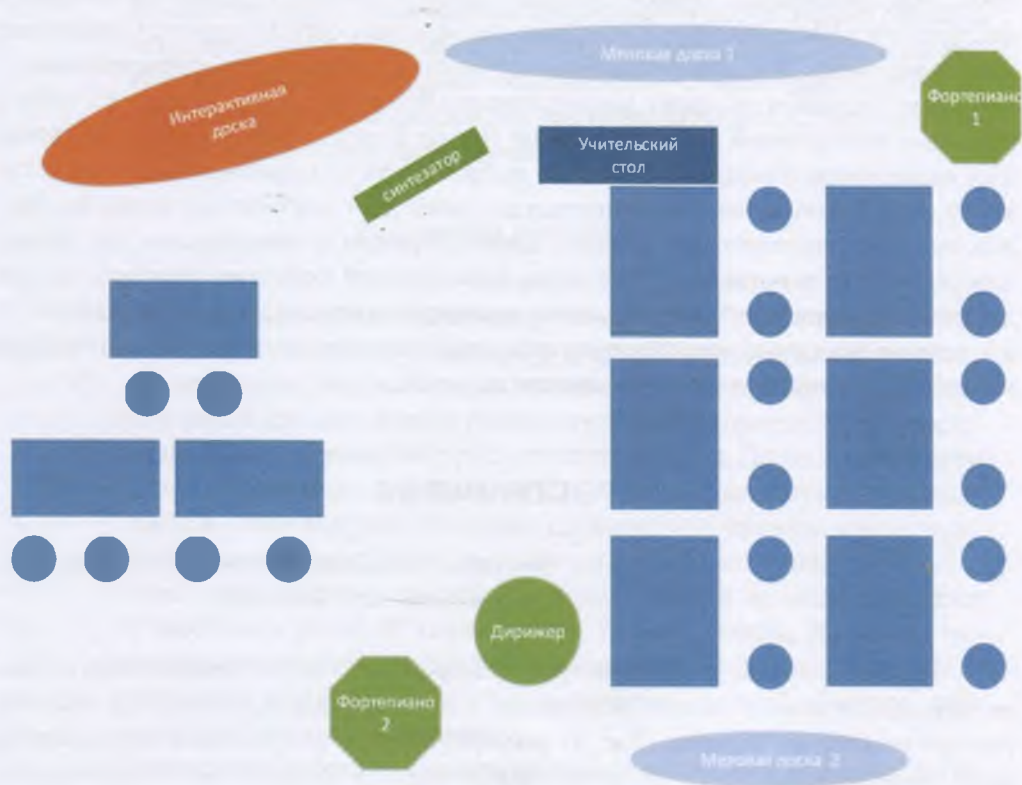


Рис. 3

Особое внимание следует уделить позиции дирижера, его видно из любой стороны класса, что позволяет ему сосредотачивать на себе внимание всех частей аудитории и эффективно управлять процессом, если этим не занят другой участник.

Обычно на занятии ученики сидят за партами только во время письменных заданий или диктанта. Остальное время они группируются вокруг объекта, с которым, меняясь по очереди будут, взаимодействовать – фортепиано, доска, синтезатор. Если таких объектов несколько, – класс будет разделен на соответствующее количество частей.

## ОБЪЕКТ

*Сегодняшний интерес ценит одно лишь интересное*

Основными объектами в аудитории являются функциональные технические устройства, над которыми учащиеся производят необходимые действия. Для исполнения синтетических упражнений материально-техническое обеспечение урока должно быть соответствующим – интерактивная доска, компьютер, соответствующее программное обеспечение, меловая доска с нотным станом, синтезатор, одно или два фортепиано. Они же обеспечивают высокий показатель оптимизации.

- Интерактивная доска. Служит для объяснения нового материала и визуализации множества других заданий. Использованию интерактивной доски на уроках сольфеджио в ДМШ\ДШИ посвящена отдельная статья<sup>4</sup>.
- Меловая доска 1 и 2. Используется для показательных письменных работ учеников, соревновательных заданий.
- Синтезатор, подключенный к компьютеру и интерактивной доске. Необходим для цифровой записи музыки и визуализации на интерактивной доске в виде нот для дальнейшей работы. Может использоваться для передачи определенных тембров. К примеру для проигрывания тембровых диктантов. В крайнем случае служит дополнительной третьей клавиатурой.
- Фортепиано 1 Применяется всегда практически для всех упражнений.
- Фортепиано 2 необходимо для большинства синтетических упражнений.
- Ученические парты и стулья расставляются загодя в необходимую для грядущих синтетических упражнений конфигурацию. Вокруг технических устройств следует оставлять свободное место, так как там обязательно будет очередь из желающих выступить.

## СУБЪЕКТ

Под субъектом понимаются сами учащиеся. Именно они – главные действующие лица, а педагог – архитектор, создавший на уроке систему и среду развития их личностей и музыкальных компетенций. Нельзя относиться к детям как к объектам, пустым сосудам, которые «заполняют» знаниями. Их следует воодушевлять, побуждать делать это самостоятельно в рамках определенной стратегии. Занятия по сольфеджио являются групповыми, а один из принципов методики – индивидуализация. Это, казалось бы, неразрешимое диалектическое противоречие раскрывается далее.

<sup>4</sup> Подробнее см. Клименков А. Опыт использования компьютерных технологий на уроке сольфеджио в ДМШ и ДШИ // Искусство в современном образовании. Вып 3. М., 2015



Для начала необходимо пересмотреть понятие «группа». Она мыслится как собрание индивидуальных личностей учащихся в единое целое, в команду. Говоря о едином целом, мы естественно не можем полностью отказаться от понятия группы в XX веке, однако, группа – не аморфная единая масса, это модель, собранная не из одинаковых, но из разных деталей. Ученики являют единый организм, созданный из личностей с разными образовательными потребностями и возможностями.

Каждый учащийся, в зависимости от своих сильных и слабых сторон, получает свою роль в такой группе. Роли, как правило, определяются на первом году обучения, но могут затем меняться. Назовём их условно «лидер», «элита», «граждане».

Лидером в группе обычно является самый музыкально одаренный ученик, при наличии у него таких качеств как целеустремленность и заинтересованность. Обычно, но далеко не всегда, он обладает абсолютным слухом и «назначается» на роль пианиста или дирижера. Работая на уроке, не только выполняет самые важные задачи, но и осознанно пытается осуществлять контроль за группой. Так, например, при исполнении вокально-интонационных упражнений поет, ведет мелодическую линию за фортепиано либо тактирует в качестве дирижера и следит за чистотой интонации всей группы. Цели лидера – тянуть вперед всю группу, как личным примером, так и решением конкретных задач на уроке; развиваться опережающими темпами.

Вытягивание группы не должно отражаться на развитии самого лидера – он всегда справляется с рядовыми заданиями самый первый, а затем получает дополнительные повышенной сложности, которая все время возрастает в геометрической прогрессии.

Ярким примером может служить записанный мелодический диктант. Пока его дописывает вся остальная группа, тот ученик, что справился первым, учит его наизусть, затем садится за инструмент и проигрывает его группе сам, вместо педагога. А потом транспонирует наизусть в другую тональность. Если группа к тому времени еще пишет, лидеру приходится сочинять аккордовый аккомпанемент к транспонированному диктанту. Таким образом, этот ученик развивает других, развиваясь сам.

Элитой можно назвать целеустремленных и заинтересованных учеников без выдающихся способностей, либо крайне усидчивых без способностей вовсе. Такие дети могут быть лидерами, если музыкально одаренные учащиеся не проявляют никакой активности. Представители этой категории выполняют вспомогательные задачи – пишут на доске, играют аккомпанемент на синтезаторе, возглавляют и тянут свою часть группы, когда класс разделен для выполнения синтетического упражнения. Это золотая середина всего класса, которая старается «подтягивать» к своему уровню всех остальных.

Граждан в группе больше всего – это учащиеся со средними способностями, которые «плывут по течению». Они либо не заинтересованы в музыке, либо ленивы, могут обладать некоторыми способностями в определенной сфере – например хорошо петь, но при этом совершенно не желать думать головой и напрягать слух. При работе с этой категорией самая важная задача состоит в том, чтобы их активизировать. Сделать это можно поручая им то, что лучше всего получается, так возникает шанс на зарождение заинтересованности и

дальнейшее развитие. В синтетических упражнениях такие ученики исполняют самую массовую часть задания – поют, тактируют, хлопают все вместе или группами.

Решение о «назначении» ученика на определенную роль принимается исходя не только из его личных качеств, склонности к тем или иным видам работы, но и профессиональной ориентированности. Подобное распределение, кроме дидактических задач, также способствует решению развивающих и воспитательных – за фортепиано или синтезатор, как правило, попадает будущий пианист, который прямо сейчас может почувствовать себя концертмейстером, дирижировать и петь встают ученики хорового отделения. Учащиеся, проявившие наибольшую любовь к письменным видам заданий выходят к доске. Развивается лидерство, чувство ответственности за себя и других, умения слышать, слушать и анализировать свои и чужие действия, самостоятельно вносить правки, работать индивидуально и в команде. С раннего возраста стимулируется профориентация.

Таким образом достигается предельно высокий уровень межпредметных связей, на грани «стирания» самого разделения музыки на отдельные дисциплины. Музыкальный процесс становится единым, восходя к эпохе античности, когда музыка воспринималась синкретически, соединя традиции и новаторство.

## ЕДИНОЕ И МНОГОЕ

*Искусство изначально таится в творении  
Творение удерживает открытость мира*

### *Вместо заключения*

Как уважаемый читатель успел заметить, структура данной работы необычна и также выражает основной смысловой посыл текста – многомерность, гибкость, вариативность, многозадачность, индивидуализация.

В каждой главе говорится приблизительно об одинаковых идеях (их тенях) и вещах, но каждый раз с иного ракурса. Это означает, что повествование нелинейно и читатель может изучать главы в любом порядке (после первой), в любой момент прекращая, переходя к другой, а затем возвращаясь обратно, каждый выберет путь сам.

Основные разделы работы озаглавлены базовыми философскими понятиями не просто для китча, но имеют своей целью конструирование обновленного музыкального бытия, в части образовательного процесса. Это, безусловно, коллективная задача, соответственно данный текст можно рассматривать как приглашение профессионального сообщества к совместным размышлениям. На привычные вещи нужно взглянуть не только с другого ракурса, но и иными глазами, вслед за чем неизбежно последует качественное изменение мышления. Потому как мир вокруг уже изменился, это стоит увидеть.

дальнейшее развитие. В синтетических упражнениях такие ученики исполняют самую массовую часть задания – поют, тактируют, хлопают все вместе или группами.

Решение о «назначении» ученика на определенную роль принимается исходя не только из его личных качеств, склонности к тем или иным видам работы, но и профессиональной ориентированности. Подобное распределение, кроме дидактических задач, также способствует решению развивающих и воспитательных – за фортепиано или синтезатор, как правило, попадает будущий пианист, который прямо сейчас может почувствовать себя концертмейстером, дирижировать и петь встают ученики хорового отделения. Учащиеся, проявившие наибольшую любовь к письменным видам заданий выходят к доске. Развивается лидерство, чувство ответственности за себя и других, умения слышать, слушать и анализировать свои и чужие действия, самостоятельно вносить правки, работать индивидуально и в команде. С раннего возраста стимулируется профорентация.

Таким образом достигается предельно высокий уровень межпредметных связей, на грани «стирания» самого разделения музыки на отдельные дисциплины. Музыкальный процесс становится единым, восходя к эпохе античности, когда музыка воспринималась синкретически, соединя традиции и новаторство.

## ЕДИНОЕ И МНОГОЕ

*Искусство изначально таится в творении  
Творение удерживает открытость мира*

### *Вместо заключения*

Как уважаемый читатель успел заметить, структура данной работы необычна и также выражает основной смысловой посыл текста – многомерность, гибкость, вариативность, многозадачность, индивидуализация.

В каждой главе говорится приблизительно об одинаковых идеях (их тенях) и вещах, но каждый раз с иного ракурса. Это означает, что повествование нелинейно и читатель может изучать главы в любом порядке (после первой), в любой момент прекращая, переходя к другой, а затем возвращаясь обратно, каждый выберет путь сам.

Основные разделы работы озаглавлены базовыми философскими понятиями не просто для китча, но имеют своей целью конструирование обновленного музыкального бытия, в части образовательного процесса. Это, безусловно, коллективная задача, соответственно данный текст можно рассматривать как приглашение профессионального сообщества к совместным размышлениям. На привычные вещи нужно взглянуть не только с другого ракурса, но и иными глазами, вслед за чем неизбежно последует качественное изменение мышления. Потому как мир вокруг уже изменился, это стоит увидеть.

*Литература*

1. Берак О. Школа ритма. Часть 1 М., 2003
2. Берак О. Школа ритма. Часть 2 М., 2004
3. Берак О. Школа ритма. Часть 3 М., 2007
4. Дадиомов А. Обзор компьютерных обучающих программ по сольфеджио // Музыкант классик Вып. 7-8. М., 2011 С. 24-28
5. Калмыков Б., Фридкин Г. Сольфеджио. Часть 1 Одноголосие. М., 2016
6. Кирюшин В. Интонационно-слуховые упражнения для развития абсолютного звуковысотного музыкального слуха, мышления и памяти. М., 1992
7. Клименков А. Опыт использования компьютерных технологий на уроке сольфеджио в ДМШ и ДШИ // Искусство в современном образовании. Вып 3. М., 2015
8. Миненкова М. Гармоническое сольфеджио. Минск, 2001
9. Способин И. Двухголосие и трехголосие. М., 2005
10. Тютюнникова Т. Нескучные уроки. М., 2004

**Красикова Ирина Вячеславовна,**  
преподаватель класса гитары

## ТЕХНИКА ЛЕВОЙ РУКИ ГИТАРИСТА

### СПОСОБЫ СМЕНЫ ПОЗИЦИЙ

Работа левой руки гитариста является ответственной в процессе исполнительства. Правая рука гитариста воспроизводит, извлекает звук, а левая реализует нотный текст произведения.

Чтобы запомнить расположение звуков (нот) в позициях, надо освоить достаточное количество упражнений, этюдов и гамм, добиваясь чистоты прижатия струны.

Изучая позиции, надо добиваться плавности перехода из одной в другую, не допуская остановки звучания струны.

Исполнительская практика выдвигает большое разнообразие приемов смены позиций, но окончательный выбор зависит от характера мелодической структуры, фразировки, темпа и динамики.

Небольшие примеры техники смены позиций изложены в следующих примерах.

#### Способы смены позиций

##### 1. Ступенчатый (гаммообразное движение)

Гамма C-dur  
(аппициатура А. Сеговии)

Э. Пухоль. Этюд

Э. Виля-Лобос. Прелюдия № 3



2. Перенос руки во время игры на открытой струне

А. Иванов-Крамской. Вальс



А. Иванов-Крамской. Выхожу один я на дорогу



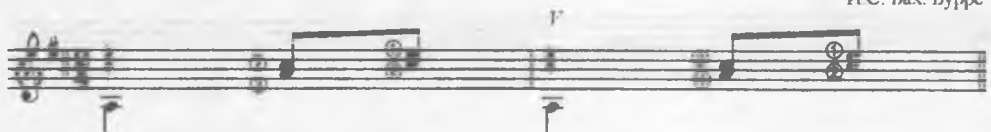
3. Скользящие 1, 2, 3 или 4 пальца вверх и вниз

Э. Виля-Лобос. Прелюдия № 1



4. Смена позиций на одноименных нотах

И.С. Бах. Бурре



А. Иванов-Крамской. Этюд



5. Подстановка (подмена) какого-либо из пальцев в новую позицию

Э. Вила-Лобос. Прелюдия № 4



Ф. Таррега. Арабское каприччио



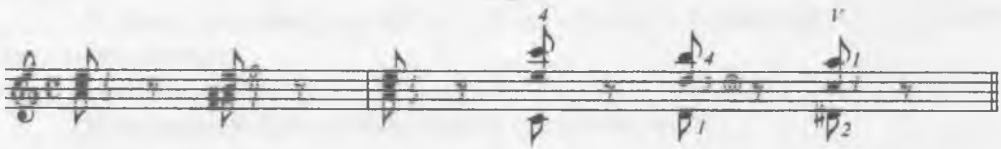
Русская народная песня "Потеряла я колесчко"  
Обр. А. Иванова-Крамского

фл. VII



6. Во время пауз, люфтвауз или цезур

Ф. Сор. Этюд



М.Л. Анидо. Аргентинская мелодия



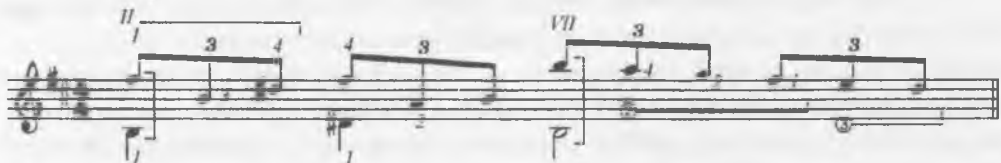
7. "Скользящий" палец (не отрываясь от струн)

"На заре ты ее не буди"  
Обр. А. Иванова-Крамского

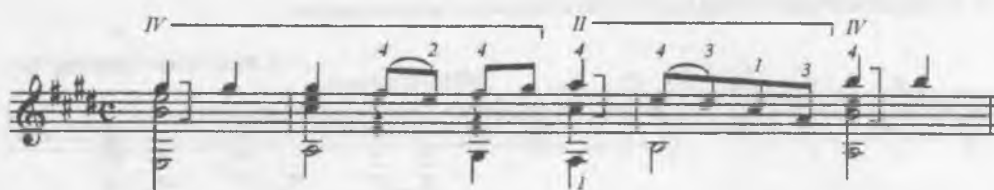


8. Баррэ (смена позиций)

А. Сихра. Вариации на русскую народную песню "Ах, не лист осенний"



И.С. Бах. Гавот



Нотный текст примеров был набран в программе Finale учащимися класса «Музыкально-компьютерное творчество» Раднаевой Айной и Васильевым Владимиром под руководством преподавателя Михуткиной Нины Викторовны.



*Романов Андрей Владимирович,  
преподаватель художественного отделения*

# **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКЕ РИСОВАНИЯ У ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО И МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

## **Содержание**

Пояснительная записка.

1. Использование современных компьютерных технологий на уроках рисования

2. Учебный план занятий с детьми старшего дошкольного и младшего школьного возраста

Заключение.

Приложение: фотографии уроков и детских работ.

Библиография.

XXI век – век информационных технологий. Правительство РФ определило стратегию нового развития общества на основе модернизации, т.к. назрела необходимость технического преобразования во всех областях жизни, в том числе и в образовании.

Информационные технологии необходимо сейчас использовать как можно шире на занятиях в художественных школах и школах искусств, в учреждениях дополнительного образования, кружках и дошкольных учреждениях.

Еще в 60-80-е гг. XX века многие педагоги использовали на своих занятиях технические средства обучения (ТСО) и добивались прекрасных результатов. Эти педагоги являлись настоящими подвижниками, так как они не только использовали материалы, приобретенные в книжных магазинах учебных коллекторах и т.д. но и сами фотографировали и делали слайды, а это труд весьма кропотливый и нелегкий. С помощью ТСО можно было значительно расширить информационно-визуальный ряд, используемый на занятиях, сделать уроки интереснее и ярче.

У нас в школе успешно использовал технические средства обучения, замечательный педагог Шимичев Виталий Александрович, один из первых преподавателей художественного отделения ЦДШИ. Виталий Александрович широко известен тем, что принимал участие в составлении учебных программ художественного обучения школьников вместе с Неменским Борисом Михайловичем.



На занятиях с детьми в нашей школе Виталий Александрович использовал цветные и черно-белые слайды, которые делал сам. В его личном фонде были сотни фотографий подобранных к различным темам. Виталий Александрович, мастерски использовал их на своих уроках. На занятиях с малышами, часто присутствовали и родители, которые с интересом включались в процесс рисования, вместе со своими детьми.

С появлением компьютеров стало намного больше возможностей, как для педагогов, так и для учеников достичь в обучении наилучшего результата. Раньше визуальные средства, используемые на уроках рисования, такие как: репродукции, слайды, таблицы, макеты – носили в основном статичный характер. С использованием мультимедиа технологий в зрительный ряд вносится динамика, так как появляется возможность демонстрировать на занятиях видео сюжеты, учебные фильмы, отрывки из документальных и художественных картин.

В связи с применением новых технических возможностей, бурного развития технических средств обучения образование перестраивается на новую систему подготовки школьников к жизни в информационном пространстве. Поэтому современный педагог должен вводить и использовать новые средства, методы и формы работы, способные не только передавать знания в определенной учебной области, но и, используя компьютерные и Интернет – технологии, формировать у ребенка культуру работы с информацией. Впечатляет современный арсенал доступных педагогу аудио-визуальных средства обучения, таких как телевизоры, цифровые и аналоговые фотоаппараты, фильмоскопы, диапроекторы, эпидиаскопы, мультимедиа-проекторы, интерактивные доски, лазерные указки, перемещающиеся доски, аудиоманитофоны и музыкальные центры, проигрыватели DVD, MP-4, CD и MP-3, домашние кинотеатры, микрофоны, акустические системы, диктофоны, лингафонное оборудование, мобильные кассетные CD и MP-3 аудиоплееры, системы звукоусиления, видеокамеры, кинопроекторы, карманные компьютеры, переносные компьютеры (Ноутбуки), мобильные телефоны, смартфоны и коммуникаторы.

Применяя аудио – визуальные средства, преподаватель расширяет представления учащихся о возможностях использования компьютера. Дети, в основном, воспринимают его как средство развлечения, играют, слушают музыку, смотрят мультфильмы. Используя компьютер на уроках рисования, педагог пробуждает интерес к своим занятиям, формирует творческое отношение к преобразованию информации, пользуясь тем, что дети проявляют повышенный интерес к компьютерной технике.

Преподаватель при помощи компьютера имеет возможность образно донести информацию до сознания аудитории, расширить представления детей об окружающем мире, показать его многообразие, красоту и совершенство, привить интерес ко всему, что нас окружает. На занятиях с помощью аудио – визуальных средств, происходит знакомство с миром природы, с памятниками искусства, великими худож-

никами, историей человечества, странами и народами мира. Такие занятия содержат много познавательной и развивающей информации, а дополненные музыкальным сопровождением, развивают взаимосвязь эстетического и художественного восприятия с творческой деятельностью детей.

Используя новую виртуальную реальность, педагог расширяет границы творческих возможностей личности. У детей лучше развивается понятие трёхмерности пространства, что в дальнейшем поможет не только в рисовании, но и в освоении основ компьютерной графики и дизайна.

Особенность уроков рисования с использованием мощного потенциала мультимедийных презентаций, созданных и настроенных на конкретный урок и конкретную аудиторию, в том, что в них явно просматривается интеграция с другими учебными предметами: культурологией, литературой, историей, краеведением, биологией, географией, музыкой и т.д. Такие уроки значительно расширяют детский кругозор, формируют элементарные представления в различных областях знаний.

В современных условиях в каждом кабинете, классе, аудитории должны присутствовать необходимые аудио и видео средства для демонстрации изображения с компьютера на экран, такие как: мультимедийный проектор, плазменная или жидкокристаллическая панель, музыкальный центр и т.д.

Для учеников подача материала с использованием современной техники проходит более интересно, красочно и зрелищно (особенно если в аудитории имеется большой экран, а не просто телевизор или ноутбук), а также есть возможность музыкального сопровождения зрительного ряда. Слайды обязательно сопровождаются лекцией. Слайды без слова не действуют на человека. Требуется обязательное словесное сопровождение, чтобы раскрыть смысл показанного.

В зависимости от возраста учащихся устанавливается степень сложности предложенных заданий. В доступной форме детям даются знания о мировой художественной культуре, великих художниках, русском языке, окружающем мире.

На примере предложенных вашему вниманию планов-конспектов занятий показаны варианты использования современных компьютерных технологий на уроках рисования и беседах по изобразительному искусству.

## **План-конспект занятия по композиции на тему «Синий камень»**

### Вид занятий

Рисование с детьми 6 – 8 летнего возраста (1 час)

### Тема занятия

Создание работы по композиции «Синий камень»

### Цель занятия

Развитие творческих умений и способностей по композиции и рисунку. Формирование навыков изображения природы. Знакомство с историей, традициями и мировоззрением наших предков. Знакомство с памятниками природы, многообразием и красотой окружающего мира.

### Оборудование для занятия

- а) Для учителя. Слайды, ноутбук, экран, конспект лекции.
- б) Для учащихся. Лист А3, карандаши, резинка, гуашь, кисти палитра.

### План занятия:

1. Организационная часть
2. Сообщение новых знаний, театральные и игровые упражнения – 15 мин.
3. Практическая работа детей – 35 мин.
4. Подведение итогов, мини-выставка – 5 мин.
5. Сообщение задания на дом

### Ход занятия

1. Установить должную дисциплину в классе. Отметить отсутствующих. Сообщить цели и задачи нового задания.

2. Изложение учебного материала учителем.

Сегодня я расскажу вам о волшебном Синем камне. Этот камень находится недалеко от Москвы, на берегу Плещеева озера, около города Переславль-Залесский. Много тысяч лет назад камень принесло в эти места ледником. Синий камень был объектом поклонения мерян, а затем и древних славян-язычников, пришедших к озеру в IX–XI веках из новгородских и приднепровских земель. В начале XVII века камень был зарыт в землю. Через некоторое время Синий камень необъяснимым образом вновь очутился на поверхности.

Зимой 1788 года его хотели использовать под фундамент строившейся недалеко от озера Духовской церкви. Синий камень водрузили на большие сани и повезли по льду Плещеева озера. Но лед не выдержал огромной тяжести, треснул, и камень утонул.

Прошло 70 лет и Синий камень снова вынесло на берег Плещеева озера, причем севернее его прежнего местонахождения.

Сегодня Синий камень уходит в землю. Сорок лет назад он возвышался над поверхностью земли почти в рост человека, а теперь его высота менее чем до колена.

Синий камень – одна из достопримечательностей Переславщины. Многие люди приезжают посмотреть на камень с необычной историей. Будто по волшебству он поднялся из-под земли, после того как его закопали, избежал применения в строительстве и вернулся со дна озера на берег. Говорят, если загадать желание и повесить на дереве рядом с Синим камнем ленточку, то желание обязательно сбудется. К сожалению, не все люди относятся к этому знаменитому камню с походящим уважением. Некоторые туристы отбивают от камня кусочки топорами и молотками и даже наносят на него надписи!

В русских народных сказках и былинах встречается «Синь горяч камень», что лежит на острове Буяне, из него родилась всякая Материя, всякое Тело: и Тело Земли-Матери, и тело всякого животного, (то есть живого существа) на Белом Свете сущего.

Наверное, для наших далёких предков Синий камень на Плещеевом озере казался осколком того древнего, волшебного Синь горяч камня, от которого произошла наша Земля и все живое на ней!

А сейчас мы посмотрим слайды с изображением Синего камня и послушаем песню «На острове Буяне» в исполнении группы «Ариэль».

3. Просмотр слайдов с фотографиями Плещеева озера, Синего камня и города Переславль – Залесский с музыкальным сопровождением.

#### Практическая работа детей

Ученики рисуют голубое небо, озеро в синих и фиолетовых тонах с небольшим добавлением зелёного цвета и зелёный берег. Пока краска сохнет, проводится изобразительная минутка и разминка для пальчиков. Затем на первом плане карандашом намечаем большой камень и несколько деревьев рядом с ним. Тёмно – синим цветом рисуем камень, коричневым цветом – стволы и ветки деревьев, мазками алатового цвета рисуем листья. Тонкой кистью вертикальными мазками рисуем травку на первом плане. Мазками разных цветов и размеров рисуем цветочки. На ветках деревьев рисуем ленточки разного цвета. Работа готова!

4. Подведение итогов, мини-выставка.

Дети получают позитивную оценку своих работ. Отмечаются особенно удачные моменты в каждой работе.

5. Завершение занятия и задание на дом.

В конце урока сообщаем детям и родителям, какие материалы понадобятся на следующее занятие.

#### Использованная литература

Белякова Г.С. Славянская Мифология. М.: Просвещение, 1995. Страница /wikipedia.

Семёнова М. «Мы – славяне!» Популярная энциклопедия.- Спб. «Азбука-классика», 2007.

### **План-конспект занятия по композиции на тему «Мировое Древо»**

#### Вид занятий

Рисование с детьми 6 – 7 летнего возраста (1 час).

#### Тема

Создание работы по композиции «Мировое Древо»

#### Цель занятия

Развитие творческих умений и способностей по композиции и рисунку. Формирование навыков изображения растений. Знакомство с историей, традициями и мировоззрением наших предков. Знакомство с представлениями древних славян об окружающем мире.

#### Оборудование

а) Для учителя. Слайды, ноутбук, экран, конспект лекции.

б) Для учащихся. Лист А3, карандаши, резинка, гуашь, кисти, палитра.

### План занятия

1. Организационная часть
2. Сообщение новых знаний, театральные и игровые упражнения – 15 мин.
3. Практическая работа детей – 35 мин.
4. Подведение итогов, мини-выставка – 5 мин.
5. Сообщение задания на дом

### Ход занятия

1. Установить должную дисциплину в классе. Отметить отсутствующих. Сообщить цели и задачи нового задания.

2. Изложение учебного материала учителем.

Сегодня я расскажу вам, как представляли себе мир древние славяне. Учёные пишут, что он казался им похожим на большое яйцо. Посередине, подобно желтку, находится Земля. Вокруг Земли расположены девять небес. На любое из девяти небес можно попасть по Мировому Древу. Больше всего оно похоже на громадный Дуб. Каждое небо имеет своё предназначение: одно – для Солнца и звёзд, другое – для Месяца, ещё одно – для облаков и ветров. Седьмое по счёту небо наши предки считали твёрдым. На нём находился небесный город, в котором жили Боги. Там же хранились запасы живой воды, служившей источником для дождя и снега. Чудесный остров на седьмом небе славяне называли Ирием (Вирием) или Сваргой. А ещё островом Буяном. Этот остров известен по многочисленным народным сказкам как место добра, света и красоты. А. С. Пушкин в своей «Сказке о царе Салтане» совсем не случайно упоминает Остров Буян. Восьмое и девятое небо служили Ирию крышей.

3 Просмотр слайдов с фотографиями различных деревьев и изображениями Мирового Древа в русском народном ткачестве и вышивке.

### Практическая работа детей

Ученики рисуют девять небес разными цветами, заполняя примерно две трети листа. Оставшуюся часть листа покрывают коричневым цветом. Пока краска сохнет, проводится физкультурная минутка и разминка для пальчиков. Затем начинаем рисовать дерево. Большой кистью рисуем ствол дерева, постепенно сужающийся кверху. Потом кистью среднего размера рисуем у дерева корни.

Педагог задаёт вопрос:

– Чего не хватает в нашем дереве?

Дети отвечают:

– Веток! –

– На что похожи ветки? – педагог разводит руки в стороны.

– На руки и пальчики.

Следует обратить внимание на то, что нижние ветви опущены к земле, имеют большую длину и толщину. Чем выше на стволе рисуются ветви, тем они тоньше, короче и больше тянутся вверх. Ветви рисуем средними и малыми номерами кистей. На земле рисуем травку и цветы.

4. Подведение итогов, мини-выставка. Дети получают позитивную оценку своих работ. Отмечаются особенно удачные моменты в каждой работе.

5. Завершение занятия и задание на дом.

В конце урока сообщаем детям и родителям, какие материалы понадобятся для следующего занятия.

Список использованной литературы.

- Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. – М.: «Просвещение» 1981.  
Горяева Н.А. Первые шаги в мире искусства. – М.: «Просвещение» 1991  
Семёнова М. «Мы – славяне!» Популярная энциклопедия. – Спб. «Азбука-классика», 2007.

**План-конспект занятия по композиции  
на тему «Снегири»**

Вид занятий

Рисование с детьми 6 – 7 летнего возраста (1 час).

Тема занятия

Создание работы по композиции «Снегири».

Цель занятия

Развитие творческих умений и способностей по рисунку и композиции. Получение навыков и умений в рисовании птиц. Знакомство с животным и растительным миром вокруг нас.

Оборудование для занятия

- а) Для учителя. Слайды, ноутбук, экран, конспект лекции.
- б) Для учащихся. Лист А3, карандаши, резинка, гуашь, кисти.

План занятия

1. Организационная часть
2. Сообщение новых знаний, театральные и игровые упражнения – 15 мин.
3. Практическая работа детей – 35 мин.
4. Подведение итогов, мини выставка – 5 мин.
5. Сообщение задания на дом

Ход занятия

1. Установить должную дисциплину в классе. Отметить отсутствующих. Сообщить цели и задачи нового задания.

2. Изложение учебного материала учителем.

Этот урок я начну с загадки:

Яблоки на ветке?  
Скорей их собери.  
И вдруг вспорхнули яблоки,  
Ведь это...

Дети отвечают:

– Снегири! Педагог задаёт вопрос:

– Как вы думаете, почему этих птичек так зовут? Наверное, очень давно, кто-то увидел красивых птичек с ярко – красными грудками на снегу и вскрик-

нул: «Смотрите, снег горит!» С тех пор и прозвали этих зимних птиц «снегири»! А сейчас мы посмотрим, как эти птицы выглядят.

3 Просмотр презентации, созданной в программе «Power Point», с фотографиями снегирей под музыкальное сопровождение (например «Снегири» группа Иванушки international).

#### Практическая работа детей

Ученики покрывают лист бумаги синим или фиолетовым цветом (можно использовать цветную бумагу для пастели). Пока краска сохнет, проводится физкультурная минутка и разминка для пальчиков. Карандашом рисуем веточки, затем намечаем овалами туловища снегирей. К туловищу пририсовываем круглую головку, дорисовываем крылья и хвостик. Переходим к работе в цвете. Кистью среднего размера рисуем красную грудку, серым цветом рисуем крылышки, чёрным – головку, кончики крыльев и хвостик. На крылышках рисуем белые полосы, ветки, клюв и глаза рисуем коричневым цветом. Сверху на ветках тонкой кистью рисуем снег.

Работа готова!

#### Подведение итогов. мини-выставка.

Дети получают позитивную оценку своих работ. Отмечаются особенно удачные моменты в каждой работе.

#### Завершение занятия и задание на дом

В конце урока сообщаем детям и родителям, какие материалы понадобятся для следующего занятия.

#### Список использованной литературы.

Давыдова Г.Н. Пластилинография. Анималистическая живопись. М.: «Скрипторий 2003» 2008.

Семёнова М. «Мы – славяне!» Популярная энциклопедия. – Спб. «Азбука-классика», 2007.

Селивёрстова Д. Рисование. Первые шаги. - М.: «Эксмо» 2006.

#### **Заключение.**

Использование мультимедийного сопровождения уроков рисования помогает в решении многих вопросов современной системы обучения и воспитания (развитие творческого воображения, художественного восприятия, самостоятельного мышления, интеллектуальный рост и т.д.)

Уроки, проводимые на современном уровне с аудио видео поддержкой, формируют представления детей об окружающем мире. Расширяют общий кругозор. Воспитывают ответственное и аккуратное отношение к своей работе. Приобщают детей к общечеловеческим ценностям, воспитывают любовь к Родине, пробуждают интерес к различным явлениям жизни, другим странам и народам. Развивают вкус и художественные способности, дают навыки и умения работы с различными художественными материалами, развивают глазомер и координацию, чувства цвета и формы, дают представления о планах и законах перспективы в рисовании.



Новая форма проведения занятий с использованием компьютерных технологий предъявляет следующие требования к их содержанию:

I. Материал урока должен быть разбит на чёткие, законченные части, логично соединённые друг с другом.

II. Части должны быть небольшие по объёму, для того чтобы дети не устали и могли хорошо усвоить информацию.

III. Видеоряд обязательно сопровождается доходчивыми объяснениями.

IV. Видеоматериалы наиболее точно подобраны к теме занятия.

V. Видеоматериалы должны быть высокого качества, чтобы их просмотр не вызывал затруднений.

Современные формы работы необходимо серьезно внедрять в процесс обучения. Для этого нужно, чтобы в учебных заведениях имелось необходимое оборудование для демонстрации материалов с компьютера на экран. Чтобы педагог имел возможность создавать новые коллекции, нужны доступ в Интернет, цифровой фотоаппарат и видео камера, дополнительные носители информации.

Применение педагогами современных технических средств обучения, освобождает их от большого количества традиционных носителей информации (репродукций, плакатов, таблиц, книг, альбомов по искусству), предметов природы. Но ни в коей мере нельзя полностью исключать их использование на занятиях!

При использовании на уроках компьютерных технологий, подготовительная работа проводится лишь один раз, а все средства наглядности размещаются в компьютере и демонстрируются на уроке с помощью мультимедийного оборудования. что во многом упрощает процесс его проведения и освобождает дополнительное время для практической работы.

Уроки с использованием аудио видео материалов – это новая ступень для достижения высоких результатов по формированию у детей изобразительных умений и навыков, развитию их творческих способностей. Использование медиа средств на занятиях рисования позволяет преподавателю:

1) Развить ассоциативное и предметное мышление детей.

2) Усилить воздействие на зрителя с целью активизации творческих способностей личности.

3) Заинтересовать учащихся темой предстоящего задания, вовлечь в учебный процесс, пробудить инициативу. Подборка фотографий, презентации или видеосюжеты на определённую тему содержат большое количество демонстрационного и информационного материала, что развивает детей не только в творческом отношении, но и в целом расширяет кругозор и даёт общие представления об окружающем мире.

4) Развить у детей творческую фантазию и умение работать самостоятельно, так как благодаря богатому зрительному ряду на основе просмотренного материала дети выполняют рисунки не по определённой схеме, а создают свои собственные, неповторимые.

5) Использовать на занятиях рисования другие виды искусства: музыку, устное народное творчество, литературу, декоративно-прикладное искусство для создания творческой атмосферы.

6) Развить креативные личностные качества.

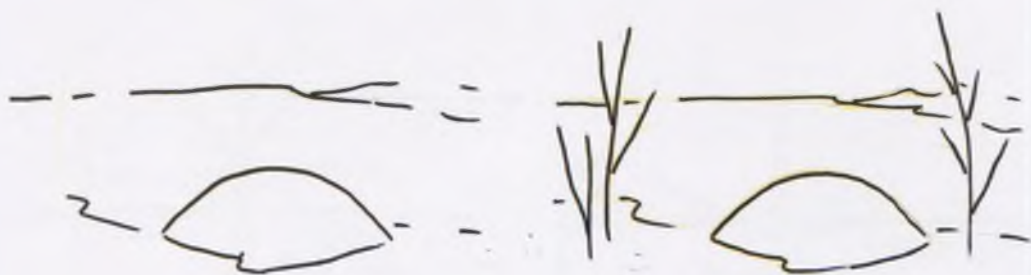
7) Постоянно модернизировать методы и приёмы работы учителя, делать процесс преподавания адекватным современным требованиям общества.

**Библиография**

- Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты.- М.: «Просвещение» 1981  
Горяева Н.А. Первые шаги в мире искусства.- М.: «Просвещение» 1991  
Давыдова Г.Н. Пластилинография. Анималистическая живопись. М.: «Скрипторий 2003» 2008  
История зарубежного искусства. М.: «Изобразительное искусство» 1984.  
Лькова И.А. Неужели из Бумаги? – Смоленск, «КАРАПУЗ-ДИДАКТИКА» 2006  
Популярная художественная энциклопедия.- М.: Советская энциклопедия» 1986.  
Семёнова М. «Мы – славяне!» Популярная энциклопедия.- Спб. «Азбука-классика», 2007.  
Селивёрстова Д. Рисование. Первые шаги .- М.: «Эксмо» 2006.



Бутова Ира, 6 лет  
Мама Бутова С.В.  
«Синий камень»



Эскиз 1

Эскиз 2



Эскиз 3

Эскиз 4



Сорокина Надя, 5 лет. «Мировое Древо».



Эскиз 5



Эскиз 6



Эскиз 7



Алекперов Тимур, 6 лет



Бутов Алеша 5 лет «Снегири»





*Сибирякова Марина Валерьевна,  
преподаватель художественного отделения*

# ЛЕПКА ФРУКТОВ, ГРИБОВ И ОВОЩЕЙ ИЗ БУМАЖНОЙ МАССЫ

ДЛЯ УЧАЩИХСЯ 1 КЛАССА, 11 ЛЕТ

## I. 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 на 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 также в том, что оно учит творчески воспринимать самую действительность, приучает образно мыслить и вносить элементы творчества в любую деятельность человека, какой бы она ни 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.

## II. 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, личное 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, бронзу, чугун, сталь, стекло.

Скульптуру делят на круглую (произведения видят со всех сторон) и рельефную (произведения, связанные 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 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. Но 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 заготовки для лаковой миниатюры и венецианских масок. Искусство папье-маше привлекает доступность материала, неограниченные возможности для творчества, а также простота в применении и экологическая безопасность. Все это позволяет использовать папье-маше в занятиях с детьми в художественных школах. Таким образом, папье-маше – материал, который имеет следующие преимущества: небольшие затраты на материал, простоту приготовления массы, легкость и интерес в работе с материалом и то, что изделия из такого материала экологичны.

Все лепные работы выполняются руками. Материал мягкий, с ним легко работать, изделия сохнут быстро, они очень прочные, после сушки их легко расписывать.



Данная методическая работа предлагает использовать именно этот простой и обычный материал для лепки.

### III. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

#### 1. Вид занятий:

Лепка фруктов, грибов и овощей из бумажной масс

#### 2. Цели:

- Повышение творческой активности учащихся.
- Развитие их творческого воображения, фантазии, творческого мышления.
- Нравственно-эстетическое воспитание юных художников.

#### 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 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.

### IV. 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 необходимо обклеить небольшими кусочками газеты при помощи клейстера по принципу папье-маше в несколько слоев. Рецепт клейстера: 1 полную столовую ложку 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.

## V. ФОТОГАЛЕРЕЯ



*Рисунок 1*



*Рисунок 2*



*Рисунок 3*



*Рисунок 4*



*Рисунок 5*



*Рисунок 6*



**Степина Елена Владимировна,**  
*Заслуженный работник культуры Московской области,  
преподаватель художественного отделения,  
член Московской областной общественной организации  
«Союз Художников» Творческого союза художников России,  
действительный член Петровской академии  
наук и искусств*

## **РАЗРАБОТКА УРОКА ПО КОМПОЗИЦИИ НА ТЕМУ «РИТМ В КОМПОЗИЦИИ. ПОЛОСАТЫЙ ГОРОД»**

**ДЛЯ УЧАЩИХСЯ 8-9 ЛЕТ  
ПОДГОТОВИТЕЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ОТДЕЛЕНИЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ**

Методическая разработка занятия «Полосатый город» создавалась для образовательной программы по предметам «Рисунок. Живопись. Композиция» второго подготовительного класса художественного отделения, реализуемой в МАО ДО «Центральная детская школа искусств» или для аналогичной программы художественной школы. Занятие рассчитано на учащихся 8-9 лет, продолжительность – 4 академических часа. Методическую разработку можно применять и в общеобразовательной школе, но, учитывая специфику школьных уроков и ограниченность во времени, можно изменить формат бумаги или увеличить время исполнения.

*Вид занятия:* композиция (рисунок по воображению)

*Цели и задачи:*

- обучить составлению композиции на определённую тему; создавать разные образы, используя одни и те же средства декоративности;
- развивать чувство равновесия при заполнении плоскости изображением; свободно организовывать отдельные элементы в целое; чувство ритма и цвета.
- учить импровизировать, фантазировать, воображать, изобретать, образно мыслить,
- формировать художественные знания, умения и навыки.

Ритм – это чередование каких-либо элементов, повторяющихся фигур, объёмов, оттенков цвета, происходящее с определенной последовательностью, частотой, через определённые интервалы. Ритм присутствует во многих явлениях дей-

ствительности. Можно вспомнить примеры из мира живой природы (смена дня и ночи, цикличность времён года, вращение планет, биение сердца, ряд деревьев, стайка птиц и др.) Понятие ритм часто используют в композиции. В искусстве возможны перебой ритма, его неравномерность, ритмические акценты. Ритм может быть задан линиями, цветовыми или тональными пятнами.

Для изучения ритма с детьми 8-9 лет предлагается взять тему «Город». Эта тема очень актуальна. Дети с большим удовольствием рисуют городские мотивы, разные по форме, размеру и конфигурации дома. Они живут в городе и наблюдают городскую жизнь, ритм города ежедневно. Чтобы ученикам было интересно, необходимы новые подходы и методики к мотивации творчества.

Начать урок стоит с разговора, какие современные дома дети видели. Затем посмотреть наглядный материал. На занятии используется ряд слайдов в электронном виде. Это делает занятие еще интереснее и увлекательнее, в отличие от обычной наглядности в виде репродукций и др. Фоторяд разделён на 3 части:

1. фотографии урбанистического современного города, современных небоскрёбов;
2. фото средневековых городов (для того, чтобы дети увидели контраст образов и другие ритмы);
3. Образцы ритмических полос и таблицы гармоничных цветовых сочетаний.

Очень важно показать не только общий вид города, но также обратить внимание детей и на детали (разные по силуэту крыши, форма и декор окон, обратить внимание на их ритмичное расположение). Применение различных деталей в работе придает ей интерес и динамику.

Формат листа предлагается выбрать самостоятельно. Для тех, кто не уверен, какой формат лучше использовать, можно подсказать. Если вертикальный формат, то башни будут более высокие, таким образом они смогут подчеркнуть устремленность ввысь небоскребов, а если горизонтальный формат, то количество башен будет больше, но изображение будет более передавать спокойное состояние композиции. Потом следует сделать общий набросок. В рисунке нужно будет правильно располагать изображения. Обратит внимание, что дома бывают очень разные, высокие и низкие, широкие и узкие. В композиции необходимо распределить большие объёмы домов, чередуя их с маленькими. Необходимо определить, сколько места на листе будет занимать небо, его тоже нужно рассматривать как пятно, участвующее в общей композиции.

После того, как композиция намечена, необходимо красиво подобрать цвета при решении зданий, использовать цвета одной гаммы для каждого здания, подобрать свой колористический ритм. Группы полос можно чередовать в определённом ритме, создавая бесконечное количество вариантов. Перед завершающим этапом работы над композицией можно показать учащимся цветные выкраски ритмически расположенных полос. Обратит внимание учащихся на ритм темного и светлого, на интервалы между тоновыми пятнами, на подчинение деталей, на направление полос, их толщину и цветовые подборки. Заполняем здания ритмически расположенными полосами. Цвет и ритм полос выражают динамичность или спокойную уравновешенность узора.

В конце занятия после подведения итогов, обсуждения и выставки можно, кстати, предложить собрать все работы одного формата (только горизонтальные

или только вертикальные) и сделать коллективную работу. Получается очень интересно.

**Задание:** Нарисовать разные причудливые здания-башни. Расположить их в определённом ритме, используя акцент. Раскрасить эти башни полосками разной ширины в разном порядке фломастерами одной цветовой гаммы, что бы получился ритм. Для каждого дома выбираем свою цветовую гамму.

**Материалы:** Листы бумаги А3, Фломастеры, цветные карандаши.

**Зрительный ряд:** Фотографии, слайды с современной урбанистической и средневековой архитектурой. Таблицы сочетающихся между собой гармоничных цветов, образцы ритмических полос.

#### *Список литературы:*

1. Авсиян О. *Натура и рисование по представлению.* - М.: Эксмо, 1995
2. Бесчастнов Н.П. «Черно-белая графика» - М.; «Владос» 2005
3. Глинская И. *Изобразительное искусство. Методика обучения в 1-3 кл.* - Киев: Радянська школа, 1978
4. Захаров Г. *Графика.* М.: «Советская книга» 1985
5. Кузин В.С. *Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе.* - М.: Агар, 1998
6. Лабунская Г. *Изобразительное творчество детей.* - М.: Просвещение 1965
7. *Программы для внешкольных учреждений и образовательных школ, Художественные кружки,* - М.; Просвещение, 1975
8. Сокольникова Н.М. *Основы композиции.* - М.: Титул, 2006
9. Фаворский В.А. «Об искусстве, о книге, о гравюре» - М: «Книга» 1986

Иллюстрации урбанистического города

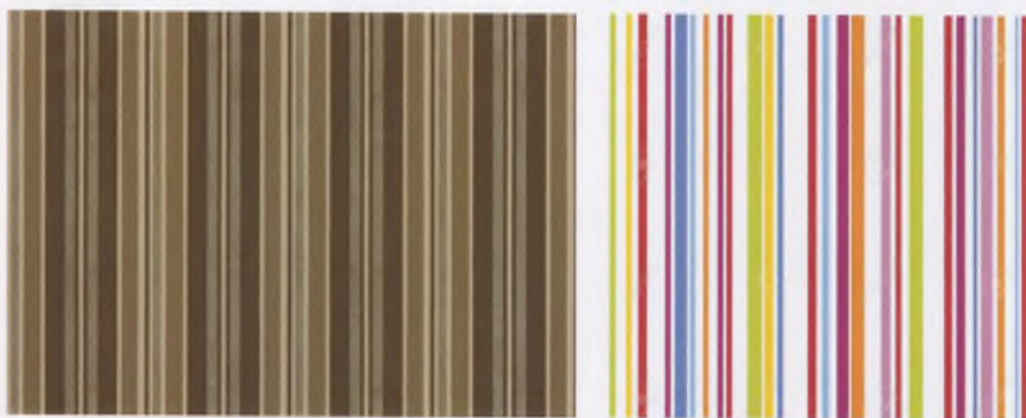




Иллюстрации средневекового города



Иллюстрации цветных полосок





**Шпакова Людмила Викторовна,**  
*преподаватель дошкольного подготовительного отделения*  
*«Малышкина школа»*

## **ПРОГРАММА ПО ПЕСОЧНОЙ АРТ-ТЕРАПИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ 3 – 4 ЛЕТ**

### **1. Пояснительная записка**

- 1.1. Цели и задачи программы
- 1.2. Концепция, заложенная в содержание развивающего материала
- 1.3. Основные направления программы
- 1.4. Основная идея программы
- 1.5. Методическая литература, на основе которой была составлена программа
- 1.6. Сроки реализации программы
- 1.7. Формы и методы развивающего процесса
- 1.8. Проверка и оценка результатов использования программы

### **2. Тематическое планирование**

#### **1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА**

В дошкольном возрасте дети усваивают нормы и правила поведения, принятые в обществе, устанавливают отношения со взрослыми и сверстниками. Процесс социализации у многих протекает нелегко. В настоящее время растёт количество детей, отличающихся повышенным беспокойством, неуверенностью в себе, эмоциональной неустойчивостью. Игра с песком способствует решению этой проблемы.

Позитивное влияние песка на ребёнка доказано давно. Но лишь в начале 21 века песочную терапию стали активно использовать в своей практике психологи и педагоги. Основоположником песочной терапии считается Карл Густав Юнг и Дора Калфф. В данной программе игра с песком выступает не в терапевтических целях, а как мощный ресурс для развивающей работы с ребёнком. В песочнице создаётся дополнительный акцент на тактильную чувствительность, «мануальный интеллект» ребёнка. Поэтому перенос традиционных развивающих заданий в песочницу даёт дополнительный эффект. С одной стороны, существенно повышается мотивация ребёнка к занятиям. С другой стороны, более интенсивно и гармонично происходит развитие познавательных процессов.

## Цель и задачи программы

### *Цель программы:*

способствовать психическому и личностному росту ребенка через создание зоны ближайшего развития.

В соответствии с этой целью формируются задачи:

- стабилизировать эмоциональное состояние ребенка;
- вызвать состояние покоя, чувство уверенности в себе, защищенности;
- формировать позитивное отношение к сверстникам;
- развивать навыки социального поведения;
- совершенствовать умения и навыки практического общения, используя вербальные и невербальные средства;
- способствовать проявлению эмпатии;
- развивать фантазию и образное мышление;
- побуждать детей к активным действиям и концентрации внимания.

### **1.1. КОНЦЕПЦИЯ, ЗАЛОЖЕННАЯ В СОДЕРЖАНИЕ РАЗВИВАЮЩЕГО МАТЕРИАЛА**

В настоящее время различные педагогические системы придают большое значение эмоциональному развитию детей с использованием метода игровой песочной терапии. Разрабатываются специальные программы. Это – «Песочная терапия в коррекции эмоционально-волевой и социальной сфер детей раннего и младшего дошкольного возраста» Бережной Н.Ф., «Игры с песком и водой в работе по формированию пространственно-количественных представлений у дошкольников с задержкой психического развития» Кондратьева С.Ю., «Игры на песке. Программа по песочной терапии для дошкольников» Валиева А.В., «Чудеса на песке» Зинкевич-Евстигнеева Т.Д., Грабенко Т.М. и другие.

В данной программе песочница используется для развития эмоциональной и познавательной сфер. Тематическая направленность и организационная вариативность занятий способствует формированию у детей устойчивого интереса к практической и речевой деятельности, поддерживает положительное эмоциональное состояние малышей.

Сюжетно-тематическая организация занятий включает в себя игры с песком (манной крупой), направленные на развитие мелкой моторики и тактильных ощущений; на развитие познавательной сферы детей и коммуникативных навыков, снятие напряжения; речевой материал, сопровождаемый действием. Это позволяет каждому ребенку чувствовать себя комфортно, уверенно, получать удовольствие от выполняемой деятельности и от общения с миром, так как в игре с песком и водой максимально реализуются потенциальные возможности детей. Игры с песком позволяют добиться устойчивого интереса и внимания на протяжении длительного периода времени. В этой деятельности ребёнок имеет возможность для самовыражения, и, соответственно, повышает результативность в усвоении знаний.

Игры с песком способствуют развитию общих речевых данных, силы и модуляции голоса, повышают эмоциональную отзывчивость. При проведении

таких игр необходимо стараться соблюдать главное правило – максимально поощрять фантазию и творческий подход, полностью исключив негативную оценку действий и результатов ребенка.

В играх-упражнениях с песком и другими сыпучими материалами активно участвуют руки ребенка, тем самым, осуществляя познание окружающего мира.

При работе с песком ребёнок происходит развитие мелкой моторики рук, ребёнок познаёт прелесть песочной фантазии, развивает креативное мышление. В результате проходит естественный этап развития ведущего когнитивного процесса – воображения.

### ***Игровая деятельность***

Формировать желание действовать с различным игровым материалом, развивать игровые умения.

Побуждать детей к самостоятельной игре, вызывая эмоционально положительный отклик на игровое действие.

В сюжетных играх в песочнице воспитывать творческую самостоятельность.

### ***Эмоционально – волевое развитие***

Создавать естественную стимулирующую среду, в которой ребенок чувствует себя комфортно и защищенно, проявляя творческую активность.

Используя песочницу, позитивно влиять на эмоциональное проявление самочувствия детей:

- снизить уровень нервно – психического напряжения;
- способствовать возникновению положительных эмоций.

Воспитывать дружеские взаимоотношения между детьми, формировать навыки игрового взаимодействия.

Помочь приобрести опыт, посредством обыгрывания игровых ситуаций, самостоятельного разрешения конфликтов.

Развивать умение слушать и слышать друг друга.

### ***Сенсомоторное развитие***

Создавая игровую среду в песочнице, знакомить детей с предметами и объектами ближайшего окружения.

Учить детей рассматриванию предметов, используя различные виды восприятия: зрительное, тактильное, слуховое, звуковое.

Учить детей воспринимать предметы, выделяя их разнообразные свойства и отношения (цвет, форму, величину, расположение в пространстве).

Развивать умение сравнивать предметы, устанавливая их сходства и различия.

Совершенствовать координацию рук и глаза; развивать мелкую моторику рук в действии с предметами.

### ***ФЭМП (формирование элементарных математических представлений)***

Посредством игр и игровых упражнений с песком формировать у детей дошкольного возраста элементарные математические представления о множестве, числе, величине, форме, пространстве;

Учить навыкам счета, вычислениям, измерениям.

Помочь детям овладеть математической терминологией: называние цифр, числа, употребление числительных.

### **Развитие речи**

Работу по развитию речи осуществлять через специально организованную среду, с использованием песочницы, по следующим направлениям:

- развивать точность понимания речи;
- обогащать, уточнять и активизировать словарь детей, используя употребление существительных, глаголов, предлогов и наречий, качественных и количественных прилагательных;
- используя фигурки настольного театра, привлекать детей к связному изложению отрывков из знакомых сказок и речевому творчеству;
- используя игры – инсценировки в создании песочной картины, формировать диалогическую и монологическую речь.
- пробудить речевую активность; умение ребенка вступать в разговор, поддерживать беседу, делиться своими впечатлениями и переживаниями.
- развивать фонематический слух, знакомить с графическим образом букв.

## **1.2. ОСНОВНАЯ ИДЕЯ ПРОГРАММЫ**

Основная идея программы – используя игры с песком (манной крупой), позитивно влиять на эмоциональное самочувствие детей, способствовать возникновению положительных эмоций.

Современный подход к использованию песочницы в развитии эмоционально-волевой и познавательной сфер детей дошкольного возраста направлен на:

- понимание и принятие индивидуальных особенностей ребенка в качестве важнейшего компонента процесса развития и формирования навыков проживания своих эмоций в различных эмоциональных ситуациях;
- формирование эмоциональной стабильности и положительной самооценки, развитие коммуникативных навыков;
- гибкость и вариативность занятий, методическое моделирование одного и того же материала, позволяет педагогу, трансформируя, видоизменяя, дополняя, повторяя одну и ту же модель, открыть новые возможности творчеству ребенка.
- песочница используется как среда для общения человека с самим собой и символами реального мира.

## **1.3. МЕТОДИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА, НА ОСНОВЕ КОТОРОЙ БЫЛА СОСТАВЛЕНА ПРОГРАММА**

1. Бардиер Г., Ромазан И., Чередникова Т. Я хочу! Психологическое сопровождение естественного развития маленьких детей. – СПб., 1993–1995.

2. *Бережная Н.Ф.* Использование песочницы в коррекции эмоционально-волевой сфер детей раннего и младшего дошкольного возраста // Дошкольная педагогика №4-2006, №1-2007.

3. *Валиева А.Р.* Игры на песке. Программа по песочной терапии для дошкольников // Психолог в детском саду №3-2006.

4. *Грабенко Т.М., Зинкевич-Евстигнеева Т.Д.* Коррекционные, развивающие и адаптирующие игры. – СПб 2004.

5. *Грабенко Т.М., Зинкевич-Евстигнеева Т.Д.* Чудеса на песке. Песочная игротерапия // Детский сад со всех сторон. – 2001. – № 8 (44).

6. *Зинкевич-Евстигнеева Т.Д., Грабенко Т.М.* Чудеса на песке. Практикум по песочной терапии. – СПб., Издательство «Речь», 2005.

7. *Игры с песком.* // Школьный психолог №6-2006.

8. *Кондратьева С.Ю.* Игры с песком и водой в работе по формированию пространственно-количественных представлений у дошкольников с задержкой психического развития // Дошкольная педагогика №3-2005.

9. *Новиковская О.А.* Сборник развивающих игр с водой и песком для дошкольников. – СПб., 2005.

10. *Савельева Н.* Настольная книга педагога-психолога дошкольного образовательного учреждения. – Ростов-на-Дону, 2004.

#### 1.4. СРОКИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОГРАММЫ

Программа реализуется в течение одного года. Программа используется для работы с детьми 3х – 4х лет.

#### 1.5. ФОРМЫ И МЕТОДЫ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОГРАММЫ

*Наглядные методы* включают в себя:

- наглядно – слуховые / слушание музыки в аудиозаписи;/
- наглядно – зрительные / дидактический материал /;
- сенсорно – моторные / обследование /;
- тактильно – мышечные / индивидуальная помощь, помощь других детей, совместное выполнение, подражательное выполнение /;
- формы несловесной поддержки / улыбка, подбадривающее пожатие руки, мимоходное прижатие к себе, поглаживание по спине, голове, подмигивание, обнимание за плечи и т. д. /;

*Словесные методы:*

- объяснение / краткое, четкое, эмоциональное /;
- указания /даются очень тихо, не отвлекая внимания других, обращены как ко всем детям, так и индивидуально /;
- вопросы / четкие, понятные. Этот словесный прием очень важен, он активизирует внимание, развивает мышление и память /
- Пояснения, уточнения;

Словесные приемы нежелательно использовать на фоне звучащей музыки.



**Практические методы:**

- метод упражнений / связан с многократным выполнением практических действий; выбором дидактического материала/;
- игра / занятия носят игровое содержание, это помогает заинтересовать и активизировать детей, войти в коммуникативный контакт, самореализоваться в деятельности, стабилизировать внутреннее состояние, вызвать положительные эмоции /.

**Формы:**

**Индивидуальные игры**

Позитивно влияют на эмоциональное самочувствие детей, являются прекрасным средством для развития и саморазвития ребёнка.

**Групповые игры**

Игры с песком в группе направлены в основном на развитие коммуникативных навыков, т.е. умения гармонично и эффективно общаться друг с другом, взаимодействовать.

## 1.6. СПОСОБЫ И СРЕДСТВА ПРОВЕРКИ И ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРОГРАММЫ

*Уже на первых двух – трёх занятиях можно узнать очень многое о ребёнке:*

- состояние мелкой моторики (ловко, уверенно берет мелкие игрушки или роняет их, не может поставить одно звено дерева на другое и т. п.);
- уровень познавательного интереса (рассматривает набор игрушек, расспрашивает о неизвестных предметах, делится впечатлениями об уже знакомых игрушках и т. п.);
- уровень общей осведомленности (как много предметов из набора игрушек ему неизвестно);
- личностные характеристики (темперамент, характер проявления коммуникативных навыков в общении, общее эмоциональное состояние).

*В течение занятия, пока маленький волшебник строит свою сказочную страну, можно выяснить:*

- уровень развития речи (звукопроизношение, грамматический строй речи, лексику), если ребенок говорящий;
- уровень развития игровой деятельности (игрушки просто набросаны в песочнице, присутствует простой сюжет или развитие сюжета);
- эмоциональное развитие (как выражает эмоции, их адекватность ситуации, устойчивость);
- стиль семейных отношений (диалоги между героями);
- уровень развития таких психических процессов, как произвольная память (помнит ли, где стояли игрушки), восприятие формы, цвета, размера;
- устойчивость и распределение внимания.

## 2. ТЕМАТИЧЕСКОЕ ПЛАНИРОВАНИЕ

Занятие проводится один раз в неделю. Длительность занятия – 30 минут.

Месяц	Неделя	Игры и занятия
Сентябрь	1 занятие 2 занятие 3 занятие 4 занятие	«Знакомство» «Песочные находки.» «День рождения Песочного Гнома» «Мы едем в гости...»
Октябрь	1 занятие 2 занятие 3 занятие 4 занятие	«Путешествие в Песочный посёлок» «Путешествие по Песочному морю» «Транспорт» «Мячики»
Ноябрь	1 занятие 2 занятие 3 занятие 4 занятие	«Овощи» «Нужные покупки» «Фрукты» «Печём пирог»
Декабрь	1 занятие 2 занятие 3 занятие 4 занятие	«Как щенок нашёл друзей» «Волшебный сундучок» «Волшебный сундучок» «Новогоднее чудо»
Январь	1 занятие 2 занятие 3 занятие	«Сказочный лес» «Снежное волшебство» «Зимняя сказка»
Февраль	1 занятие 2 занятие 3 занятие 4 занятие	Инсценировка сказки «Теремок» «Строим вместе» Инсценировка сказки «Колобок» «Всё умеем»
Март	1 занятие 2 занятие 3 занятие 4 занятие	«Просыпайся, мишка» «Признаки весны» «Волшебное слово» «Птицы»
Апрель	1 занятие 2 занятие	«Цветы» «Солнечный зайчик»
Май	1 занятие 2 занятие	«Зоопарк» «Подарки»

*Учебное издание*

**ИСКУССТВО  
В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ**

*Сборник методических материалов  
преподавателей Центральной детской школы искусств  
городского округа Химки*

***Выпуск 5***

Подписано в печать 01.10.2018 г. Формат 84х108 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 8,82. Заказ 2727. Тираж 100 экз.

---

Отпечатано ООО «Издательство «Экон-Информ»  
129329, Москва, ул. Кольская, д. 7, стр. 2. Тел. (499) 180-9407  
[www.ekon-inform.ru](http://www.ekon-inform.ru); e-mail: [cep@yandex.ru](mailto:cep@yandex.ru)