

Бюджетное образовательное учреждение высшего образования
Чувашской Республики «Чувашский государственный институт культуры и искусств»
Министерства культуры, по делам национальностей и архивного дела
Чувашской Республики

МИР КУЛЬТУРЫ – ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ

Чебоксары 2018

УДК 008
ББК 70+85
М 63

Главный редактор:

Петров Геннадий Николаевич, кандидат педагогических наук, доцент,
проректор по научной и творческой работе БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии

Редакционная коллегия:

Григорьева Лариса Георгиевна, доктор педагогических наук, доцент,

проректор по учебной и воспитательной работе БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;

Фомин Эдуард Валентинович, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой
гуманитарных и социально-экономических дисциплин БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;

Арестова Вероника Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент,
ведущий научный сотрудник БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;

Каримов Ботурджон Кадилович, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой
социально-культурной и библиотечной деятельности БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;

Савадерева Анна Витальевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой
хорового дирижирования и народного пения БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;

Камаева Марина Петровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры гуманитарных
и социально-экономических дисциплин БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии

Мир культуры – взгляд в будущее: сборник науч. статей / БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии ; редкол.: Г. Н. Петров (гл. ред.) и др. – Чебоксары : Плакат, 2018. – 113 с.

Сборник составлен по итогам XVIII Всероссийской студенческой научно-практической конференции «Мир культуры – взгляд в будущее», состоявшейся 19 марта 2018 года в Чувашском государственном институте культуры и искусств (г. Чебоксары). В статьях рассматриваются актуальные вопросы педагогики и психологии музыкального образования; результаты лингво-культурологических исследований; обсуждаются проблемы социально-культурной деятельности.

Ответственность за подлинность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Статьи печатаются в авторской редакции.

© БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии, 2018
© Коллектив авторов, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Агакова А. Л., Михеева Е. Ю.</i> ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО АННЫ НЕТРЕБКО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ XXI ВЕКА.....	6
<i>Агакова А. Л., Терпугов Д. В.</i> В. В. ПОЛЕХ – ВЫДАЮЩИЙСЯ ВАЛТОРНИСТ В ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ РУССКОЙ ШКОЛЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ.....	9
<i>Хан М. А., Фомин Э. В.</i> АРАБИЗМЫ И ИРАНИЗМЫ В СОСТАВЕ АБСОЛЮТНЫХ АГНОНИМОВ ЧУВАШСКОГО ЯЗЫКА.....	12
<i>Баженов Е. А., Фомин Э. В.</i> ЧУВАШСКИЕ ЦЕНТРЫ АЙГИНИАНЫ.....	14
<i>Вахтеркина А. В., Каримов Б. К.</i> АНАЛИЗ СОВРЕМЕННОГО СОСТОЯНИЯ ТУРИЗМА В РОССИИ.....	16
<i>Виноградов Д. И., Каримов Б. К.</i> СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ СРЕДСТВАМИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	19
<i>Добрынина М. В., Шершакова М. В.</i> РОЛЬ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СОЗДАНИИ ОБРАЗА НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА ПОЛИНЫ ИЗ ОПЕРЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА».....	23
<i>Жилякова Е. А.</i> ПРОИЗВЕДЕНИЯ С. РАХМАНИНОВА В РЕПЕРТУАРЕ ДЕТСКОГО ХОРА.....	27
<i>Иванова А. Ю.</i> ПРИРОДА И ЧЕЛОВЕК В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. Г. ЧЕСНОКОВА.....	31
<i>Ильина Л. А., Герасимова Н. И.</i> ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ДОСУГА.....	34
<i>Константинова А. Н., Фомин Э. В.</i> ИСТОРИЯ ЧУВАШСКОГО АУТОДАФЕ: РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ЧУВАШСКОЙ КНИГИ ДООКТЯБРЬСКОГО ПЕРИОДА.....	37
<i>Кузьмин А. Г., Фомин Э. В.</i> ИНОСТРАННЫЕ АНТОЛОГИИ ЧУВАШСКОЙ ПОЭЗИИ В ИСТОРИИ ЧУВАШСКОЙ КНИГИ.....	41
<i>Максимова С. С., Шершакова М. В.</i> СЮИТА ДЛЯ ГОБОЯ И ФОРТЕПИАНО ИЗ ЦИКЛА «ЧУВАШСКИЕ МЕЛОДИИ» М. АЛЕКСЕЕВА В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ АСПЕКТЕ (НА ПРИМЕРЕ НОМЕРА СЮИТЫ «ТАНЕЦ»).....	43

<i>Малинина Л. А., Васильева Р. М.</i> ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ЗАНЯТИЙ СПОРТИВНО-ОЗДОРОВИТЕЛЬНЫМ ТУРИЗМОМ СО ШКОЛЬНИКАМИ.....	48
<i>Митрофанова Е. С.</i> СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ДИРИЖЕРСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ.....	51
<i>Митрофанова Е. С., Тимофеева Е. Н.</i> СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРА: ЖАНР «VERBATIM».....	56
<i>Никандрова А. Г., Герасимова Н. И.</i> ОРГАНИЗАЦИЯ СЕМЕЙНОГО ДОСУГА В ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ.....	59
<i>Никандрова К. Г., Федорова М. А.</i> ОСНОВНЫЕ ЯЗЫКИ ООН И ИХ ФУНКЦИИ.....	62
<i>Никитина Г. М., Лесовая О. В.</i> МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ СЕРВИЛИИ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА.....	65
<i>Павлова И. В., Шершакова М. В.</i> АРИЯ ЛЮДМИЛЫ «АХ ТЫ, ДОЛЯ, ДОЛЮШКА» ИЗ ОПЕРЫ М. ГЛИНКИ «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА» В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ.....	69
<i>Пантелеева Д. С., Шершакова М. В.</i> АРИЯ КСЕНИИ «СЛЕЗА ТУМАНИТ ЯСНЫ ОЧИ» ИЗ ОПЕРЕТТЫ Ю.МИЛЮТИНА «ДЕВИЧИЙ ПЕРЕПОЛОХ» В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧ.....	74
<i>Птицина А. В., Каримов Б. К.</i> ДЕТСКИЙ ФИТНЕС КАК СРЕДСТВО ФИЗИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ.....	78
<i>Рыбакова Ю. В., Агакова А. Л.</i> СВЯТОЧНЫЙ ФОЛЬКЛОР ДЕРЕВНИ БОЛЬШАЯ ШИШОВКА САНЧУРСКОГО РАЙОНА КИРОВСКОЙ ОБЛАСТИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ 2017 г.).....	81
<i>Семенова О. А., Капранова О. В.</i> АНГЛИЙСКИЕ ПЕСНИ ДЛЯ ДЕТЕЙ.....	85
<i>Семенова О. В., Фомин Э. В.</i> ТВОРЧЕСТВО ЕВЫ ЛИСИНОЙ В АСПЕКТЕ ЭКСТЕРИОРИКИ.....	89
<i>Солохин А. Н., Шершакова М. В.</i> КАВАТИНА ТОМА: МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ И. СТРАВИНСКОГО «ПОХОЖДЕНИЯ ПОВЕСЫ».....	92

<i>Степанова Т. Н., Тимофеева Е. Н.</i> КРАТКИЙ ОБЗОР СОВРЕМЕННЫХ НОТНЫХ ИЗДАНИЙ ДЛЯ ГИТАРЫ.....	97
<i>Степанова Г. Р., Фомин Э. В.</i> ТВОРЧЕСТВО ЗАРИФА БАШИРИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЧУВАШСКОЙ КНИГИ.....	100
<i>Тихонов Ю. Л., Шершакова М. В.</i> ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В РАБОТЕ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ К.М. ВЕБЕРА «ИНТРОДУКЦИЯ, ТЕМА И ВАРИАЦИИ» ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО.....	102
<i>Тычинина А. Д., Каримов Б. К.</i> ФЕСТИВАЛЬ «БЕНДЕРИАДА» В КОЗЬМОДЕМЬЯНСКЕ.....	107
<i>Ярухина О. А., Каримов Б. К.</i> САБАНТУЙ КАК ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИЙ КАЛЕНДАРНЫЙ ПРАЗДНИК.....	109

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО АННЫ НЕТРЕБКО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ XXI ВЕКА

*Агакова Алиса Леонидовна,
доцент кафедры теории, истории искусств,
музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
e-mail: alya.agakova@mail.ru*

*Михеева Екатерина Юрьевна,
студентка 2 курса направления подготовки «Вокальное искусство»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается жизненный и творческий путь выдающейся оперной певицы XXI века, её лучшие сценические партии.

Ключевые слова: вокальное искусство, оперные партии, артистизм, мировое признание.

В современное время оперное искусство насыщено, разнообразно, весьма популярно во всем мире. Опера как жанр зародилась в Италии в XVII веке, а своего расцвета она достигла во второй половине XIX века. Что такое опера? Это синтетическое искусство, которая объединяет музыку, театр, литературу, танец, живопись. Несомненно, в России, как и во всем мире, растет интерес к оперному искусству, этому способствует популяризация оперы как жанра, повышение общей культуры населения. Даже в небольших республиках, таких, как Чувашская или Марийская, оперные спектакли идут с большим успехом. В музыкальных учебных заведениях разного уровня (училище – вуз) обучаются студенты, которые хотели бы посвятить свою жизнь этому жанру.

Основные задачи, которые стоят в музыкальной педагогике: развитие традиций русской вокальной школы – творческого воображения, художественного вкуса, самостоятельности мышления, глубокого проникновения в образ и лучших направлений западноевропейских вокальных школ. Безусловно, примером успешной творческой жизни можно считать исполнительное искусство народной артистки России Анны Нетребко. В нём ярко проявляются черты, как русской, так и западноевропейских школ.

Анна Юрьевна Нетребко (1971 год) родилась и выросла в Краснодаре, в семье кубанских казаков. Мать работала инженером, отец по профессии был геологом. С детских лет Анна занималась вокалом: была солисткой хора «Кубанская пионерия» при Дворце пионеров Краснодарского края. После окончания школы Нетребко отправилась в Ленинград, где успешно поступила в музыкальное училище на курс преподавателя заслуженного работника культуры РФ Татьяны Борисовны Лебедь. Через два года будущая певица решила попробовать свои силы, поступив в Санкт-Петербургскую Государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова в класс заслуженной артистки РФ, профессора Тамары Дмитриевны Новиченко. В биографии народной артистки России

А. Нетребко есть интересный факт: во время учебы, чтобы иметь возможность смотреть спектакли, концерты, на которые нельзя было попасть, Анна устроилась на работу в Мариинский оперный театр техничкой.

Будучи студенткой 4-го курса консерватории, Анна принимала участие в конкурсе имени М. И. Глинки. Жюри во главе с Ириной Архиповой было настолько поражено талантом и уникальными вокальными данными молодой девушки, что без тени сомнений отдало ей первую премию.

В 1994 году главный дирижер Мариинского театра Валерий Гергиев пригласил Анну Нетребко на роль Барбарини в опере Моцарта «Свадьба Фигаро». А режиссер театра Юрий Александров, увидев талант юной певицы, предложил роль Сюзанны в данной опере.

Дебютная работа оказалась удачной. За время работы в театре она спела во многих спектаклях. На сцене Мариинки были созданы роли: Людмилы («Руслан и Людмила» М. И. Глинки), Ксении («Борис Годунов» М. П. Мусоргского), Марфы («Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова), Луизы («Обручение в монастыре» С. С. Прокофьева), Наташи Ростовской («Война и мир» С. С. Прокофьева), Розины («Севильский цирюльник» Дж. Россини), Амины («Сомнамбула» В. Беллини), Лючии («Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти), Джильды («Риголетто» Дж. Верди), Виолетты Валери («Травиата» Дж. Верди), Мюзетты, Мими («Богема» Дж. Пуччини), Антонии («Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха), Донны Анны и Церлины («Дон Жуан» В. А. Моцарта) и другие.

В 1994 году в составе труппы Мариинского театра началась гастрольная деятельность Анны Нетребко за рубежом. Певица выступала в Финляндии (фестиваль в Миккели), Германии (фестиваль в Шлезвиг-Гольштейне), Израиле, Латвии.

В 1995 году в США, на сцене Оперы Сан-Франциско состоялось одно из судьбоносных зарубежных выступлений Анны Нетребко. По словам самой певицы, большую роль в американском дебюте сыграл Пласидо Доминго. Девять спектаклей «Руслана и Людмилы», в которых Анна пела главную партию, принесли первый громкий успех в её карьере за рубежом. Но немаловажную роль сыграла её внутренняя установка. Она признается: «Дисциплина нужна, порядок во всем, это залог успеха».

С тех пор Анна Нетребко выступает на самых престижных оперных сценах мира. Особую роль в становлении певицы сыграл 2002 год, когда вся мировая музыкальная элита признала её примой мировой оперы. Летом того же года, на фестивале в Зальцбурге, Анна выступает в роли Донны Анны в опере В. А. Моцарта «Дон Жуан». На эту роль ее пригласил знаменитый дирижер Николаус Арнонкур. Выступление Анны в Зальцбурге произвело фурор. Так Зальцбург подарил миру новую суперзвезду. Что же помогало ей завоевать мировую славу? В интервью с Виктором Топаллером Анна снова признается, что выходить на тысячную публику надо, имея определенный склад характера, силу воли, стальные нервы.

С тех пор жизнь оперной дивы Анны Нетребко несется на колесах поездов, пролетает на крыльях авиалайнеров. Мелькают города и страны, сцены театров и концертных залов. После Зальцбурга – Лондон, Вашингтон, Санкт-Петербург, Нью-Йорк, Вена... В июле 2003 года на сцене Баварской оперы в «Травиате» Анна впервые поет вместе с мексиканским тенором Роландо Виллазоном. Этот спектакль дал начало самому знаменитому и востребованному в наши дни оперному дуэту или, как его называют, «dream couple» – дуэту мечты. Спектакли и концерты с участием Анны и Роландо расписаны на много лет вперед.

Но самый главный, поистине триумфальный успех пришел к Анне в 2005 году в том же Зальцбурге, когда она выступила в исторической постановке Вилли Деккера, в опере Верди «Травиата». Этот успех поднял ее не просто на вершину – он вознес ее на Олимп оперного

мира! «Постановка готовилась бнедель, работали очень серьезно», – признается сама певица. Анна Нетребко выступает с крупнейшими дирижерами мира, среди которых Валерий Гергиев, Джеймс Левайн, Сейджи Озава, Николаус Арнонкур, Зубин Мета, Колин Девис, Клаудио Аббадо, Даниель Баренбойм, Эммануэль Виллаум, Бертран де Бюйи, Марко Армилиато.

Анна Нетребко имеет множество наград, премий, но самый же значимый в своей карьере титул Нетребко получила в 2008 году, когда авторитетнейший американский журнал «Музыкальная Америка» назвал ее «Музыкантом года». Эта награда под стать не то что «Оскару», скорее – Нобелевской премии. Ежегодно, начиная с 1960 года, журнал называет главного человека в мировой музыке. За всю историю подобной чести удостоивались лишь пятеро оперных певцов – Леонтин Прайс, Беверли Силлз, Мэрилин Хорн, Пласидо Доминго, Карита Маттила. Анна Нетребко стала шестой в избранном ряду самых выдающихся оперных артистов.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что Анна Нетребко создала новую яркую страницу в развитии мирового оперного искусства, сумела соединить в своем творчестве и совершенное выразительное пение, и драматическое мастерство, и поразительную пластику. Для нее характерна искренность и глубина чувств, ее умение смотреть «вглубь» произведения и находить истину в передаче смысла, а не только звука – вот те качества, которые присущи лучшим русским певцам, присущи Нетребко.

Исследуя жизненный путь певицы, невольно задаешься вопросом, на чем держалась её внутренняя сила, кто и что помогало ей взбираться на вершину успеха? Отчасти ответ на данные вопросы мы нашли в передаче «Нескучная классика с Сати Спиваковой». Певица признается: «Во-первых, я занимаюсь делом, которое люблю, и это счастье, во-вторых, меня окружают люди, которых я люблю, и которые любят меня – это очень важно. А все остальное – работа, я должна выжимать из себя все, чтобы добиться результата».

«Музыка – универсальный язык человечества» (Лонгфелло). Уникальный творческий путь певицы Анны Нетребко показал, что самое важное в искусстве нести людям человечность, духовность, правду, искренность и любовь.

**В. В. ПОЛЕХ – ВЫДАЮЩИЙСЯ ВАЛТОРНИСТ В ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ
РУССКОЙ ШКОЛЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

*Агакова Алиса Леонидовна,
доцент кафедры теории, истории искусств, музыкального образования
и исполнительства Чувашского государственного
института культуры и искусств,
г. Чебоксары
e-mail: alya.agakova@mail.ru*

*Терпугов Даниил Владимирович,
студент I курса специальности
«Искусство концертного исполнительства»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается жизненный и творческий путь выдающегося валторниста России В. В. Полеха, его начинания и достижения в игре на валторне.

Ключевые слова: солист, духовые, валторна, тембр звучания, оркестр Большого театра, обработки произведений.

Отечественная валторновая школа развивалась в течение трехсот лет, начиная свой путь во времена крепостных музыкантов и придворных оркестров. Первый педагог по классу валторны был артист Большого театра Максимилиан Бартольд, он преподавал в консерватории им. Рубинштейна, а родоначальником Московской валторновой школы признан Иосиф Сханилец (1860–1905). Концертные выступления И. Схалинца вызывали самые восторженные отклики, а его принципы исполнения на валторне легли в основу Отечественной валторновой школы. Русские композиторы активно использовали валторну в своих произведениях; известен пример широко известного проведения валторновой темы в *andante* из пятой симфонии Чайковского или большое валторновое соло в *andante* второй Богатырской симфонии А. П. Бородина. Творчество композиторов Рахманинова, Глазунова, Римского-Корсакова, (оркестровое и оперное) также повлияло на зарождение именно русской школы исполнения на валторне, для которой характерен своеобразный стиль: русская песенность и певучесть, выразительность вибрато, экспрессивность, фразы с яркой динамикой, в то же время академизм исполнения.

В. В. Полех, один из первых валторнистов, доказавший, что валторна не только оркестровый, но и солирующий инструмент. Слушая его грамзаписи, нельзя не восхититься неповторимым тембром вокальной окраски. Исполнение различных переложений, миниатюр, виртуозных пьес, считаются эталоном исполнения. Он внес большой вклад в развитие русской валторновой школы, впервые доказав, что валторна может быть не только оркестровым, но и солирующим инструментом. Время, когда выступал и преподавал В. Полех – это время становления и развития советской музыкальной культуры, развитие оркестрового и сольного духового музыкального исполнительства.

В. Полех родился в 1918 году в Москве, в семье служащих. Родители привили ему интерес к различным видам искусства, что повлияло на будущий выбор профессии. Еще ребенком брат привел его в духовой оркестр станкостроительного завода «Красный пролетарий». Руководителем оркестра был профессиональный музыкант, тромбонист Юрий Юрьевич Губарев. Коллектив много репетировал, выступал в различных конкурсах и соревнованиях. В. Полех не имел профессии рабочего, но воспитывался в очень дружном рабочем музыкальном коллективе, что оставило большой след в его жизни и также, как и семья, направило на профессиональный путь игры на валторне. Будущий духовик в 1933 году поступил в Музыкальный техникум имени Октябрьской революции. В нем преподавал известный валторнист, солист Большого театра СССР, профессор Василий Никанорович Солодуев. Во время учебы Валерий много занимался, делал большие успехи. Новый педагог, солист Большого театра СССР Антон Александрович Щетников заложил профессиональные умения и навыки начинающему музыканту. Положительную роль в формировании В. Полеха, как оркестрового музыканта, сыграла его практика в учебном симфоническом оркестре при Московской консерватории, которым руководил Б. Хайкин. Оркестр ездил с гастролями в разные города Советского союза и в другие страны. Его профессиональная карьера началась в 1936 году в Московском Камерном театре. Молодой музыкант достойно выполнял все требования.

Первое выступление Валерия в качестве солиста прошло с большим успехом, он исполнил произведение «Мечты» Глазунова. Талантливый трудолюбивый валторнист, еще не окончив училища, был принят в консерваторию в класс Ф. Эккерта. Занятия в классе были плодотворными, интенсивными, своеобразными, что давало профессиональную основу: например, этюды в его классе учили под партию фортепиано, что помогало выстраивать интервалы, точность интонации, темп, художественно-образный строй. В. Полех принял участие в конкурсе для поступления на работу в оркестр Радиокomiteта, (в конкурсе принимало участие двадцать человек), где дирижером был Н. С. Голованов. Валерий отлично играл Концерт Эккерта и был принят на место помощника солиста известного валторниста и педагога А. И. Усова. Это был большой успех молодого музыканта. Работа в симфоническом оркестре была интересной, но молодой артист считал, что его призвание – оперный театр. С. Голованов его поддерживал, и помог Валерию в устройстве на работу в театр. Он говорил Полеху: «Твое место в оркестре этого прославленного коллектива, и я тебя уже подготовил для него». В конце 1938 года Валерий Владимирович по конкурсу был принят в оркестр Большого театра. Играть в группе с такими выдающимися валторнистами, как В. Н. Солодуев, К. В. Цуккерман, А. А. Щетников, С. И. Леонов было престижно, но в то же время очень трудно. В Большом театре к новым оркестрантам относились с высокой требовательностью. Валерий продолжал изучать игру мастеров. Со временем он достиг их уровня. В марте 1941 года Полех одержал блестящую победу на всесоюзном конкурсе духовых инструментов, показав красивый звук, подвижность, приемы игры с сурдиной, широкий диапазон, тонкий художественный вкус.

Еще только начиная свою артистическую карьеру, он сумел показать валторну с иной стороны, не только как кантиленный и певучий инструмент, но и одновременно технический, виртуозный. В армии В. Полех служил с 1939 г. Служба была нелегкой. В 1941 году его переводят в Образцово-показательный оркестр Министерства обороны СССР, которым руководил С. А. Чернецкий – выдающийся русский военный композитор. Оркестр был настоящей военной частью. Концерты, репетиции, вся художественная часть была на самом высоком уровне. В том числе играли и джазовую музыку. В 1943 году Полех был зачислен на службу в Краснознаменный ансамбль песни и пляски, руководил которым А. В. Александров – композитор, дирижер, автор музыки Гимна СССР. Служба в ансамбле в военное время была сложной. Концерты проходили непосредственно в приф-

ронтовой полосе, в поездках по стране. После демобилизации из рядов Советской Армии в 1946 году В. Полех становится солистом оркестра, проработав в оркестре Большого театра 34 года. В характере Валерия Владимировича была такая черта: то, что он убеждал дирижеров играть так, как он считал нужным. Например, на репетициях «Хованщины» Голованов требовал от музыканта мощного звучания, усиленного вибрато. Валерий Владимирович настаивал на своей более мягкой манере исполнения.

В. Полех имеет множество побед на международных и Всероссийских конкурсах. К этому времени относится образование квартета медных духовых инструментов. В его состав входили Т. Докшицер и Я. Гандель (трубы), В. Полех (валторна), М. Зейналов (тромбон). Квартет много играл в концертах, выступал на радио. В. Полех на протяжении всей жизни изучал репертуар многих скрипачей, виолончелистов. Он смотрел, выбирал, какие произведения можно аранжировать для валторны. К репертуару валторниста прибавились произведения Глазунова, Чайковского, «Элегия» и «Не пой, красавица, при мне» Рахманинова, «Вечерняя серенада» и «Баркарола» Шуберта, «Молитва» Страделлы. Среди оригинальных пьес для валторны были «Ноктюрн» и «Интермеццо» Глиэра, «Мечты» Глазунова и т. д. Валерий Владимирович поставил цель осуществить свою мечту – стать солистом. Это решение надо было воплотить, что было нелегко, т. к. валторна ранее звучала только в оркестре. У солиста совсем другие требования – интерпретация, художественная концепция, техническая свобода, эмоциональный посыл, звукоизвлечение, – со всем этим В. Полех блестяще справлялся. Его звучание было певучим, и т. к. он использовал природное дыхание.

Знаковым в концертной деятельности музыканта стало первое исполнение концерта для валторны с оркестром Р. М. Глиэра, который композитор сочинил по просьбе валторниста. Он попросил Валерия Владимировича сочинить собственную каденцию к первой части концерта. Музыкант это сделал с величайшим мастерством. Классичность формы сделали «Концерт» Глиэра одним из лучших и известных произведений для валторны. В. Полех также впервые исполнил вновь сочиненное «Серенаду» для тенора, валторны и струнного оркестра Б. Бриттена. Произведение оказалось для исполнения очень трудным, т. к. надо было использовать весь диапазон инструмента, проинтонировать неудобные скачки между звуками, открытые звуки менять внезапно на закрытые. Певучая игра В. Полеха позволила ему блестяще справиться с «Серенадой» и покорить публику.

Педагогическая деятельность занимает большое место в его творческой жизни. Весьма значителен вклад В. Полеха и в учебный репертуар. Издательство «Музыка» выпустило сборники пьес, учебные пособия, хрестоматии педагогического репертуара для музыкальных школ и училищ, переложения и редакции сочинений для валторны и фортепиано (в том числе редакции всех концертов и Концертного рондо для валторны Моцарта).

В истории исполнительства валторна Полеха запечатлелась уникальным звучанием, имеющим большой спектр различных тембров: от теплых и благородных – до ярких и звонких. В. В. Полех – человек, беззаветно преданный служению любимому Большому театру, искусству, музыкальной педагогике, своему Отечеству. Он награжден двумя орденами «Знак Почета», званием Заслуженного артиста РСФСР. В. Полеха можно поставить в ряд с выдающимися музыкантами, такими, как Д. Ойстрах, Э. Гилельс, М. Ростропович, создавшими великую русскую исполнительскую культуру и прославившие ее во всем мире.

Список литературы:

1. Усов Ю. Валерий Полех // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. – Москва, 1989. – С. 208–231.

АРАБИЗМЫ И ИРАНИЗМЫ В СОСТАВЕ АБСОЛЮТНЫХ АГНОНИМОВ ЧУВАШСКОГО ЯЗЫКА

*Хан Мухаммад Ахсан,
студент 1 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Фомин Эдуард Валентинович,
кандидат филологических наук, доцент
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: yeresen@yandex.ru*

АННОТАЦИЯ

В исследовании рассматриваются новоустановленные арабские и иранские заимствования в чувашском языке, обнаруженные в периферийной лексике – в составе абсолютных агнонимов. Авторами приводится этимология 14 слов.

Ключевые слова: чувашский язык, арабский язык, иранский язык, заимствования, языковые контакты.

Согласно исследованиям этимологов, в чувашском языке существует более 300 арабизмов и иранизмов, объединяемых в разного рода лексико-семантические группы (человек и семья, блюда и напитки, одежда и обувь, украшения, музыкальные инструменты, химические вещества, сельскохозяйственные культуры, время, торговля и ремесло, общественная и государственная служба, духовная жизнь), например, арабские апас ‘жрец’, мерчен ‘жемчуг’, лайах ‘хороший’, иранские ансат ‘простой’, начар ‘плохой’, хуса ‘хозяин’ [1].

В настоящее время пополнение корпуса арабских и иранских заимствований в чувашском языке – явление мало ожидаемое, и лишь обращение к периферийным пластам лексики позволяет обнаружить новые единицы, и таким лексическим пластом в чувашском языке стали абсолютные агнонимы – слова и словосочетания, значение которых неизвестно (подробнее см.: 2):

ёрвё [ёр’в’ь] ‘комфортный’ < иран. р’авá ‘дозволенный, приемлемый’ через др.-тюрк. gäva; ср. с тат. рэва ‘неплохо’;

ёрсёр [ёр’з’ьр] = ирсёр ‘безобразный, отвратительный, скверный; грязный, неопрятный, нечистоплотный; гнусный, подлый, презренный; пошлый, грязный, непристойный, циничный’ < араб. راع ‘стыд, срам, позор’ + -сёр афф. комитатива;

каман [камáн] ≤ араб. لَامَك ‘полнота, законченность, совершенство’;

Мъртаса [мърдаза] прецедентное имя, ласкательное < араб. لَضْفَم ‘излюбленный, любимый’ в функции мужского имени;

минет [м’ин’эт] ‘признательность, благодарность, благочестивость’ < араб. مِئْنَت ‘благодарение’ (?);

расман [расмáн] ‘древнее мифическое существо’? < араб. ناضِم ‘месяц поста, один

из пяти столпов ислама' через тюркские формы рамазан / рамзан;
сӑссим [сӑсҫ:йм] < араб. مسمس 'кунжут' через рус. симсим;
хайван [хӑйвӑн] ≤ араб. хайван 'животное; скот' через татарское посредство (ср. чув.
айван 'наивный');

хап [хӑп] ≤ араб. харӑп через тат. харап 'очень' в стяженной форме;
эрем [эр'эм'] ≤ араб. مېرھ 'запрет' через тат. хэрэм;
чилеке [чил'эг'э] ≤ иран. чил'агá 'ранний сорт среднеазиатского винограда';
шамайккӑ [шамӑјк:ъ] 'мальчик' < иран. шахмӑн 'шемая (промысловая рыба семейства карповых)' через рус. шемая в уменьш.-ласк. форме шемайка, шамайка; конт. 'ребенок, мальчик'.

шахман (пулӑ) ≤ иран. Шахмӑн, букв. царская рыба (см. шамайккӑ);

Шехмет [шэх'м'эт'] мужское дохристианское имя < араб. шахахмӑт 'прославленный государь': шах 'хан, повелитель; владелец, хозяин (в именах нарицательных – самый лучший, самый главный)' + ахмат 'известный, достойный похвалы' – в сингармоническом варианте с переднеязычными гласными и стяженной форме;

Арабо-иранский материал заслуживает издания в виде отдельного словаря. Это позволит целостно оценить вклад арабского и иранских языков на чувашский, уточнить некоторые моменты чувашского глотто- и этногенеза.

Список литературы:

1. Федотов М. Р. Об арабских и персидских заимствованиях в чувашском языке // Ученые записки. – Чебоксары, 1963. – Вып. 26. – С. 89–124.
2. Материалы для словаря агнонимов чувашского языка / сост. Э. В. Фомин. – Чебоксары : Пегас, 2013. – 258 с.

ЧУВАШСКИЕ ЦЕНТРЫ АЙГИНИАНЫ

Баженов Егор Алексеевич,
студент 3 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: coldholden123@gmail.com

Фомин Эдуард Валентинович,
кандидат филологических наук, доцент
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: yeresen@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

В работе рассматривается деятельность Национальной библиотеки Чувашской Республики и Чувашского национального музея как центров айгинианы и айгиведения. С точки зрения авторов, целью республиканских центров изучения жизнедеятельности поэта является коллекционирование, архивирование, экспонирование наследия поэта с тем, чтобы подготавливать основы научных айгиведческих исследований.

Ключевые слова: айгиниана, айгиведение, история чувашской книги, экстериорика.

Творчество чувашского поэта Г. Н. Айги породило айгиниану в искусстве и айгиведение в науке.

Айгиниана – совокупность произведений искусства, посвященных жизни и творчеству Г. Н. Айги, а также иных произведений, обусловленных его именем. Айгиведение – научное изучение творчества Г. Н. Айги.

На практике айгиведение часто включается в айгиниану, что кажется вполне допустимым.

Центром айгинианы является Национальная библиотека Чувашской Республики, располагающая самой полной в мире коллекцией книг поэта. Более того, при центре редкой книги и консервации документов действует зал Г. Н. Айги. Он открыт 18 сентября 2009 г. в ходе мероприятий, посвященных 75-летию поэта. Исходно его фонд составили 400 единиц хранения – книги, живописные работы, медали, дневники, письма и другие документы, связанные с именем поэта.

Становление Национальной библиотеки в качестве центра айгинианы – явление не случайное. Вскоре после открытия сектора редкой и ценной книги в 1995 г. поэт передал библиотеке 20 своих книг, выпущенных в разных странах. В последующем коллекция значительно пополнилась в ходе работы над библиографическим указателем «Айги» [1].

Специалисты в коллекции выделяют три части: первую составляют книги, изданные в России; вторую – иностранные издания близких по духу Г. Н. Айги поэтов из разных стран мира; третью, самую многочисленную часть представляет экстериорика поэта.

По сути зал Г. Н. Айги, кроме библиотечных, выполняет музейно-мемориальные цели. Национальная библиотека является инициатором практически всех циклических ме-

роприятий памяти поэта.

В свою очередь само имя Г. Н. Айги, применяющееся в связке с библиотекой, выводит ее на международный уровень развития.

Другим центром айгиведения в республике можно признать Чувашский национальный музей. Это произошло в связи с получением уникального парижского архива Г. Н. Айги.

Архив передан Чувашской Республике в феврале 2015 г. художником Н. Е. Дронниковым, посчитавшим, что наследие поэта должно храниться на его родине. Архив включает письма, записи, 22 произведения живописи, 154 рисунка, восемь скульптур, 38 книг и альбомов, девять предметов декоративно-прикладного искусства [2] и тем самым обуславливается место его хранения – не библиотека, не архив, а музей.

Центрам айгинианы и айгиведения республики предопределена судьба развиваться в практическом русле – прежде всего коллекционировать, архивировать, экспонировать наследие поэта и тем самым подготавливать основы научных айгиведческих разработок.

Список литературы:

1. Николаева Т. А. Особая коллекция в фондах Национальной библиотеки Чувашской Республики // Библиоковедение. – 2004. – № 5. – С. 76–80.
2. Чувашский национальный музей пополнился парижским архивом Геннадия Айги [Электронные данные] // Чувашский национальный музей. – Режим доступа : http://www.chnmuseum.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1232:2015-02-13-17-23-19&catid=95:na2015&Itemid=167 (дата обращения 01.04.2018).

АНАЛИЗ СОВРЕМЕННОГО СОСТОЯНИЯ ТУРИЗМА В РОССИИ

*Вахтеркина Анжела Вячеславовна,
студентка 2 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Каримов Ботурджон Кадирович,
кандидат педагогических наук, профессор
кафедры социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

Туризм является одной из самых высокодоходных сфер мировой экономики. На сегодняшний день развитие российского туризма довольно нестабильно и сдерживается совокупностью различных факторов. Существование в России несбалансированной ситуации в туристической сфере явилось ключевым фактором для написания статьи. В статье рассмотрен и проанализирован перечень проблем и перспектив развития туризма в России, уделено внимание некоторым вопросам законодательных положений, которые призваны обеспечить развитие туризма в Российской Федерации, а так же приведен рейтинг самым популярных туристических направлений в РФ.

Ключевые слова: внутренний туризм, въездной туризм, целевая программа, кластерный подход, туристско-рекреационные особые экономические зоны.

В современном мире повышается значимость туризма как одной из самых важнейших сфер экономики. Развитие туризма имеет большое значение для любого государства и общества – туризм играет большую роль при выработывании валового внутреннего продукта и нацелено на повышение качества жизни населения [1].

Концепция долговременного социально-экономического развития России на период до 2020 года гласит, что туристический бизнес является экологически безопасной и финансово выгодной отраслью национальной экономики, а так же обязательным атрибутом для развития страны.

На срок до 2015 года стратегия подъема туризма в Российской Федерации определяет ведущие направления усовершенствования туризма в России. На сегодняшний день наша страна имеет большой потенциал для подъема внутреннего и въездного туризма. Наша страна славится уникальными историко-культурными достопримечательностями и природными богатствами. Проведение крупных международных мероприятий, такие как - чемпионаты мира по хоккею и по футболу в 2016 и 2018 годах, Всемирная универсиада в Казани 2013 года, зимние Олимпийские и Паралимпийские игры в Сочи 2014 года привлекают внимание туристов по всему миру.

Однако, проблема въездного туризма в стране по прежнему существует. В международном рейтинге по выявлению самых посещаемых туристами стран конкурентоспособности стран в туристском секторе, Россия получила только 59 место (из 139).

Однако природные богатства страны в данном рейтинге расположен на четвертом месте, а объекты мирового культурного наследия – на 13-м [3]. Всемирная туристическая организация выявила, что РФ каждый год может принимать не меньше 70 млн. иностранных гостей, но в настоящее время данный потенциал до конца не реализован.

Оценивая состояние туризма в России, мы пришли к выводу, что причины, мешающие развитию туризма в стране следующие: рост цен на туристические услуги, недостаточность рекламы за границей, недостаток современных гостиниц и отелей тур класса в регионах, большая стоимость тур виз в Россию, а так же сложность ее оформления для иностранных граждан; отсталость в развитии индустрии развлечений, проблемы с транспортом.

Однако следует отметить, что внутренний туризм в России набирает популярность. В сравнении с прошедшими годами число желающих путешествовать по стране выросло. Немалый рост зафиксирован в на Крымском полуострове: за прошлый летний сезон Крым посетили более 3 млн человек. Значительно увеличился поток туристов в курортах Краснодарского края (12 %). Специалисты так же отмечают, что в первом семестре 2016 года число путешественников, прибывших на Курильские острова, возросло на 24 %. На Сахалин подъем туристического потока составил приблизительно 30 %, в Алтайский край – 20 %. За 2016 год подъем внутреннего туризма в Российской Федерации подрос на 18 %, до 50 млн. человек [1].

Несмотря на существующие внутренние проблемы, туристская деятельность в России модернизируется и развивается. Сегодня государство активно использует так называемый программно-целевой метод. Суть программы состоит в формировании целевой программы совершенствования внутреннего и въездного туризма наряду с действующими на сегодняшний день региональными программами туристической направленности. Программа реализуется на основе государственного и частного партнерства. Выделяются федеральные, региональные и муниципальные средства бюджета, а также активно вовлекаются частные вложения. Так же одним из важнейших документов, принятых в РФ в целях роста туризма является принятие программы «Развитие внутреннего и въездного туризма в РФ (2011–2018 годы)», принципы которого реализуются на основе партнерства государства и частного сектора.

Следующим методом, с помощью которого можно решить проблемы российского туризма носит название «кластерного подхода. Суть данного метода состоит в организации специальных кластеров, которые формируются на территориях предприятий. Данные предприятия выполняют разные функции, но их объединяет единый технологический процесс. Целью является создание конечного продукта, с помощью всех участников процесса: от подготовки кадров и науки до упаковщиков, технологов, транспортников и дилерской сети. Следовательно, этот подход предполагает сосредоточивание на определенной территории организаций и предприятий, которые занимаются изготовлением, разработкой, продвижением и продажей тур продукта, деятельностью, близкой с туризмом и рекреационными услугами.

Путём использования средств бюджета Российской Федерации, субъектов РФ и муниципальных образований в России активно строятся объекты инфраструктуры. Частные инвесторы так же финансируют туристические объекты. В стране было организовано четырнадцать экономических зон туристического плана. На территории Алтайского, Ставропольского, Приморского края, а так же Иркутской, Калининградской области и Республики Бурятия были созданы семь туристических кластеров в соответствии с постановлением Правительства Российской Федерации от 18 октября 2010 года. Кластеры так же приходятся на территории Карачаево-Черкесии, Адыгеи, Кабардино-Балкарии, Северной Осетии, Дагестана Ингушетии [2].

В данный момент в России действуют 1875 курортных организаций. Однако, на сегодняшний день, развитие туризма подавляется невысоким уровнем материально-технической базы большинства санаториев. Поэтому для восстановления и развития существующих баз отдыха потребуются еще немалые средства и усилия.

Список литературы:

1. Внутренний туризм в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.gazeta.ru/busines/2016/09/12/10190135.shtml> (дата обращения 01.04.2018).
2. Королёва Н. В. Имитационное моделирование направлений развития туризма в рекреационных зонах региона (на материалах Республики Адыгея). Майкоп: Изд-во АГУ, 2007. – 164 с.
3. Результаты опроса 115 компаний из 24 регионов Российской Федерации по ситуации на рынке въездного туризма // РАТА-новости от 07.10.2005: ежедневная электронная газета Российского союза туристической индустрии. URL: <http://www.ratanews.ru>. (дата обращения 01.02.2018).

**СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ
СРЕДСТВАМИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Виноградов Дмитрий Игоревич,
*студент 2 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

Каримов Ботурджон Кадирович,
*кандидат педагогических наук, профессор кафедры
социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрена система художественного воспитания детей и подростками средствами социально-культурной деятельности, а так же её развитие.

Ключевые слова: Художественное образование, средства социально-культурной деятельности, кружковые объединения, воспитание детей и подростков.

Система художественного образования для детей имеет вековую историю. Художественное образование является основой русской культуры. Решать проблемы образования в области искусства и эстетики, приучение детей к культуре и воспитание будущих специалистов - важное направление культурной политики России.

Особенностью детей и подростков является то, что школьная деятельность является для них основной и решающей. Основными организационными особенностями образования и развития школьного искусства являются участие студентов в основных видах искусства (музыка, кино, театр, хореография, изобразительное искусство, литература). Такое знакомство должно включать в себя язык истории, историю искусства, артиста, тип искусства.

Основываясь на интересах, в рамках общего учебного урока по любому художественному предмету, следующий важный шаг кружковая деятельность. Кружковая деятельность, призвана дать детям шанс действительно показать и подтвердить свои способности любимым произведениям искусства и сделать то, что является необходимым шагом в его профессиональном самоопределении.

Программы для общеобразовательных школ разрабатываются государством, и государство разрабатывает систему для контроля над ее реализацией.

Детские художественные школы обеспечивают раннее выявление одаренных детей. Важно создать условия для воспитания детей и их дальнейшее профессиональное развитие. Трудно переоценить ценность детской художественной школы (музыка, искусство, театр, танец и т. Д.) и роль в русской системе художественного образования.

Содержание общего художественного образования основано на различных образовательных программах. Ранняя эстетическая разработка и учебная программа общего

искусства, программа высокого уровня. Предварительная подготовка. Согласно «Федеральному закону об образовании» характер состава первого звена школы художественного образования - художественной школы, который является частью обширной системы дополнительного образования для детей в Российской Федерации, определяется двойной функцией:

- а) допрофессиональной подготовки юных музыкантов, художников и др.;
- б) массового обучения детей различным видам искусств, их эстетического воспитания через вовлечение процесс творческой деятельности в период обучения [1].

Современное развитие социальной и культурной деятельности и их социальных институтов происходит на фоне фундаментального изменения всех жизненных сфер в российском государстве от экономики до идеологии.

Переход к частной собственности, являющийся основной формой социальных отношений, сопровождаемый политическими и социально-экономическими изменениями, привел к изменению старых стереотипов и контролю определенных функций культурных и художественных учреждений.

В настоящее время сохранение свободного времени населения в значительной степени не зависит от государственной политики и работы бюджетных учреждений культуры. Все это привело к тому, что культурные и рекреационные процессы стали зависеть в основном от инициативы населения. Политика в области отдыха местных органов власти и государственных учреждений играла вспомогательную роль в организации отдыха людей. Коммерческие сегменты области культуры и досуга стали активными только в конце 1990-х годов.

К этому времени появилась новая индустрия культуры и появилась современная информационная сеть. В области досуга родился предпринимательский дух, рекламный клип, развитие Интернета, бизнес, модель, условия были перестроены на коммерческой основе и приобрели динамичный импульс развития. В современной ситуации, когда российское общество переживает социально-культурную трансформацию, на первый план выходят проблемы человеческой деятельности, сознательное участие в социальной и культурной жизни, формирование культурных способностей, ответственность за себя, подготовка к независимости жизни.

Развиваются такие виды досуга как

- обращение к производству экранной культуры - телевидение, фильмы.
- компьютерные игры;
- иностранный и внутренний туризм;
- фитнес-клуб, аквапарк, оздоровительный класс бассейна,
- игры (несколько типов игр, включая азартные игры).
- посещение ресторана, развлекательного центра;
- посещение учебного центра.

В настоящее время художественное и эстетическое воспитание в системе дополнительного образования для детей решает социально важные проблемы занятости и досуга детей. Создает условия для развития творческих и профессиональных интересов.

Приведем два примера учреждений, занимающихся художественным, дополнительным образованием.

Дом культуры «Химик». Сейчас во Дворце культуры «Химик» работает 16 творческих коллективов и 5 любительских объединений, всего 21 клубное формирование. Среди них коллективов: хореографического направления - 6, театрального – 1, вокального – 9. Коллективы художественной самодеятельности предоставляют жителям города большую возможность в выборе творческого направления: эстрадный вокал – студии «Успех», «ARTmix» и «Шевле»; народные вокальные коллективы – ансамбль «Сярнай»,

ансамбль русской песни «Горница», ансамбль «Камал», хор ветеранов «Серебряные годы», фольклорный ансамбль «Теветкел»; хореографические коллективы – студии восточного танца «Латифа», ансамбль народного танца «Узоры», детский ансамбль народного танца «Радость», студия эстрадного танца «Golden Flash» и современного танца «Random». Театральный коллектив – чувашский театр «Ахрэм». Горожане старшего поколения выбирают любительские объединения по интересам: клуб здорового образа жизни и творчества, клуб ветеранов труда «Ветеран», клуб любителей шахмат, а самые маленькие – детский учебно-познавательный клуб «Умники», танцевальная студия «Веселые пружинки».

За плодотворный и многолетний труд 10 коллективов получили звание «Народный самодеятельный коллектив художественного творчества в Чувашской Республике»: ансамбль танца «Узоры» – балетмейстер А. Е. Мужикова, детский ансамбль народного танца «Радость» – балетмейстер заслуженный работник культуры Чувашской Республики И. В. Львов, студия эстрадного танца «Golden Flash» – руководитель Т. В. Чепурова, вокальная студия «Успех» – руководитель Р. В. Федорова, чувашский театр «Ахрэм» – режиссер А. Т. Алексеева, фольклорный ансамбль «Теветкел» – руководитель А. Т. Алексеева, вокальный ансамбль «Сарнай» – хормейстер заслуженный работник культуры Чувашской Республики, член Союза композиторов Чувашской Республики Н. Л. Эриванов, ансамбль русской песни «Горница» – хормейстер заслуженный работник культуры Российской Федерации и Чувашской Республики В. П. Кобыстина, вокальный ансамбль «Камал» и хор ветеранов «Серебряные годы» – хормейстер заслуженный работник культуры Чувашской Республики, почетный работник общего образования Российской Федерации И. И. Трубников.

Центр развития творчества детей и юношества имени Анатолия Ивановича Андрианова. Сегодня особое внимание Центр уделяет углублению содержания дополнительных общеобразовательных программ. Учреждение реализует широкий спектр данных программ, в 2017-2018 учебном году планирует реализацию 81 дополнительной общеобразовательной (общеразвивающей) программы для детей в возрасте от 3 до 18 лет. Кроме того, в этом учебном году планируется реализация краткосрочных программ

Дополнительные общеобразовательные программы художественной направленности способствуют развитию художественно-эстетического вкуса, художественных способностей и склонностей к различным видам искусства, творческого подхода, эмоционального восприятия и образного мышления, подготовки личности к постижению великого мира искусства, формированию стремления к воссозданию чувственного образа воспринимаемого мира.

Дополнительные общеобразовательные программы социально-педагогической направленности ставят своей целью формирование у обучающихся положительного социального опыта, усвоение обучающимися навыков и умений в определенных областях науки, практической деятельности. Главная ценность программ данной направленности состоит в том, что дети имеют возможность выбора, пробы себя в конкретном занятии, в овладении навыками практической деятельности.

Дополнительные общеобразовательные программы естественнонаучной направленности решают задачи по приобретению обучающимися знаний о многообразии живой природы, о месте человека в природных экосистемах, совершенствованию навыков научно-исследовательской и природоохранной деятельности, расширению кругозора воспитанников по экологии, краеведению, географии, биологии; развитию интереса к проблемам охраны природы и здоровья, воспитанию активной жизненной позиции, любви и бережного отношения к природе, своему здоровью.

Дополнительные общеобразовательные программы физкультурно-спортивной на-

правленности решают задачи пропаганды здорового образа жизни, содействия гармоничному физическому развитию личности обучающихся, формированию устойчивого интереса к занятиям физической культурой и спортом, достижение высоких спортивных результатов на всех уровнях.

Дополнительные общеобразовательные программы туристско-краеведческой направленности способствуют развитию познавательных, исследовательских навыков обучающихся по изучению природы, истории, культуры родного края, привлечение обучающихся к социальным инициативам по охране природы, памятников культуры среды проживания; направлены на развитие интереса к поисковым, экскурсионным, музейным, архивным и экспедиционным работам, исследованию малоизвестных фактов истории родного края.

Дополнительные общеобразовательные программы технической направленности направлены на удовлетворение потребности общества в творчески активных и технически грамотных молодых людях, на возрождение интереса молодежи к современной технике, на воспитание культуры жизненного и профессионального самоопределения. Все педагоги, разрабатывая дополнительные общеобразовательные программы, придерживаются личностно-ориентированного, социально-ориентированного и деятельностного подхода к осуществлению образовательного процесса. Целевое назначение содержания заключается не только в том, чтобы пробудить самостоятельную мысль обучающегося, но и помочь ему осознать жизненную необходимость постоянного обновления.

Список литературы:

1. Андрюкова М. Ю. Значение художественно-эстетического воспитания в системе дополнительного образования детей // Педагогическое мастерство: материалы Междунар. науч. конф. (г. Москва, апрель 2012 г.). – М. : Буки-Веди, 2012. – С. 203–206. – URL <https://moluch.ru/conf/ped/archive/22/2221/> (дата обращения: 25.02.2018).
2. Воробьева Д. И. Гармония развития. Интегрированная программа интеллектуального, художественного и творческого развития личности дошкольника. – Москва : Детство-Пресс, 2006. – 144 с.
3. Меличева Марина. Солнцеворот. Программа дополнительного образования дошкольников средствами искусства художественного движения. – Москва, 2009. – 124 с.

**РОЛЬ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В СОЗДАНИИ ОБРАЗА НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА ПОЛИНЫ
ИЗ ОПЕРЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА»**

*Добрынина Мария Владимировна,
студентка 5 курса специальности «Музыкально-театральное искусство»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Шершакова Марина Васильевна,
кандидат педагогических наук, декан факультета исполнительского искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В статье на основе анализа музыкальной драматургии, формы произведения, средств выразительности – мелодии, ритма, темпа, динамики и т. д., выявлено образное содержание романса Полины из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Раскрыта роль средств музыкальной выразительности в интерпретации произведения.

Ключевые слова: музыкальная драматургия, форма произведения, средства выразительности, темп, мелодия, динамика, художественный образ.

Предпоследняя опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» – шедевр мирового оперного искусства. Написана на сюжет, предложенный братом композитора Модестом Ильичом. По мнению исследователей творчества П. И. Чайковского, «Пиковая дама» представляет собой самую симфоническую из его опер. Это находит выражение в развитии на протяжении всего произведения определенных тем-образов. Несколько главных тем – тема Графини, тема одержимости Германа и тема трех карт (тема судьбы) – в процессе музыкально-драматургического развития переплетаются с другими темами, сопоставляются с разными эпизодами, появляются то прикрытые другими темами, то в своем первоначальном виде. На фоне этих тем идет непрерывное развитие драмы Лизы и Германа.

Для рассмотрения характеристики Полины, как одной из героинь оперы, важно понять место романса Полины в музыкальной драматургии оперы. Следует отметить, что данный образ своеобразно вплетен в общую музыкально-драматургическую канву спектакля. Известно, что важной чертой музыки Чайковского в воплощении музыкальных контрастов было противопоставление двух миров – мира человеческого, светского и мира темных сил (как, например, в «Лебедином озере», «Ромео и Джульетте» и других). Эта черта имеет место и в «Пиковой даме». Внешне безмятежный быт (гулянье в Летнем саду, игорный дом до появления Германа, звучание пасторали «Искренность пастушки») противопоставлен интонационной сфере, передающей разворачивающуюся драму и трагедию главных героев – Германа, Лизы и Графини.

Романс Полины входит в большую сцену во 2 картине. Ей предшествует картина, в которой Сурин и Чекалинский шутят над Германом, предлагая ему узнать у Графини тайну трех карт. Однако мысли Германа заняты Лизой, он клянется добиться любви Лизы либо погибнуть. Эмоциональное состояние данной картины достаточно нервное,

и потому следующая за ней бытовая сцена (пасторальный дуэт Лизы и Полины – романс Полины – задорная русская пляска) решена в драматургическом плане как контраст к предыдущей. Однако нельзя не согласиться с Б. Асафьевым, что пребывание в этой пасторальной сфере лишь внешнее развертывание действия, «чистая перемена декораций». Уже в частой смене музыкальной настроений ощущается тревога: дуэт Лизы и Полины звучит в соль мажоре, ему резко противопоставлен романс Полины в ми бемоль миноре. И также резко возникает русская пляска. Лишь с монолога Лизы и дальнейшей арии «Откуда эти слезы?» продолжается дальнейшее развертывание психологической драмы.

Таким образом, анализ драматургической функции романса Полины показывает, что положение романса в картине имеет двоякое значение: с одной стороны, он является частью бытовой сцены, с другой – выполняет роль предвестника трагических событий, предвосхищающего ариозо Лизы из 6 картины. Поначалу воспринимаемый как вставной номер, романс играет важную роль в драматургии оперы – в арии Лизы из 6 картины интонации близки интонационному строю романса.

Как указывают музыковеды, романс Полины написан в стиле салонного музицирования начала XIX века для низкого женского голоса – контральто. Чайковский выбирает стихи К. Батюшкова «Надпись на гробе пастушки», в которых поэт развивает тему «могилы в Аркадии». Буколическая (пастушеская) поэзия получила развитие еще во времена античности (эпоха эллинизма). В этих стихах основной темой является изображение пасторального мира – мифологического мира пастухов, который называли «блаженной» Аркадией, то есть особый идеальный мир, «приятное место». Позже тема блаженного мира в пасторальных разбавляется темой смерти влюбленного пастуха или пастушки. Тем самым пастораль как жанр смешивалась с элегическими мотивами. Музыка романса Чайковского более драматична, нежели сентиментальный характер стихов Батюшкова. Романс воспринимается как предсказание судьбы Лизы, вызывающий ассоциации гибели пастушки с трагической судьбой главной героини.

Далее рассмотрим музыкальные выразительные средства, используемые П. И. Чайковским в романсе Полины. К ним, как известно, относят интонационно-мелодические, тонально-гармонические, ритмические, фактурные, динамические, композиционные и другие особенности музыки. Итак, тональность романса Полины ми бемоль минор. Тональность сама по себе создает атмосферу трагизма, мрачных, темных красок, безысходности.

Темпоритмические особенности, наряду с тональностью, несут семантическое значение чего-то неизбежного, направлены на создание трагического эмоционального состояния. В романсе темп «Andante non tanto» (не спеша, но не так медленно) символизирует движение. Основную пульсацию, темпоритм создают равномерные аккорды сопровождения (остинато), звучащие в четырехдольном размере. При этом аккорды, идущие восьмыми длительностями с паузами, вызывают ощущение маршеобразных шагов – не обычного марша с его четкой поступью, а марша похоронного. Этому способствует и наличие пунктирного ритма в вокальной партии. Ритм не изменен на протяжении всего романса (присутствует ритмическая остинатность), что также помогает созданию чувства трагизма, неотвратимости судьбы.

Мелодико-интонационное развитие можно охарактеризовать следующим образом. Начало каждого куплета начинается с тонического звука «ми бемоль». Затем происходит расширение диапазона – мелодия стремится подняться все выше и выше к кульминационным высоким звукам, и в дальнейшем мы видим постоянное интонационное движение вниз с возвращением на один и тот же звук «ми бемоль», как бы символизирующий невозможность уйти от судьбы, трагизм и несбыточность надежд героини. В мелодии имеются уменьшенные интервалы – кварта, квинта, септима, которые акцентируют вну-

треннюю боль, отчаяние героини.

В создании эмоциональной атмосферы романа большое значение принадлежит гармонии. Композитор использует чаще гармонические последовательности основных ступеней лада – тоники, III ступени, субдоминанты, доминанты. Но наибольшую выразительность гармонии романа придает оборот тонического трезвучия и септаккорда второй ступени на тоническом органном пункте. Как отмечают исследователи, данный оборот относится к излюбленным аккордовым последовательностям Чайковского. Он придает напряженный, трагический колорит музыке. Мы видим также септаккорд VII ступени – тревожно звучащий, сгущающий атмосферу повествования в романсе.

Динамическое развитие в целом достаточно напряженное с самого начала романа. Вступление – арпеджато, аккорды в нюансе «mf» («не очень громко») – подготавливает тему вокальной партии, проходящую в том же эмоциональном ключе «mf». В первом куплете наиболее яркий динамический момент приходится на слова «в безопасности игривой» - «*piu f*» («все более громко») Во втором куплете «*f*» появляется на тех строках текста, где Полина поет от имени героини о прошедших радостных днях: «И я на утре дней в сих рощах и полях...». И, наконец, в третьем куплете кульминация («*ff*») связана с наиболее трагическим местом: «Но что ж досталось мне в сих радостных местах: могила, могила, могила...». Таким образом, в романсе динамика отражает внутреннее развертывание смыслового движения – от рассказа о безопасности прошедших дней к трагизму настоящего: от «*mf*» через «*f*» к «*ff*».

Произведение написано в куплетной форме (три куплета). Каждый куплет представляет собой период единого развития. Во втором и третьем куплетах происходит расширение диапазона в мелодическом движении, увеличивается количество тактов. Следует отметить, что куплеты состоят из периодов, каждый из которых представляет однотональный неквадратный период, состоящий из предложения единого развития. Анализ музыкальной формы важен для понимания музыкально-драматургических особенностей развития в самом романсе. То есть необходимо осознавать как развивается музыкальная мысль на протяжении самого романа. Мы видим во втором и третьем куплетах изменения – расширяется последняя фраза и кульминационные точки поднимаются выше по тесситуре. Следовательно, в музыке прослеживается сквозное развитие, а это требует внимания к психологическому осмыслению музыкального содержания.

Анализ средств выразительности, формы помогает осознать образное содержание музыки. Образ, согласно теоретическим положениям, представляет собой отражение объективной действительности в сознании художника (композитора, исполнителя), запечатленного в осмысленных звучаниях. Образ определяют также и как предстающий перед слушателями целостно выраженный характер, комплекс тех или иных настроений, чувств; «...основу музыкального образа всегда составляет внутреннее звучание, пронизанное тонко дифференцированным эмоциональным переживанием» [2, с. 98].

Номер Полины (второстепенного действующего лица) выступает как некое предсказание дальнейшей судьбы Лизы и звучит, на первый взгляд, как часть бытовой сцены, некий рассказ, повествование о Пастушке, жившей в Аркадии (идеальной стране). Однако средства музыкальной выразительности (темпоритм трагического марша, тональность ми бемоль минор, тема смерти в словах) создают мрачную атмосферу предчувствия чего-то неизбежного, неотвратимого. Поэтому в исполнительском плане это требует психологической концентрации на содержании, смысле текста, а также эмоциональной собранности и большой внутренней энергии, способной передать всю глубину трагизма музыки.

Таким образом, мы видим, что средства выразительности, музыкальная форма являются той субстанцией музыкального языка, материала, который лежит в основе худо-

жественного образа, содержания произведения; они помогают его пониманию, и, соответственно, играют большую роль в процессе интерпретации произведения.

Список литературы:

1. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского: Избранное. – Л. : Музыка, 1972. – 376 с.
2. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология: Учебное пособие для музыкальных вузов. – М. : NV Магистр, 1993. – 190 с.
3. Домбаев Г. Творчество П. И. Чайковского в материалах и документах / под. Ред. Г. Бернандта. – М. : Музгиз, 1958. – 636 с.
4. Келдыш Ю. В. Русские композиторы второй половины XIX века. – М. : Советский композитор, 1960. – 82 с.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ С. РАХМАНИНОВА В РЕПЕРТУАРЕ ДЕТСКОГО ХОРА

*Жилякова Екатерина Алексеевна,
студентка IV курса
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: ekaterina28942@gmail.com*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме формирования репертуара детского хорового коллектива. В статье рассматриваются хоровые произведения, С. В. Рахманинова с точки зрения их использования в процессе вокально-хорового воспитания на занятиях детского хорового коллектива. Автор анализирует методические аспекты изучения произведений на занятиях хорового класса.

Ключевые слова: Рахманинов, русская хоровая музыка, репертуар, детский хор, анализ произведения.

Проблема репертуара является одной из наиболее актуальных в работе хормейстера, особенно работающего с детским хором. Выбирая произведения для работы с юными певцами, руководитель коллектива должен учитывать требования к репертуару, главные из которых: соответствие возрастным и музыкально-исполнительским возможностям хора в содержательном и вокально-техническом отношении; высокие художественные достоинства произведений, выбираемых для изучения. В отношении последнего из этих требований заметим, что здесь необходимо обращение к хоровой классике, произведениям отечественных и зарубежных композиторов, поскольку «Включение в репертуар таких сочинений – обязательное условие творческого роста любого хорового коллектива» [2, с. 59].

Высоко художественный репертуар «обеспечивает полноценное музыкальное развитие каждого участника хора» [3], формирует вкусы и взгляды хористов, совершенствует их музыкально-исполнительские умения. Это особенно важно, так как, в силу своей текучести, учебный хор по существу каждый год формируется заново, и постоянно возникает проблема качественного и количественного состава коллектива.

При выборе хорового произведения следует помнить, что оно обязательно должно быть доступным для возможностей конкретного детского хора. В вокально-техническом отношении – это диапазоны хоровых партий, их интонационное и ритмическое строение, фонетические особенности поэтического текста обуславливающие дикционные задачи. С точки зрения содержания произведений доступность предполагает соответствие возрастным психологическим и интеллектуальным особенностям детей разного возраста, то есть, оно (содержание) должно быть понятно и интересно юным исполнителям.

Понимая важность данной проблемы, специально для детского хора писали произведения многие русские композиторы – Ц. Кюи, А. Аренский, А. Гречанинов, С. Рахманинов и другие.

Сергей Васильевич Рахманинов (1873-1943) – великий русский композитор, пианист и дирижёр. Его творчество отличает жизненная правдивость, искренность и эмо-

циональная полнота художественного высказывания. Обострённо-лирическое ощущение эпохи грандиозных социальных потрясений связано у него с воплощением образов Родины. Музыка Рахманинова, обладающая неистощимым мелодическим и гармоническим богатством, впитала русские народно-песенные истоки и некоторые особенности знаменного распева. Одна из самобытных основ музыкального стиля Рахманинова – органичное сочетание широты и свободы мелодического дыхания с ритмической энергией. Он писал музыку в различных жанрах: фортепианные, симфонические произведения, романсы, оперы «Алеко», «Франческа да Римини», «Скупой рыцарь». Несмотря на то, что Рахманинов, будучи гениальным пианистом, создал огромное количество сочинений для фортепиано, немалое место в его творчестве занимает хоровая музыка, которая тесно связано с русскими народно-песенными истоками и православной певческой культурой. Подтверждением тому служат и самые известные его духовные сочинения («Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение»), и светская хоровая музыка (вокально-симфоническая поэма «Колокола», кантата «Весна»). Преобладающей образной сферой хорового творчества композитора была лирика, мир личных чувств и настроений. Он стремился прежде всего запечатлеть основное настроение того или иного поэтического текста в ярком мелодическом образе, показывая его в динамике и развитии.

Среди произведений С. Рахманинова яркую страницу составляет цикл из шести хоров для женских (детских) голосов в сопровождении фортепиано, в которых нашли отражение все особенности его творческого стиля. Этот цикл создан 22-хлетним композитором в течение 1895-1896 годов, работавшим в 1894 году преподавателем теории музыки в Мариинском училище, которое готовило домашних учительниц. В состав данного цикла вошли шесть хоровых миниатюр: «Славься» (сл. Н. Некрасова), «Ночка» (сл. В. Лодыженского), «Сосна» (сл. М. Лермонтова), «Задремали волны» (сл. К. Романова), «Неволя» (сл. Н. Цыганова), «Ангел» (сл. М. Лермонтова). Объединяющей художественной идеей цикла является красота родной природы и восприятие её человеком. Эти хоры, разнообразные по характеру и содержанию, отличаются тонкой выразительной мелодикой, богатством ритмического рисунка, фактурно-тембровой и гармонической красочностью. Фортепианная партия имеет здесь различное значение: в одних случаях она почти полностью дублирует хоровую партитуру («Славься» и «Неволя»), в других – выполняют роль аккомпанемента («Задремали волны», «Ангел»), а в хорах «Сосна» и «Ночка» становится сольной партией, в то время, как хор приобретает функцию тембровой краски, дополняющей фортепианное звучание.

Следует обозначить основные проблемы, связанные с освоением хоров Рахманинова в детском хоровом коллективе. Каждое из этих произведений содержит свои сложности, которые связаны либо с интонированием, либо гармоническим строем, либо с вокальными задачами. Вкратце остановимся на основных задачах руководителя детского хора в работе над этими сочинениями.

В двухголосной партитуре хора «Славься!» тесситурные условия достаточно удобны, так как обе хоровые партии изложены преимущественно в рабочем диапазоне, а встречающийся в партии сопрано звук «соль» второй октавы сочетается с удобной гласной («а») и громкой динамикой, что несколько облегчает его исполнение. В работе над освоением мелодии потребуют внимания повторение звуков одной высоты, исполнение хроматизмов при отклонении в параллельную тональность ми-минор. В данном произведении, как и во всех остальных пять хорах встречается сочетание дуольного и триольного ритма, что предполагает активное внимание к внутриволевой пульсации. Довольно протяженные фразы требуют цепного дыхания, а частая смена слогов (почти на каждый звук мелодии) может спровоцировать скандирование вокального текста.

Во втором хоре цикла «Ночка», весьма удобном в тесситурном отношении, наибо-

лее сложной задачей является интонирование большого количества хроматизмов в обеих партиях в сочетании с их речитативно-декламационным строением и самостоятельной партией фортепиано, которая в отличие от предыдущего хора, не поддерживает тематически хоровую партитуру. Довольно непросто добиться чистого исполнения октавного унисона в средней части хора. К факторам, усложняющим освоение этого произведения, следует отнести тихую динамику, очень медленный темп (в крайних частях), а также довольно непростой в дикционном отношении поэтический текст.

Хоровое исполнение невозможно без четкой дикции. Гласные «и», «е», «а» должны иметь правильную округлую форму. Большое внимание следует уделить сонорным буквам «л», «м», «н», «р»: слава, народа и т.д.; слова с согласной «р» произносить немного утрированно: дружной, мир, укрепляя и т.д.;

ударные гласные – «а», «е», «и», «я» в пении необходимо округлять: укрепляя, врагами; безударные гласные должны звучать средне, между «о» и «а»: народу, отцы, дружной, отстояли и др.; Согласные в конце слова произносятся быстро, легко, четко и одновременно, в соответствии с дирижерским жестом (вперёд). Под хорошей дикцией подразумевается чёткое и ясное произношение каждой гласной и согласной в отдельности, а также слов и фраз в целом.

Более сложным для исполнения детским хором является хоровая миниатюра «Сосна». Здесь имеется целый комплекс задач, обусловленный особенностями музыкально-выразительных средств в разных частях произведения. В первом построении – это хроматические звуки, скачковые интонации, синкопированный ритм и октавный унисон. Второй раздел, изложенный в трехголосной гармонической фактуре с дивизи в партии альтов, также насыщена хроматизмами, требующими работы над вертикальным строением. В работе над дикцией следует обратить на активное произношение согласной «р», а также краткую артикуляцию звуков «с» и «ш». Задача ритмического ансамбля в данном произведении обусловлена метроритмом, где 4-х дольный метр сочетается с триольной внутридолевой пульсацией. Медленный темп и наличие большого количества пауз осложняет выполнение фразировки, непрерывности развития музыкальной мысли.

Хор «Задремали волны» более сложен, чем предыдущие три, в первую очередь, в отношении интонирования, так как здесь преобладают скачковые интонации, как восходящие, так и нисходящие, к тому же сочетающиеся с хроматизмами. Непростой задачей здесь будет достижение ритмического ансамбля из-за полиритмии – сочетания дуольности в хоровой партитуре с триольностью в партии фортепиано. Интонирование в партии сопрано осложняется частым появлением неудобной для пения гласной «е», которая часто приходится на наиболее высокие звуки мелодии.

Довольно непростой для исполнения является пятая часть цикла – «Неволя». В ней встречаются все наиболее сложные интонационные модели: хроматизмы, скачки, возвратно-повторные интонации. В метроритмическом отношении здесь требуют внимания смена размера и появления триольных мотивов в средней части. Кроме того, в этом хоре довольно неудобный в вокальном отношении поэтический текст, в котором часто встречаются сложные для вокализации гласные и согласные.

Заключительный хор цикла «Ангел» самый трудный в исполнительском отношении. Во-первых, здесь наиболее сложные тесситурные условия, особенно, в партии сопрано (их диапазон си малой октавы – ля-бемоль 2 октавы), во-вторых, волнообразный характер мелодии с частым чередованием восходящих и нисходящих мотивов, в-третьих, несколько энгармонических модуляций, и, наконец, изменения в хоровой фактуре, где движение параллельными интервалами завершается трех и четырёхголосным аккордом, а также встречается две довольно протяженные фразы в октавном унисоне. Кроме того, в этом хоре вновь встречается полиритмия, так характерная для произведений Рахманино-

ва, что также представляет серьезную проблему для хора, особенно детского.

В заключение следует сказать, что рассматриваемый нами хоровой цикл С. Рахманинова может быть с успехом включен в репертуар детских хоровых коллективов. Работа над этими произведениями, безусловно, будет способствовать совершенствованию всего комплекса музыкально-исполнительских умений и навыков юных певцов. Заметим, что сам композитор высказывал сомнение о возможности исполнения этих сочинений детским хором. Однако эти его сомнения опровергнуты многолетней творческой практикой, и все шесть хоров до сих пор входят в репертуар детских коллективов, пользуясь любовью самих исполнителей и успехом у слушателей.

Список литературы:

1. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. – М. : Музыка, 1987. – 95 с.
2. Савадерева А. В. Творческая деятельность хормейстера по формированию репертуара хорового коллектива: сб. науч. ст. / Чуваш. гос. пед. ун-т. – Москва; Чебоксары : ЧГПУ, 2010. – С. 59–63.
3. Сагертьянц А. П. Критерии подбора репертуара в работе с детским хором ДМШ [Электронный- ресурс]. – Режим доступа: <https://stud-baza.ru/kriterii-podbora-repertuara-v-rabote-s-detskim-horom-dmsh-referaty-pedagogika> (дата обращения 01.02.2018).

ПРИРОДА И ЧЕЛОВЕК В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. Г. ЧЕСНОКОВА

*Иванова Алёна Юрьевна,
студентка I курса направления подготовки «Дирижирование»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: helen.ivanova70@gmail.com*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена творчеству выдающегося русского композитора, педагога и хормейстера П. Г. Чеснокова. В ней рассматриваются философско-эстетические аспекты мировоззрения композитора, нашедшие отражение в содержании его хоровых произведений и не получившие пока достаточного освещения в музыковедческой литературе.

Ключевые слова: хоровое искусство, духовная музыка, образное содержание.

Творчество П. Г. Чеснокова (1877-1944) составляет весьма значительную, яркую и цельную в стилевом отношении страницу отечественной хоровой музыки. В созданных им произведениях нашло отражение удивительно гармоничное мировоззрение этого талантливого музыканта, посвятившего свою жизнь бескорыстному, подвижническому служению великому делу – пробуждению и укреплению духовного начала в человеке посредством певческого искусства. В своем понимании великой непреходящей ценности русской хоровой культуры Чесноков был близок художественно-эстетическим идеям, на основе которых формировались творческие принципы целого ряда отечественных композиторов – его современников, представителей так называемой «новой московской школы». Это направление представлено творчеством С. Танеева, А. Кастальского, А. Гречанинова, В. Калиникова, А. Никольского.

Чесноков так же, как все они, черпал вдохновение в исторических «образцах церковного пения, основанного на знаменном распеве» [2, с. 95], что привело к появлению большого количества хоровых сочинений, созданных, как в жанре русской православной музыки, так и в произведениях светского типа, в которых четко прослеживается влияние певческих традиций, сложившихся под сводами храма. [2, с. 99]. Деятельность композиторов новой московской школы стала своего рода протестом русских музыкантов против внедрения в национальное певческое искусство чуждых западноевропейских музыкальных традиций. Таким образом, в начале XX века сложились условия для появления такого художника, как Чесноков, сумевшего органично соединить в своем творчестве исконно национальные черты хорового многоголосия с некоторыми художественными элементами западноевропейской музыки, что могло быть доступно только большому мастеру.

Сочинения композиторов новой московской школы составили огромный пласт отечественной музыкальной культуры, где хоры Чеснокова занимают особое место. В отличие от своих коллег, Чесноков шел к композиторской деятельности от своей многогранной музыкальной практики руководителя церковного хора, дирижера и педагога-хормейстера. По сути, практически все его сочинения носили, если можно так выразиться, «прикладной характер», поскольку создавались, как правило, для конкретных хоровых коллективов с учетом их исполнительских возможностей. Поэтому его наследие состав-

ляют только хоровые жанры, предназначенные в подавляющем большинстве для хора a capella.

Композитор работал в различных жанрах хоровой музыки, среди которых основное место занимают духовные произведения, предназначенные для богослужебной практики, включающие, как обработки подлинных старинных (знаменных) распевов, так и самостоятельные культовые сочинения. Хоровая музыка светского типа представлена произведениями для смешанного хора без сопровождения и хорами для женских голосов в сопровождении фортепиано. В качестве поэтической основы для своих произведений Чесноков выбирает стихи поэтов, среди которых, наряду с великими именами А. Пушкина, Г. Гейне, Ф. Тютчева, К. Бальмонта, Н. Некрасова, встречаются имена мало известных поэтов – С. Копыткина, С. Гребенского, Ф. Глинки. В этих стихах его привлекала ритмическая ясность, яркая эмоциональность, конкретность поэтических образов, особенно связанных с картинами природы, что так пленяет душу, открытую красоте и добру.

При всем разнообразии поэтических текстов, выбираемых композитором, в них преимущественно воплощалась лирическая образная сфера, сочетающаяся с созерцательными, эпическими или философскими «оттенками». При этом любое стихотворение служило «импульсом» к воплощению основных положений художественно-эстетического кредо композитора. В поэтических предпочтениях Чеснокова проявляется мировоззрение композитора, отличающееся бесконфликтностью душевного мира; особенности его личности, его понимания смысла пребывания человека в мире; взаимоотношения людей с природой и друг с другом. Поэтому наиболее характерное содержание хоровых произведений Чеснокова – «мягкая, спокойная лирика – иногда благодушно приветливая, иногда с оттенком задумчивой печали и почти всегда связанная с созерцанием природы» [1, с. 48]. В этих хорах всегда находят отражение различные нюансы восприятия природы человеком: возвышенное созерцание и любование ее красотой («Теплится зорька», «Ночь», «Тишь», «Утром зорька»), почти религиозное благоговение перед ее величием («Альпы», «Зимой», «На пути в Иерихон», «Лес»), светлая печаль, вызванная необходимостью проститься с уходящим летом («Август»), скорбные размышления о расставании с жизнью («Дума за думой», «Весеннее успокоение», «Минувшие дни»), мягкое сострадание чужому горю («Не цветочек в поле вянет»), восприятие природы как основы бытия человека («Несжатая полоска», «У людей то в дому», «Ах ты, береза»).

Важно отметить, что Чесноков отличался цельностью своих лирических настроений, поэтому и духовные и светские его произведения близки в по характеру, а содержащаяся в них эмоционально-образная сфера была в равной мере свойственна, как его культовой, так и светской музыке. Поэтому в ней не содержится значительного отличия между духовными и светскими хорами ни по музыкально-выразительным средствам, ни по характеру. Это, вероятно, связано с тем, что композитор воспринимал религию не столько как теоретическую концепцию, а скорее, как нравственно-этический кодекс, определяющий линию бытия человека. При этом Бог, по-видимому, воспринимался Чесноковым как олицетворение светлого гармоничного мира природы, всего мироздания. Оттого слова молитв, лежащие в основе его духовных сочинений, звучат проникновенно и отличаются эмоциональной открытостью, а литературный текст светских сочинений приобретает в музыкальном прочтении Чесноковым оттенок молитвы.

В заключение отметим, что мировоззрение композитора, основывающееся на понимании триады Бог – Природа – Человек как естественной органичной взаимосвязи, получило многогранное воплощение в хоровом творчестве, не утратившем художественной ценности до нашего времени. Его хоровые произведения, отличающиеся четкостью и логичностью формы, разнообразием и красочностью музыкально-выразительных средств, совершенством голосоведения, продолжают звучать и под сводами храма, и на концерт-

ной эстраде, и в учебных аудиториях, находя искренний отклик у самого широкого круга слушателей.

Список литературы:

1. Дмитревская К. Н. Русская советская хоровая музыка. – Выпуск первый. – М. : Советский композитор, 1974. – 128 с.
2. Савадерева А. В. Творчество композиторов новой московской школы // Общество, культура, личность: актуальные вопросы художественного образования: сб. науч. ст. / отв. ред. Г. Г. Тенюкова. – М. : Прометей, 2014. – С. 94–101.

ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ДОСУГА

*Ильина Луиза Анатольевна,
студентка 3 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Герасимова Наталья Ивановна,
кандидат культурологии, доцент кафедры
социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В работе проанализирован гендерный аспект современного досуга. Даются примеры традиционных форм досуга мужчин и женщин, показано развитие женского досуга в Чувашской Республике, представляющего гендерный аспект в советский и постсоветский период. Также в работе приведены результаты опроса мужчин и женщин среднего возраста с целью выявления их досуговых предпочтений.

Ключевые слова: гендер, досуг, семья, женщины, учреждения досуга, исследование.

Проблемы качественного досуга особенно актуализировались в связи с глобальными последствиями экономических и политических реформ, в связи, с чем возникла необходимость на основе комплексного социологического подхода понять и исследовать динамику развития гендерного аспекта досуга как важнейшего явления современного российского общества.

Цель – выявить гендерные досуговые предпочтения современного человека.

Гендер строится в определенном социокультурном контексте в определенный исторический период и, следовательно, различен во времени и пространстве [1, с. 124].

Гендерные формы досуга существовали всегда, в том числе, и в России.

В силу своего социального статуса и своей роли в традиционном Российском обществе, мужчины часто проводили свой досуг вне дома: в трактирах, бильярдных, чайных, посвящая время игре в карты, бильярду, лото, и прочим развлечениям. Петровские реформы стали началом постепенной перестройки дворянских досугово-бытовых традиций по европейским стандартам. Наиболее ярко это выразилось в развитии отечественного клубного движения, когда в обществе стали возникать культурно-досуговые структуры, специально занимающиеся организацией повседневного общения.

О женском досуге в традиционном Российском обществе говорить сложнее, поскольку на женщине лежала организация быта и воспитание детей. Женщины, проводя большую часть своего свободного времени в семье, оказывались лишенными и качественного, развивающего досуга [2].

Особенностями женского досуга в современной России является стремление про-

вести свободное время с пользой для домашнего уюта и своей внешности, что отвечает женской системе социокультурных координат. Именно поэтому удачным времяпрепровождением для многих женщин является поход по магазинам. Так называемый шопинг (приобретение новых вещей) улучшает настроение женщин. Огромное удовольствие женщины также получают и от посещения салонов красоты и их разновидностей. Для создания уюта в доме женщины прилагают много сил, но, несмотря на это, от проделанной работы женщина получает колоссальное удовольствие. Для женщин очень важна эстетическая и эмоциональная сторона в отдыхе. Женщинам приятно, когда близкие и просто знакомые восхищаются их работой.

В настоящее время женщины все активнее осваивают активные виды досуговой деятельности. Это связано с тем, что эта категория хочет быть экономически самостоятельной, чтобы их жизнь и досуг были более качественными. Давние традиции имеет женское движение, в том числе, в Чувашской Республике. У нас сформировался многочисленный актив истинных энтузиасток, предметом заботы которых являются многодетные семьи, солдатские вдовы, ветераны войны и труда, быт и здоровье.

В довоенные годы в нашей республике, как и повсюду в Советском Союзе, в целях вовлечения женщин в производство и к общественным делам в городах и селах регулярно проводились женские делегатские собрания. Затем женские советы начали создаваться на предприятиях, в колхозах и совхозах, в учреждениях. Чувашский республиканский совет женщин объединил все эти организации. Он является добровольной, независимой общественной организацией, объединяющей женские советы на предприятиях, в учреждениях, населенных пунктах, в городах и районах республики. Он был создан для защиты интересов женщин в обществе [3].

В современном мире досуг представляют большую ценность. Его гендерный аспект все больше актуализируется, в связи с чем, мы предприняли попытку узнать, каковы досуговые предпочтения женщин и мужчин сегодня.

Мы опросили 25 женщин и 25 мужчин в возрасте от 30 до 45 лет, т. е. зрелую и наиболее активную часть населения среднего возраста с устоявшимися жизненными принципами. Опрос показал, что женщины (54 %) чаще посещают кино, театры, чем мужчины (48 %), музеи и выставки не пользуются успехом как у мужчин, так и у женщин. Зато популярностью пользуются бары, рестораны, сауны, которые посещают 35 % мужчин и 20 % женщин. Спорт становится частью досуга у 20 % мужчин и 25 % женщин. Следовательно, в своеобразном рейтинге популярности первое место принадлежит бюджетному способу досуга – посещение кино и театров; на втором месте – отдых в барах, ресторанах, сауна; на 3 месте – спортклуб, спортзалы, стадионы. Это говорит о том, что люди активного возраста проводят досуг в развлекательных культурно-досуговых учреждениях.

Исследование показало, что примерно 45 % женщин и 35 % мужчин планируют провести свой отпуск в этом году дома. При этом на даче будут заняты 40 % женщин и 30 % мужчин. Родственников и друзей нравится посещать 28 % женщин и около 18 % мужчин. К морю, в горы хотели бы отправиться 20 % мужчин и 25 % женщин. В заграничное путешествие по городам поехали бы 45 % мужчин и 37 % женщин. Мужчины в 1,5 раза больше, чем женщины, проводят отпуск активно. Для большинства представителей обоего пола в период между отпусками актуальными остаются вечера отдыха, клубные тематические вечера, бесплатные концерты, мероприятия которые проводятся дворцами культуры, клубами. Высоким остается значение дачного отдыха, семейного образа жизни и досуга, как основы защиты от растущих социальных, эмоциональных и психологических перегрузок. При этом приверженцами активного досуга являются 70 % мужчин и 45 % женщин, что, безусловно, связано с социальными условиями жизни наших соотечественников и зависит от их материального положения и социального статуса.

И так, активнее в досуговой сфере проявляют себя мужчины, если речь идет об экстремальных формах отдыха, например, поездках в горы. Посещение театров, отдых дома, на даче более характерен для женщин, ориентированных на культурно-развивающие и творческие формы досуга. Но барьером для получения качественного досуга, как мужского, так и женского, остается недоступность услуг, нехватка времени, загруженность дома, недостаток материальных средств, зачастую минимальное обеспечение жизненными благами, ограничение потребления. В целом, неравенство в социальных условиях российского рыночного общества приводит к неравенству досуга разных слоев населения, а так как женщины оказываются беднее, то и формы качественного досуга менее им доступны. Возрастает значение домашнего досуга, коллективных форм отдыха, праздников, растет значение и роль кратковременных форм досуговой деятельности: недельные, трехдневные и однодневные туры выходного дня (теплоходные прогулки по Волге, посещение Домов отдыха и профилакториев – «Волжанка», санаторий «Чувашия» и др. Но чем более обеспечен человек, тем больше у него возможностей, и тем более качественно такой человек (мужчина или женщина) проводит свое свободное время.

Таким образом, не только гендерные предпочтения, но и социальные условия, психологические особенности мужчин и женщин влияют на досуг в целом, и, в частности, в среднем российском городе, таком, как Чебоксары, отвечают положению и социальным ролям мужчин и женщин в обществе.

Безусловно, наш опрос не дает полной картины гендерных предпочтений в Чувашской Республике, поскольку необходимо дифференцированно подходить к предпочтениям жителей столицы, малых городов и сельских поселений, а также различных возрастных групп – детей, молодежи, пожилых. Однако мы надеемся, что смогли показать, что проблема действительно существует и что работники культурно-досуговой сферы должны с большим вниманием отнестись к существованию гендерных различий в нашем обществе.

Список литературы:

1. Айвазова С. Гендерное равенство в контексте прав человека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.uni-dubna.ru/biblweb/search>. – Загл. с экрана. – (дата обращения 12.03.2017).
2. Карабедова И. С. Особенности гендерного аспекта досуга в современном российском обществе // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2013. – № 5. – С. 194–196.
3. Чувашская республиканская общественная организация «Союз женщин Чувашии» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://op21.ru>. – Загл. с экрана (дата обращения 12.03.2017).

**ИСТОРИЯ ЧУВАШСКОГО АУТОДАФЕ:
РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ЧУВАШСКОЙ КНИГИ
ДООКТЯБРЬСКОГО ПЕРИОДА**

Константинова Анна Николаевна,
*студентка 3 курса направления подготовки
«Библиотечно-информационная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

Фомин Эдуард Валентинович,
*кандидат филологических наук, доцент
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: yeresen@yandex.ru*

АННОТАЦИЯ

В работе рассматривается история репрессированной чувашской книги – ретроспективного библиографического указателя 1950 г. Выводы авторов строятся на основе архивных документов того времени. Библиографический указатель подлежал уничтожению потому, что в нем приводились сведения о православных книгах, изданных на чувашском языке в период до 1918 г.

Ключевые слова: ретроспективный библиографический указатель, библиография, чувашская книга, репрессированная книга, аутодафе, история чувашской книги.

Согласно последним данным, в дооктябрьский период была издана 1301 чувашская книга. При этом под чувашской понимается широкий перечень изданий, так или иначе связанных с чувашской культурой по языку, имени автора, месту издания или тематике. Большинство чувашских книг тех времен носили церковно-богослужебный характер. Данная особенность, предполагавшая крайне ответственный подход к лингвистическому материалу, позволила возникнуть развитой чувашской письменной культуре европейского образца за сверхкороткий промежуток времени – за каких-нибудь полвека с 1871 по 1917 гг. вопреки царской политике ограничения национальных меньшинств в развитии национальных культур. И нет ничего удивительного в том, что библиографический указатель «Чувашская книга до 1917 г.» (1950) процентов на 70 состоял из названий книг христианского содержания. Именно это обстоятельство и стало в конечном итоге основой репрессирования самого указателя под предлогом борьбы с религиозной пропагандой.

Идея указателя принадлежала чувашскому писателю Ф. Е. Афанасьеву (Уяру), в 1943–1950 гг. работавшему директором Книжной палаты Чувашской АССР. Им в 1930 гг. была инициирована интереснейшая подобная книга – «Русские писатели о чувашах», включавшая отрывки из произведений русских писателей, в которых встречаются упоминания о чувашском народе. Сборник был составлен и издан в 1945 г. и сразу же был подвергнут репрессии. Поводом для такого поворота событий стало использование в книге отрывка из произведения белогвардейца Немировича-Данченко. Сохранилось лишь несколько экземпляров книги. В 2001 г. она была переиздана в издательстве Чувашского

государственного университета им. И. Н. Ульянова в двух томах под названием «Чуваши в русской литературе и публицистике» [2]. Полной реабилитации книга дождалась лишь с ее переизданием в 2005 г. под изначальным оригинальным названием [1].

Указатель «Чувашская книга до 1917 г.» был составлен библиографом С. И. Даниловым и издана на правах рукописи в 1950 г. в Алатырской типографии [3]. Книга была навеяна аналогичным грузинским изданием. Инициатор книги Ф. Уяр получил разрешение на издание указателя в Главлите, советском органе цензуры. Однако проблема разгорелась после ее издания. Книга была отозвана из библиотечных и книготорговых организаций и уничтожена. Сохранилось лишь несколько ее экземпляров. По сей день твердые обложки указателя используются в Книжной палате в качестве папок для брошюр.

5 сентября 1951 г. состоялось собрание первичной партийной организации при Главлите Чувашской АССР, на котором было заслушано решение бюро Чувашского обкома ВКП(б) от 25 июля 1951 г.:

«1. За безответственное отношение к изданию библиографического указателя «Чувашская книга до 1917 года» директору Книжной палаты Чувашской АССР тов[арищу] Прохорову И. П., начальнику Чувашглавлита тов[арищу] Волкову М. А. и директору Чувашского научно-исследовательского института языка, литературы и истории тов[арищу] Григорьеву П. Г. объявить выговор.

2. Указать заведующему отделом пропаганды и агитации обкома ВКП(б) тов[арищу] Семенову на непринятие им мер по предотвращению издания библиографического указателя «Чувашская книга до 1917 года».

3. Предложить Чебоксарскому горкому и партбюро Чувашского педагогического института тов[арищу] Гришину обсудить в первичной парторганизации института поведение члена ВКП(б) тов[арища] Сироткина М. Я., редактировавшего рукопись библиографического указателя.

4. Предложить начальнику Чувашглавлита тов[арищу] Волкову изъять весь тираж библиографического указателя «Чувашская книга до 1917 года».

5. Обязать отдел пропаганды и агитации обкома ВКП(б) (т. Семенова) усилить контроль за изданием литературы Чувашгизом, проявлять большевистскую требовательность и принципиальность при разрешении к выпуску в свет литературы.

6. Поручить Чебоксарскому горкому ВКП(б) обсудить настоящее решение на закрытых собраниях первичных партийных организаций Чувашского научно-исследовательского института языка, литературы и истории, Чувашского государственного издательства и Чувашлита» [5, л. 108–109].

О сути проблемы как нельзя лучше можно судить по выступлениям участников собрания: «Как только заступил директором Книжной палаты, мне показывали рукопись этой книги. Бывший директор Афанасьев (Уяр) говорил мне, что рукопись апробирована во Всесоюзной книжной палате и оттуда он привез подобную книгу (грузинскую) как образец. С готовой рукописью Афанасьев (Уяр) обращался в ОК ВКП(б). Заключил в 1947 году с автором тов[арищем] Даниловым договор на составление этой книги и договор утвердил бывш[ий] начальник Главлита Чулкась К.А. еще в 1947 году. Данный договор характерен тем, что там сказано включить все книги, изданные до 1917 года, и особенно подчеркнуто, что если нет в Книжпалате этих книг, таковых разыскивать из других источников и включить в указатель. И таким образом, подготовив данную рукопись с 1947 г. по 1951 г. (январь м[есяц] составитель, бывший библиограф Книжной палаты тов[арищ] Данилов получил за этот «труд» гонорар в сумме 5000 руб. Рукопись была прорецензирована кандидатами наук т. т. Григорьевым и Сироткиным, и дана весьма положительная оценка и одобрена ученым советом научно-исследовательского института. Я об этой книге, вернее, рукописи поставил вопрос в Обкоме ВКП(б) с точки зрения

издавать ее или не издавать. Но тов[арищ] Отачкин и бывш[ший] зав[едующий] отделом пропаганды и агитации тов[арищ] Михайлов П. М. сказали, что эта книга представляет большой научный интерес. И рукопись была сдана тов[арищу] Отачкину в конце марта месяца 1950 г., т. е. после того, как я проработал в Книжной палате всего лишь более одного месяца. По истечении двухмесячного срока тов[арищ] Отачкин говорит: «Издавать эту книгу тиражом 300 экземпляров на правах рукописи». Затем после предложения об издании этой книги в Обкоме ВКП(б) тов[арищем] Отачкиным, я обратился в Главлит. Главлит дал разрешение к печати и к выпуску в свет. При выпуске этой книги активное и непосредственное участие приняли сам автор Данилов и редактор тов[арищ] Сироткин (правка и корректировка). Рукопись печаталась в Алатырской типографии. Она из-за отсутствия специального шрифта пролежала очень долго. Потом отлили шрифт, и книга вышла в свет только в мае месяце 1951 г. а в производство она была сдана в июне месяце 1950 года. Как только вышла книга в свет, я об этом поставил в известность Всесоюзной книжной палаты. И через некоторое время поступило распоряжение в Главлит Чувашской АССР о задержании этой книги, и мы весь ее тираж сдали в Главлит ЧАССР.

Какая моя повинность в издании этой книги? Книга до меня была составлена и прорецензирована за 2–3 года назад, однако нам нужно было ее пересмотреть и кое-что выбросить. Разумеется, в таком виде она проповедывает религиозно-мистическую идею прошлого. Но я, как новый работник, не освоившись еще с работой Книжной палаты и впервые имеющий дело с издательской работой, все же допустил оплошность. Я не предотвратил желая выпустить того же автора и редактора. Они говорили, что эта книга имеет большую научную ценность. Они и теперь говорят, что в этом нет ничего особенного. А мне нужно было отнестись ко всему критически, но этого не получилось. В этом моя ошибка. <...> Решение бюро Обкома ВКП(б) совершенно правильное и оно направлено к недопущению впредь подобных ошибок. Я учту это решение бюро Обкома и впредь в своей практической деятельности постараюсь не допускать подобную поспешность и всячески предотвращать могущие быть неправильности и извращения в издательской работе Книжной палаты» (из выступления И. П. Прохорова).

Не менее выразительно выступление другого участника собрания – М. А. Волкова: «В издании «Чувашская книга до 1917 года» была допущена большая ошибка. Ошибка была допущена при следующих обстоятельствах: первоначально когда бывш[ий] директор Ф. Уяр представил мне на визу рукопись, то мною не выдана была виза ввиду того, что на ее издание недостаточно было документации (рецензии, отзывов и т. д.). Поэтому я порекомендовал, чтобы этот материал был одобрен ученым советом ЧНИИ и Обкомом ВКП(б). Афанасьев (Уяр) добился письменного утверждения ученого совета. Затем эта рукопись по наследству была передана тов[арищу] Прохорову. Тов[арищ] Прохоров говорил, что очень многие положительно отзываются об этой книге (ученый совет, тов[арищ] Отачкин, тов[арищ] Семенов М. и др.). И тем более, как говорит т[оварищ] Прохоров, Обком ВКП(б) разрешил издать эту книгу, я со своей стороны чтобы оказать помощь научным работникам дал разрешение к набору. Как только вышла эта книга, сигнальный экземпляр попал во Всесоюзную книжную палату. Очевидно, Всесоюзная книжная палата обратилась в Главлит СССР. А начальник Главлита СССР говорит: «Как же вы допустили к изданию такую религиозно-монархическую литературу?» Редактор тов[арищ] Сироткин, к сожалению, придерживается к такому взгляду: «Нам ценна эта книга, и мы выбросить оттуда ничего не можем», – говорит он. Ошибка была допущена лишь только потому, что она была предназначена для научного мира. А научные работники слишком перехвалили значение этой книги. Мне объявлен выговор. Я мог бы дать на апеллирование, но я признаю, что наказание вполне заслуженное. В чем тут я повинен? Я дал разрешение только лишь к набору, и в дальнейшем смотрела ее цензор тов[арищ] Прокопьева.

Она, между прочим, об этом еще ничего не говорит и, очевидно, не чувствует за это дело ответственности».

В итоге партийное собрание постановило:

«1. Решение Бюро Чувашского Обкома ВКП(б) от 25 июля 1951 г. «О неправильном выпуске библиографического указателя «Чувашская книга до 1917 г.» (на правах рукописи в количестве 300 экземпляров) принять к сведению и руководству.

2. Отметить, что бывшее руководство Книжной палаты тов[арищ] Афанасьев и библиограф тов[арищ] Данилов составив «Чувашскую книгу до 1917 г.» со включением всех изданий, вышедших до Великой Октябрьской социалистической революции, допустили большую ошибку и фактически могущая быть ценной и полезной книгой, как библиографический указатель по истории чувашского языка, стала вредной и не представляющий никакой научной ценности наличием в ней всех религиозных и монархических описаний.

3. Члены партии нашей парторганизации т. т. Прохоров, Волков и Прокопьева допустили политическую беспечность в оценке подготовленной бывшим руководством Книжной палаты рукописи под названием «Чувашская книга до 1917 г.», выразившаяся в некритическом отношении к печати и выпуску ее в свет.

4. Всем коммунистам организации необходимо сделать вывод из решения бюро Обкома ВКП(б) и в своей практической деятельности не допускать фактов поспешности, невдумчивого и некритического отношения при подготовке рукописи к изданию, к разрешению к печати и к выпуску в свет всей печатной продукции» [5, л. 44–46].

В 1990 гг. Государственная книжная палата Чувашской Республики начала работу над дополненным изданием данного указателя. В ее основу был положен материал, составленный С. И. Даниловым еще в 1940 гг. Работа завершилась изданием ценного указателя «Чувашская книга до 1917 г.», содержащий 1216 документов [4]. Но, кажется, книга уже нуждается в переиздании: найдено почти сто новых названий чувашской книги, датируемых дооктябрьской эпохой.

Список литературы:

1. Русские писатели о чувашах / сост. Ф. Е. Уяр. – 2-е изд., доп. – Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 2009. – 589 с.
2. Чуваши в русской литературе и публицистике : [хрестоматия : в 2 т.] / М-во образования Рос. Федерации. Чуваш. гос. ун-т им. И. Н. Ульянова; [сост. : Ф. Уяр (Ф. Е. Афанасьев)]. – Чебоксары : Изд-во Чуваш. ун-та, 2001.
3. Чувашская книга до 1917 года = Чăваш кĕнеки : библиогр. / Кн. палата Чуваш. АССР ; сост. С. И. Данилов. – Чебоксары, 1950. – 95 с.
4. Чувашская книга до 1917 года = 1917 сұлчченхи чăваш кĕнеки : ретросп. указ. лит. – 2-е изд., испр. и доп. / сост. Р. Н. Григорьева, Р. В. Степанова, Е. Ф. Арланова, С. В. Налимова, Р. И. Константинова ; Гос. архив печати Чуваш. Респ. – Чебоксары, 2001. – 199 с.
5. Государственный архив современной истории Чувашской Республики. Фонд П-1 Чувашского республиканского комитета КП РСФСР. Опись № 25. Дело № 32.

ИНОСТРАННЫЕ АНТОЛОГИИ ЧУВАШСКОЙ ПОЭЗИИ В ИСТОРИИ ЧУВАШСКОЙ КНИГИ

Кузьмин Алексей Германович,
студент 3 курса направления подготовки «Библиотечно-информационная
деятельность» Чувашского государственного
института культуры и искусств,
г. Чебоксары

Фомин Эдуард Валентинович,
кандидат филологических наук, доцент
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: yeresen@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Работа посвящена целостному изучению иностранных антологий чувашской поэзии в динамике. За все время истории чувашской книги издано пять антологий на венгерском (1985), итальянском (1986), английском (1991), французском (1996) и шведском (2004) языках. Они были инициированы чувашским поэтом Г. Айги и, в свою очередь, обусловили издание иностранных антологий поэзии на чувашском языке (венгерском, польском, французском).

Ключевые слова: чувашская литература, поэзия, антология, чувашская книга, история чувашской книги, экстериорика.

В чувашской литературе из всех родов наиболее развитым признается лирика. Данное заключение косвенно подтверждается и тем, что чувашская художественная экстериорика до последнего времени включала в себя исключительно поэтические издания, в частности, сборники стихов номинанта Нобелевской премии в области литературы Г. Айги. Его творчество столь объемно, что обусловило самостоятельную национальную экстериорику – айгиевскую, сосуществующую параллельно общечувашской.

Г. Айги – ключевая фигура чувашской литературы. Его деятельность и творчество вывели неповторимую чувашскую лирику на мировой уровень. Одно из великих инициатив поэта – антологии чувашской поэзии на языках европейских народов.

Первая чувашская антология под названием «Csuvas szó» (Чувашское слово) за рубежом вышла в Венгрии в побратиме столицы Чувашской Республики г. Эгере в 1985 г. [2]. Инициатором ее выступил Г. Айги. В книгу вошли стихи М. Сеспеля, П. Хузангая, В. Митты, В. Бараева, Н. Янгаса, Г. Краснова-Кезенни и самого Г. Айги. Небольшая книга едва напоминает последующие антологии, но она важна как основа масштабного проекта по продвижению чувашской литературы в мире.

В последующем поэтом была разработана серьезная концепция и программа чувашских антологий. В общем виде она включает вводную часть переводчика и составителя, рассказывающая о чувашском народе и ее культуре, фольклорную поэзию, лучшие произведения поэтов дооктябрьского периода (Чуваш Хведи, Максима Федорова, С. Яндуша, В. Магницкого, Михаила Федорова, И. Яковлева, Н. Охотникова, Г. Филиппова,

Е. Сидора, И. Юркина, Ф. Турхана, Г. Тимофеева, Г. Федорова, К. Иванова, Т. Кириллова) и современную лирику (Н. Шелепи, Н. Шибоссинни, И. Тхти, И. Курака, Ф. Павлова, С. Эльгера и др. известных поэтов). При этом переводам стихотворений предшествует краткая биография поэта.

Так или иначе именно в таком виде были изданы итальянская [4], английская [1] и французская [5] антологии чувашской поэзии.

Отличительной особенностью антологии, заложенной Г. Айги, является ее развитие от издания к изданию. В этом плане наиболее многоплановым, наиболее полным и интересным следует признать последнее издание антологии чувашской поэзии в Швеции [3].

Шведское издание антологии осуществлено издательством «Ариель» в Стокгольме. В целом повторяя авторов предыдущих изданий, в книге появляются новые имена, например, М. Карягиной, ставшей известной и получившей признание после предыдущих антологий.

Чувашская антология на шведском языке на общем фоне также выделяется тем, что в ней на равных правах с поэзией присутствует графика и живопись гениального чувашского художника А. Миттова. Нам представляется, что данное решение издателя М. Нюдала неожиданно в традициях современного книгоиздания и безусловно заслуживает уважения.

К сожалению, в связи со смертью поэта Г. Айги в 2006 г. серия чувашских антологий в переводе на языки народов мира прервалась. Между тем следует отметить, что подобные издания монументальны и эпохальны. Они служат великому делу – взаимообогащению этнических культур в глобальном смысле.

Список литературы:

1. An Anthology of Chuvash poetry / compl. and introd. by Gennady Aygi ; transl. by Peter France. – London ; Boston : Forest books ; [Paris] : UNESCO, 1991. – XXXV, 220 p.; 23 см. – (UNESCO coll. of representative works non-Russ. lang. of the USSR ser.). – Пер. загл.: Антология чувашской поэзии. – Англ.

2. Csúvasz szó : irodalmi antológia / ford. Cseh Károly, Képes Géza, Matuz Julianna, Oravec Imre, Rab Zsuzsa; Vál., szerk. Cs. Varga István. – Eger : Megyei Könyvtár, 1985. – 99, [5] p. – Пер. загл.: Чувашское слово : литератур. антол. – Венг.

3. Fältens ögon : en tjuvasjisk antologi / sammanställd av Gennadij Ajgi ; översatt från ryskan av Annika Bäckström. – Sätaröd : Ariel, 2004. – 282, [6] s. : il. – Пер. загл. : Глаза полей : чувашская антология. – Швед.

4. I Canti dei popoli del Volga : Antologia ciuvascia / autore della prefazione e il compositore G. Ajgi ; edizione italiana a cura di Gianroberto Scarcia e Alessandra Trevisan . – Roma : Arti Grafiche Scialia Editrice, 1986. – 288 p. – (Quaderni di iranistica, uralo-altaistica e caucasologia dell'Università degli Studi di Venezia ; 23). – Пер. загл. : Песни народов Поволжья. Чувашская антология.

5. L'oeil des champs : Anthologie de la poesie tschouvache établie et présentée par Geunnadi Aïgui / Preface par G. Aïgui ; trad. du russe par M. Bodin, A. Dalmas, M. Deguy, M. Fomnfreide, L. Herlin, C. Mouchard, P. Pachet, L. Robel. – Strasburg : Circe : UNESCO, 1996. – 302 p. – Пер. загл. : Взгляд полей : антология чувашской поэзии. – Фр.

**СЮИТА ДЛЯ ГОБОЯ И ФОРТЕПИАНО
ИЗ ЦИКЛА «ЧУВАШСКИЕ МЕЛОДИИ» М. АЛЕКСЕЕВА
В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ АСПЕКТЕ
(НА ПРИМЕРЕ НОМЕРА СЮИТЫ «ТАНЕЦ»)**

*Максимова Снежана Сергеевна,
студентка 5 курса специальности
«Искусство концертного исполнительства»,
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Шершакова Марина Васильевна,
кандидат педагогических наук, декан факультета исполнительского искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу музыкально-исполнительских задач, возникающих в процессе изучения произведения «Танец» из сюиты для гобоя и фортепиано чувашского композитора М. Алексеева. Рассмотрены вопросы, связанные с выявлением образного содержания, работой над средствами выразительности, техническими трудностями, над охватом целостной формы музыкального сочинения.

Ключевые слова: гобой, чувашская музыка, народное песенно-танцевальное творчество, сюита, артикуляция, динамика, агогика, образ, гармонический язык, ансамбль.

Михаил Алексеевич Алексеев (1933–1996) – известный чувашский композитор, заслуженный деятель искусств Чувашской АССР, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Как указывают музыковеды, творчество композитора представляет собой новый, инновационный подход в национальной чувашской музыке. Данный подход в целом был характерен для отечественной музыки второй половины XX века, когда шли процессы экспериментирования с музыкальным языком, и, в частности, с фольклорными интонациями. Эти тенденции, как известно, были связаны с авангардными течениями в музыкальном искусстве. В музыке М. Алексеева преодолевается статичное использование фольклорных интонаций, характерное для произведений 50-60-х годов XX века, он достаточно интересно и по-новому раскрывает интонационное богатство чувашской музыки.

В 1960-е годы композитор приступает к написанию большого цикла «Чувашские мелодии» (писал с 1963 по 1977 год). В это время он обучался в аспирантуре Казанской государственной консерватории по двум специальностям – как симфонический дирижер и как композитор. Данный цикл оригинален по замыслу, так как был задуман для всех инструментов симфонического оркестра. Задачей композитора был показ возможностей инструментов, традиционно считавшихся ансамблевыми [1]. М. Алексеевым написаны произведения для разных инструментов и фортепиано (Соната для флейты, Сюита для гобоя, Поэма для кларнета и Соната для фагота и квинтет для этих инструментов и фортепиано), сонаты для разных исполнительских составов – трех чередующихся флейт

(большой, альтовой и пикколо), для двух валторн, двух тромбонов, двух фаготов, двух труб, для арфы и контрабаса. Как отмечают музыковеды, в названных сочинениях проявилось, с одной стороны, смелое, с другой, бережное отношение к чувашскому фольклору [4]. Все компоненты музыкального языка М. Алексеев извлекает из народных мелодий [4]. Характерно использование полифонической разработки музыкальной ткани. Ниже остановимся подробнее на Сюите для гобоя и фортепиано и Танце, входящем в данную сюиту (№ 4 «Танец»).

Сюита для гобоя и фортепиано, написанная в 1963 году, представляет собой цикл из четырех номеров: «Прелюдия», «Скерцо», «Сказ» и «Танец». Композитор сохраняет традиции жанра сюиты в темповом чередовании номеров. «Прелюдия» начинается в темпе *Andantino* (аналогично умеренно медленной Аллеманде). За ней следует «Скерцо» в темпе *Allegretto* (подвижностью напоминает Куранту), «Сказ» звучит в *Adagio* (аналогия с Сарабандой) и «Танец» в темпе *Presto* (по характеру напоминает Жигу).

В традиционном смысле сюита представляет собой последовательность танцев. В этом плане в сюите М. Алексеева мы можем также выявить связи ритмических построений, группировок с некоторыми интонационными ритмическими комплексами танцевального характера. В начальных тактах «Прелюдии» явно слышны интонации хороводной песни – движение восьмых, начинающееся в партии гобоя, подхватывает фортепиано в 7 такте. И далее это движение прервется лишь в такте 18, когда появится аккордовая поступь в басах фортепиано, символизируя собой смелость, решительность, непреклонность. Далее эти темы развиваются полифонически, то есть в одновременном проведении.

Второй номер «Скерцо» интонационно и ритмически напоминает плясовую. Двудольный размер, наличие синкоп, акцентов, различных мелких штрихов рисует перед нами яркую сценку народного веселья – с танцами, играми, догонялками (пассажи стакато шестнадцатыми у гобоя подхватывает фортепиано).

«Сказ», следующий за «Скерцо», выступает в виде лирико-эпического центра цикла, в котором происходит осмысление прошлого, думы о настоящем и будущем. Мы слышим драматические, трагические возгласы, интонации не столько напевны, сколько декламационны. В среднем разделе меняется характер на подвижный – *Piu mosso*. Тема у фортепиано проходит восьмыми стакато, среди которых появляются синкопы, перебивающие равномерное движение восьмых. Это создает ощущение нарастающей тревоги. Тревога приводит к кульминации «*ff*» у гобоя, и подхватывается мощными аккордами фортепиано, звучащими как набат, как бы напоминающем о том, что спокойствие не бывает вечным, оно может быть внезапно нарушено. Здесь прослеживается аналогия с традиционной трактовкой «Сарабанды» как медленного танца-шестивия. В кульминации аккорды четвертными у фортепиано также ярко подчеркивает трехдольность грозного шестивия. В репризе, которая намного короче 1 части, тема проходит несколько тише и неустойчивей, нежели в начале, что придает музыке вопросительность, неуверенность.

Последний номер сюиты – «Танец». Он звучит в темпе *Presto*, то есть имеет очень подвижный и легкий характер. На характеристике «Танца» подробнее остановимся далее, сейчас лишь подчеркнем, что ритмическая основа номера соответствует жанровым особенностям заключительного танца сюиты. Через танец как бы выходит на первый план радостное, беззаботное начало, в котором растворяются и преодолеваются все жизненные трудности.

В целом цикл воспринимается как построенное на интонациях, ритмах и гармониях чувашской музыки большое музыкальное полотно, повествующее о картинах из жизни народа. На наш взгляд, музыка, не являясь программной, тем не менее, очень ярко, образно, в определенной степени театрально, передает зарисовки народной жизни, пове-

ствуется о том, что составляет сущность народного, национально особенного. В «Прелюдии» явственно слышны интонации чувашских песен, «Скерцо» наполнено чувашскими танцевальными ритмами. В «Сказе» мы слышим архаические интонации, нисходящие интонации плача. Интонационную основу «Танца» также составляют мелодии и ритмы жанрового народного творчества.

Музыковеды подчеркивают, что компоненты музыкального языка рождаются у М. Алексеева из народной музыки, в «Танце» она стала мелодико-интонационной основой сочинения [4].

«Танец» из сюиты – это яркий, оригинальный по использованию возможностей национального музыкального языка, номер сюиты. Известно, что раскрытию художественного содержания, идеи музыкального произведения способствует анализ средств музыкальной выразительности и музыкальной формы. Именно посредством формы автор выражает содержание. А форма музыкального произведения – это строение, расположение его частей, или композиция. Изучение формы показывает, как композитор располагает части, как они соотносятся между собой, как выстроены экспозиционные, кульминационные, финальные разделы. Произведение «Танец» из сюиты написано в форме рондо. В строении частей – в рефрене и эпизодах, – отсутствует квадратность, повторность, как на уровне мелких построений (фраз), так и более крупных (периодов). В такой смене метра проявляется характерная особенность чувашской народной музыки. Части формы, как правило, соединены связующими построениями на основе мотивов темы.

К средствам музыкальной выразительности относят особенности мелодии, ритма, темпа, фактуры, динамики, тембра, агогики, артикуляции, музыкальной драматургии. Мелодическое развитие, как мы подчеркивали ранее, основано на интонациях чувашских народных песен, для которых характерно движение по пентатонике. В мелодии преобладают скачки на небольшие интервалы, повторность, движение по звукам пентатоники вверх и вниз. Мелодия носит преимущественно инструментальный характер. Интонационно-мелодическое развитие в каждой части отражает характер художественного образа.

Ритм в «Танце» можно охарактеризовать как упругий, танцевальный, отличающийся ощущением четкой пульсации и чередованием повторяющихся группировок длительностей. Особенностью ритма является его прихотливость (акценты, синкопы, переключки акцентов в партиях гобоя и фортепиано), а также изменение метра (полиметрия) – переход от двухдольного к трехдольному, от двухдольного к четырехдольному. Как мы указывали выше, эти особенности обусловлены внутренне присущими чувашской народной музыке чертами.

Гармонический язык М. Алексеева отличается свежестью, индивидуальной новизной в его использовании. Гармония в «Танце» способна довольно скромными, но точными средствами передавать живую картину народной жизни. Процитируем высказывание М. Кондратьева об особенностях музыкального языка М. Алексеева. Говоря о преодолении ранее господствующих традиций в использовании фольклора, автор статьи указывает на стремление М. Алексеева в сюите для гобоя и фортепиано преодолеть эти рамки. По мнению автора, об этом свидетельствуют «многочисленные сонористические «островки» среди довольно традиционной тональной музыки, с вкраплениями фольклорных цитат. «Островки» эти явились провозвестниками будущей стилистической эволюции автора, четко определившейся через несколько лет» [3].

Исходя из анализа формы и средств выразительности, образное содержание можно определить следующим образом: показ народного веселья в разных ракурсах – посредством танца (рефрена), инструментального музицирования (народный наигрыш в 1 эпизоде), песенного фольклора (2 эпизод).

Исходя из положений музыкальной педагогики и музыкальной психологии, работа над музыкальным произведением предполагает решение основной задачи – раскрытие образа, заложенного автором в сочинении, и яркое, выразительное донесение его до слушателей. Поэтому и педагогу, и исполнителю, работающему над произведением, первоначально необходимо уметь обозначить те трудности, которые встретятся в процессе воплощения музыкального образа на инструменте.

Выявление музыкально-исполнительских трудностей основано на музыковедческом и теоретическом анализе и дальнейшем определении образного содержания исполняемой музыки, что рассматривалось выше.

Трудности, как правило, связаны с воплощением образа, идеи, заложенной автором в сочинении. Известно, что техническое и художественное в искусстве тесно взаимосвязаны. Техника является средством воплощения цели художественного порядка. Поэтому каждая художественная задача требует определенных технических навыков, что важно понимать музыканту-исполнителю. Такие навыки, как правильное дыхание духовика, профессионально организованный игровой аппарат (амбюшур), пальцевая техника, служат основой для достижения высоких художественных результатов. К последним относят профессиональное владение средствами музыкальной выразительности, правильным звукоизвлечением, навыками ансамблевого исполнительства, навыками охвата формы, артистизмом и другими.

Работа над охватом формы основана на понимании музыкальной драматургии, так как решает задачу соотношения частей и целого и во многом способствует выразительности исполнения. Такая работа направлена на более точное выделение тех разделов формы, которые усиливают эмоциональный подъем и спад, ведут к кульминации, требуют переключения на новое эмоциональное состояние и т.д.

Стремление к акустически и эстетически красивому звуку также является основополагающей художественной задачей. Известно, что художественный образ в музыкальной психологии рассматривается в единстве трех составляющих – акустического звучания, конструктивно-логического и духовного начал [6]. То есть звук выступает как содержательная категория понятия «музыкальный образ». Потому работа над звуком важна для любого инструменталиста, но в особенности для исполнителя-духовика. Она обусловлена владением техникой правильного звукоизвлечения, и, как следствие, требует пристального внимания.

Анализируемое произведение представляет собой ансамбль, а это также входит в перечень музыкально-исполнительских трудностей. Художественное впечатление от исполнения во многом определяется качеством ансамблевой игры, основным критерием которой является умение создавать динамический баланс звучания между партиями ансамбля. Данное умение зависит от правильного определения роли той или иной партии в конкретный момент времени. Анализ нотного текста показывает, что в «Танце» достаточно много сольных проведений у гобоя, где партия фортепиано уходит на второй план. Однако нельзя отрицать большого значения роли фортепиано в разделах, где этот инструмент солирует и, соответственно, раскрывает различные стороны художественного образа. Имеются места, в которых важно добиваться точно сбалансированного дуэта двух инструментов. Поэтому выстраивание грамотного ансамблевого звучания входит в одну из первоочередных задач.

Нельзя не выделить роль артистизма музыканта-исполнителя в выразительном воплощении содержания произведения. Известно, что артистизм представляет собой умение перевоплощаться. В искусстве музыкального исполнительства артистизм выступает через умение ярко, интересно передать образ, заложенный в произведении композитором. При этом важно, чтобы выразительность была адекватна тем эмоциям, которые со-

ставляют духовный компонент содержания музыки. Исходя из этого, артистизм необходимо воспитывать как значимое профессиональное качество исполнителя.

Таким образом, мы показали, что работа над любым музыкальным произведением и, в частности, произведением М. Алексеева «Танец» из сюиты для гобоя и фортепиано, достаточно сложный, многоэтапный процесс. Он включает обязательное изучение творчества автора, его композиторского стиля, а также правильное определение музыкально-исполнительских задач и работу над ними. Только такой вдумчивый, глубокий подход к произведению поможет музыканту-исполнителю достичь высоких профессиональных результатов.

Список литературы:

1. Бушуева Л. И. Композиторы Чувашии : библиографический справочник / Л. И. Бушуева; Ю. А. Илюхин ; научный редактор и автор предисловия М. Г. Кондратьев. – Чебоксары : Чувашское книжное издательство, 2014. – 511 с.
2. Данилова И. В. Алексеев Михаил Алексеевич // Чувашская энциклопедия. – Чебоксары, 2006. – Т. 1: А-Е. – С. 78.
3. Кондратьев М. Г. Стилиевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии // Чувашское искусство. Поиски и решения / ЧНИИ. – Чебоксары, 1983. – С. 35–63.
4. Макарова С. И. Михаил Алексеевич Алексеев: 1933-1996. Он шел своим независимым путем // Мастера Музыкального искусства. – Чебоксары, 2009. – С. 9–20.
5. Чувашское искусство Выпуск VI / Вопросы теории и истории // И. В. Данилова. Михаил Алексеев: Поиск нового стиля Чувашской музыки. – Чебоксары, 2009. – С. 34–59.
6. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Под ред. Г. М. Цыпина. – М., 2003. – 368 с.

**ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ЗАНЯТИЙ
СПОРТИВНО-ОЗДОРОВИТЕЛЬНЫМ ТУРИЗМОМ
СО ШКОЛЬНИКАМИ**

*Малинина Лидия Андреевна,
студентка 2 курса
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Васильева Раиса Михайловна,
кандидат педагогических наук, доцент,
заведующая кафедрой народного художественного творчества
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В работе рассматриваются особенности организации занятий спортивно-оздоровительным туризмом с детьми школьного возраста. Изучены секции по спортивному туризму на базе центра молодёжной политики и туризма г. Чебоксары Республики Чувашии.

Ключевые слова: спортивно-оздоровительный туризм, рекреационный туризм, туристская подготовка, планирование тренировочного процесса, физическое воспитание, физическая культура, общая туристская подготовка, специальная туристская подготовка.

В мировой практике развитие спортивно-оздоровительного туризма как любительского туристического движения является уникальным социальным явлением. Феномен этого движения заключается в том, что при минимальной поддержке государства, оно успешно может добиться успеха в сложных экономических условиях сегодняшнего дня. Этому способствует высокая доступность, в том числе и материальная, оздоровительных видов туризма для всех категорий и возрастных групп населения, а также пригодность большей части территории Российской Федерации для проведения туристских мероприятий.

Что касается нашей страны, то ее географическое положение позволяет заниматься всеми видами спортивно-оздоровительного туризма, от лыжных походов на Крайнем Севере до пляжного волейбола на берегу Черного моря. Уникальным является спортивно-оздоровительный туризм в высотной поясности России, где в течение одного дня можно заниматься несколькими ее видами.

Во времена Советского союза, за неимением финансовых возможностей, население страны само выходило из ситуации, где и как отдохнуть. Именно в это время и получает свою популярность пеший туризм, пропагандируемый в школах страны на уроках географии. В учебной программе было обязательно заканчивать учебный год пешими прогулками по местности.

Наибольшую пользу здоровью приносят виды туризма, в которых используются активные средства передвижения. К примеру, пешие и лыжные походы и путешествия способствуют улучшению деятельности сердечнососудистой и дыхательной систем. Свежий воздух, солнечный свет, небольшие физические нагрузки, впечатления во время путеше-

ствий благотворно влияют на деятельность центральной нервной системы, способствует восстановлению работоспособности. Именно в туристских походах дети получают непосредственное применение, изученные на уроках физкультуры, двигательные навыки (преодоление препятствий, водных преград, лазание, ходьба и др.)

В литературе представлен довольно обширный материал по различным аспектам использования средств спортивно-оздоровительного туризма в практической деятельности. Собственный практический опыт участия в различных видах спортивно-оздоровительного туризма и наблюдения за школьниками, увлекающимися данным видом активного отдыха, позволяет считать одним из важнейших средств физического воспитания школьников. Однако занятия туризмом в системе физического воспитания входят в особую группу, поскольку позволяют в наибольшей степени, по сравнению с другими видами, овладеть знаниями, умениями и навыками, нужными в жизни каждому человеку.

Являясь составной частью российской системы физического воспитания, туризм успешно решает специфические задачи физической культуры: образовательные, прикладные, спортивные, рекреативные и оздоровительно-реабилитационные задачи. Данный вид туризма оказывает значительное воспитательное воздействие на подрастающее поколение, особенно в современных условиях, в котором гиподинамия стала одной из повседневных условий жизни ребенка. В процессе проведения походов воспитательная задача решается непосредственно воздействием на каждого участника со стороны коллектива, когда происходит формирование чувства сплоченности коллектива, умения подчинять личностные интересы общественным. Наряду с этим, длительность передвижения в походных условиях, постепенное повышение физических нагрузок воспитывают выносливость и волевые качества человека.

Спортивно-развлекательные центры для детей в Чебоксарах – это уникальная возможность занять детей полезным делом, научить их чему-то новому и при этом не дать им скучать. В республике имеется немало спортивных центров для детей, такие как: спортивная школа по стрельбе из лука; детско-юношеская спортивная школа по футболу; атлетический клуб Атлант; БОУ ДО СДЮСШОР № 7 им. В. Ярды Минспорта Чувашии и другие.

Специальная туристская подготовка в Чувашской Республике осуществляется по следующим основным направлениям: организационная подготовка, топографическая подготовка, техническая подготовка, тактическая подготовка, психологическая подготовка, подготовка по обеспечению безопасности. В рамках перечисленных направлений школьники испытывают свои силы на скалодроме, постигают азы спортивного ориентирования, учатся оказывать первую медицинскую помощь. В холодное время года учебно-тренировочные занятия проходят в помещениях, которые разбиты на небольшие участки (зоны). Пока одни покоряют скалодром, другие оттачивают «жумаринг» – особую технику подъёма по вертикально закреплённой верёвке с помощью специального снаряжения, используемого профессиональными альпинистами, спелеологами и спасателями.

В теплое время года практические занятия переносятся на открытый воздух. Самым долгожданным моментом для детей, занимающихся в секции спортивного туризма, является открытие сезона. Помимо занятий на улице, когда наиболее подготовленные выполняют спуск с крыши «Молодёжного центра» (высота – 35 м), регулярно осуществляются пешие и велопоходы, а также тренировки на базе верёвочного городка в детском санаторно-оздоровительном лагере «Солнышко», в 30 км от столицы Чувашской Республики г. Чебоксары. Перед прохождением специализированной трассы, состоящей из 16 препятствий, расположенных на высоте 6 метров от земли, квалифицированные инструкторы проводят инструктаж по технике безопасности и выдают специальное снаряжение

(шлем, специальные перчатки, страховка с карабинами).

Опыт функционирования спортивной секции показал, что обеспечение всестороннего физического развития, воспитания высоких моральных качеств, овладение туристской техникой и тактикой, приобретение необходимых знаний по теории и методике физического воспитания, совершенствование спортивного мастерства в процессе занятий спортивно-оздоровительным туризмом возможно лишь при комплексном решении основных задач на всех учебно-тренировочных занятиях. При этом лучшие результаты дают тренировки, на которых учитывается фактическое усвоение спортивных навыков при соответствующей сумме дозирования конкретных задач, поставленных тренером. Естественно, что успешное осуществление учебно-тренировочного процесса с детьми школьного возраста требует обязательного выполнения принципов научности, всесторонности, сознательности и активности, повторности и систематичности, постепенности, доступности, коллективности в сочетании с индивидуализацией, наглядности и прочности.

Таким образом, спортивно-оздоровительный туризм, благодаря своему характеру, большому образовательно-воспитательному потенциалу, значительным возможностям формирования положительных эмоций, удовлетворения стремления школьников к передвижению, романтике, риску является одним из лучших способов формирования у них ценностной ориентации на здоровый образ жизни. Поэтому поиск оптимальных путей организации деятельности детей школьного возраста в условиях окружающей среды средствами спортивно-оздоровительного туризма с целью формирования у них ценностной ориентации на здоровый образ жизни представляет исключительно актуальную задачу, решение которой позволит не только сохранить, но и значительно преумножить здоровье детей.

Список литературы:

1. Квартальнов В. А. Педагогика и туризм: учебник для вузов туристского профиля. – М. : Советский спорт, 2000. – 334 с.
2. Игнатъев М. А., Игнатъев А. М. Организационно-нормативные основы туризма: учебно-методическое пособие для студентов ФФК. – Чебоксары : ГОУ ВПО ЧГПУ, 2007. – 128 с.
3. Нагорный А. Г. Экспериментальное исследование ходьбы с грузом и норм в туристских походах старшеклассников: автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. – М., 1998. – 16 с.
4. Константинов Ю. С. Детско-юношеский туризм. Уч. метод. пособие. – М. : ФЦДЮТиК, 2006. – 600 с.
5. Федотов Ю. Н., Востоков И. Е. Спортивно-оздоровительный туризм : учебник. – М. : Советский спорт, 2003. – 364 с.
6. Сергеева С. А. Туризм как эффективное средство физического и нравственного воспитания школьников: дис. канд. ... пед. наук: 13.00.04. – М., 1996. – 185 с.

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ДИРИЖЕРСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

Митрофанова Екатерина Семеновна,
студентка IV курса
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: barbola76@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена историческому аспекту становления отечественной школы симфонического дирижирования, в ней освещены основные этапы развития дирижерского исполнительства в России. В статье прослежены наиболее важные вехи истории русского дирижерского искусства в его наиболее сложных видах – оперного и симфонического дирижирования, а также освещена деятельность выдающихся русских дирижеров.

Ключевые слова: дирижерское исполнительство, техника дирижирования, оперно-симфоническое дирижирование, хоровое пение.

Дирижирование – чрезвычайно сложный и многогранный вид музыкального исполнительства, прошедший весьма длительный и довольно драматичный исторический путь становления и развития. Хотя в самостоятельный вид музыкально-исполнительского искусства дирижирование оформилось сравнительно недавно (лишь к середине XIX века), «...истоки его уходят в глубокую древность» [3, с. 164]. В процессе исторического развития искусства ансамблевого музицирования (инструментального, хорового) дирижер из организатора метроритмического ансамбля в процессе коллективного исполнения музыки превращается в интерпретатора произведения. Техника дирижирования в том виде, в каком она представлена сегодня, возникла не сразу, а прошла путь от примитивного способа управления совместным исполнением музыки до современного дирижерского исполнительства. Его становление происходило в западноевропейском искусстве, в процессе творческой деятельности многих талантливых музыкантов и, в первую очередь, композиторов, которые, как правило, сами дирижировали собственными сочинениями. Важно отметить, что, наряду с исполнительством, многие из дирижеров внесли значительный вклад в создание теоретических основ дирижирования [1]. Все это способствовало появлению «новой дирижерской системы», где дирижер, преломив содержание музыкального произведения через призму «своей художественной индивидуальности, воспроизводил его при помощи оркестра с такою же легкостью, с какой пианист играет разученную пьесу на рояле» [2, с. 33]. Основоположниками этой системы стали выдающиеся композиторы Л. Бетховен, Г. Берлиоз, Ф. Мендельсон, Р. Вагнер.

История русского дирижерского искусства, которое изначально «развивалось под патронажем церкви, где музыка была неотъемлемой, органичной частью богослужебного обихода» [3, с. 164], ведет свое начало от хорового пения, когда во главе хоров стояли так называемые «головщики», руководившие исполнением, указывавшие вступление отдельных голосов. Уже в начале XVIII столетия при царском дворе начинают действовать первые оперные труппы, а затем и инструментальные ансамбли. В ту пору ими руково-

дили чаще всего иностранные композиторы, подолгу работавшие в России. Среди них итальянские музыканты Ф. Арайя, Ф. Антонолини, Д. Сарти, Д. Паизиелло, Б. Галуппи, немцы Ж. Гюбнер, Г. Раупах и другие. В конце XVIII века во главе театров и оркестров нередко стояли выдающиеся русские музыканты. Например, замечательный композитор Е. Фомин долгое время дирижировал в частных труппах Москвы и Петербурга, выступал и в придворной опере. Вместе с ним основы отечественного дирижерского искусства закладывал композитор В. Пашкевич, руководивший сначала оркестром петербургского «Вольного российского театра» (1780–1783), а позже, с 1789 года, – бальным оркестром при дворе. Талантливый музыкант из крепостных Д. Кашин еще в 90-х годах XVII века устраивал грандиозные концерты, в которых дирижировал хором и оркестром. Этот оркестр насчитывал пятьсот человек. Тогда же в качестве дирижеров выступали Н. Поморский, П. Ершов, С. Дегтярев и другие.

Многие одаренные музыканты из народа, имена которых не дошли до нас, работали в частных крепостных театрах богатых вельмож. Первая половина XIX века отмечена значительным развитием театральной и концертной жизни Петербурга и Москвы. Высокого уровня достигает мастерство русских певцов, артистов балета, оркестровых музыкантов. В оперных театрах ставятся лучшие классические оперы и первые произведения национального репертуара. Надо напомнить, что такое монументальное творение, как Торжественная месса Бетховена, впервые была полностью исполнена в Петербурге в 1824 году – раньше, чем на родине композитора. Все это создавало предпосылки для появления профессиональных дирижеров. Важная роль в истории русского дирижерского искусства принадлежит К. Кавосу (1775–1840). Более сорока лет он был капельмейстером императорского оперного театра в Петербурге. С его именем связана постановка первенца русской оперной классики – «Ивана Сусанина». В те же годы в Петербурге работал капельмейстером и известный композитор А. Варламов. В середине XIX века видное место в музыкальной жизни Петербурга занимали К. Альбрехт (1807–1863) и К. Лядов (1820–1871). Первый из них дирижировал в 1842 году премьерой оперы «Руслан и Людмила», а также выступал и на концертной эстраде; второй – в течение восемнадцати лет вел спектакли оперного театра и способствовал подъему отечественной исполнительской культуры.

Однако подлинный фундамент отечественной школы дирижирования заложили гениальные музыканты следующего поколения. Это, прежде всего, М. А. Балакирев и братья А. Г. и Н. Г. Рубинштейны. Очень разные по своему творческому облику, они дополняли друг друга в этой области. Антон и Николай Рубинштейны организовали регулярную концертную жизнь в Петербурге и Москве, и сами долгое время руководили концертами Русского музыкального общества. Они познакомили русскую аудиторию с множеством произведений классики, подняли уровень ведущих столичных оркестров, а в стенах консерваторий способствовали воспитанию плеяды профессиональных оркестрантов.

М. Балакирев как дирижер сыграл огромную роль в пропаганде сочинений своих соотечественников – композиторов «Могучей кучки», а также новой зарубежной музыки – Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Шумана, Р. Вагнера. Организованные им концерты Бесплатной музыкальной школы в Петербурге – одна из самых ярких страниц в художественной жизни России того времени. С именем Балакирева связан и один из первых триумфов русского дирижерского искусства за рубежом: в 1866 и 1867 годах под его управлением впервые прозвучали в Праге «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила». Балакирева и братьев Рубинштейн смело можно считать первыми выдающимися русскими дирижерами, имена которых были широко известны не только в России, но и по всей Европе.

Развитие дирижерского искусства в России было отмечено значительным влиянием

на него крупнейших русских музыкантов. Это естественно и закономерно: страстные патриоты и передовые художники, они стремились воздвигнуть здание отечественной музыки не только пером, но и дирижерской палочкой. Стремление к содержательности и эмоциональной насыщенности в передаче авторского замысла, бережное отношение к нему, пренебрежение внешними эффектами, искренность и сердечность интерпретации – все эти черты были естественным следствием и самого характера русской музыки, и той просветительской миссии, которую взяли на себя русские композиторы-дирижеры. Славными страницами истории отечественного исполнительского искусства стала дирижерская деятельность в оперном театре, и особенно на концертной эстраде, П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова. Несмотря на то, что эти композиторы не обладали ярко выраженными дирижерскими способностями, они были выдающимися музыкантами и прекрасными интерпретаторами не только своих сочинений, но и многих произведений русских и зарубежных композиторов.

С огромным успехом проходили концерты и спектакли под их управлением как в России, так и за границей. Критические рецензии того времени свидетельствуют о глубине и своеобразии их интерпретаторских замыслов, умении работать с оркестром и о том успехе, который они имели у публики. Более того, в их собственных литературных трудах мы встречаем много страниц, положений, посвященных разработке проблем дирижерского искусства, не потерявших и сейчас своего принципиального значения. В конце XIX – начале XX века активную дирижерскую деятельность вели и другие выдающиеся русские музыканты. Вслед за М. Балакиревым и А. Рубинштейном, П. Чайковским и Н. Римским-Корсаковым на сцену выходят А. Глазунов, С. Танеев, А. Лядов, А. Аренский, С. Рахманинов, М. Ипполитов-Иванов. Они принимали участие как в концертах Русского музыкального общества, так и в «Русских симфонических концертах», основанных в 1885 году знаменитым музыкальным деятелем М. П. Беляевым. Успешно выступают за пультом прославленные инструменталисты – скрипач Л. Ауэр, виолончелист К. Давыдов, пианист А. Зилоти.

Так постепенно складывается русская дирижерская школа, которая способствовала подъему оркестрового исполнительства и росту художественного уровня ведущих музыкальных театров. В этом огромную роль сыграл выдающийся дирижер и композитор Э. Направник (1839–1916), который на протяжении нескольких десятилетий возглавлял Мариинский театр в Петербурге и вел активную концертную деятельность. Под его управлением прошли премьеры лучших творений русской оперной классики: «Вражья сила» А. Серова; «Каменный гость» А. Даргомыжского; «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова; «Демон» А. Рубинштейна; «Борис Годунов» М. Мусоргского; «Опричник», «Орлеанская дева», «Пиковая дама», «Иоланта» П. Чайковского. Оценивая деятельность этого великолепного мастера, русский историк Н. Финдейзен писал: «Направник хорошо направил русский оперный театр, быть может, его стараниям мы обязаны освобождением русской оперы от разных нелепых и незрелых попыток, часто появлявшихся на нашей сцене при прежних ее капельмейстерах; и, во всяком случае, при нем русская опера пережила свою цветущую пору, при нем были поставлены выдающиеся творения новой русской школы и Чайковского». Петербургский оркестр стал при Э. Направнике одним из лучших в мире, что признавали и многие зарубежные дирижеры-гастролеры, например, А. Никиш и Ф. Мотль. Многие дирижеры испытали на себе благотворное влияние Направника, учились у него превосходному профессиональному мастерству, принципиальности художественных убеждений, простоте и четкости дирижерской техники, требовательности к себе и музыкантам. Среди воспитанников и сотрудников Направника по оперному театру были дирижеры Э. Крушевский, К. Кучера, Ф. Блуменфельд, Н. Черепнин.

В развитии московского Большого театра значительную роль сыграл опытный мастер И. Альтани (1846–1919), возглавлявший его на протяжении четверти века – до 1906 года. На этой сцене им были поставлены многие оперы Чайковского, а также «Снегурочка», «Псковитянка» и «Борис Годунов». Ближайшим сотрудником Альтани был дирижер У. Авранек (1853–1937). Его деятельность в качестве главного хормейстера Большого театра охватывает значительный период, включая премьеры на сцене театра опер «Демон» и «Евгений Онегин». В последние десятилетия XIX века с развитием различных форм музыкальной жизни стала ощущаться значительная нехватка профессиональных дирижеров, которых не готовили действовавшие тогда консерватории. Это вело к тому, что частым явлением стало приглашение на постоянную работу иностранных дирижеров. Со временем из среды русских музыкантов начинают выдвигаться талантливые дирижеры. С каждым годом они становятся более востребованными в многочисленных частных оперных труппах и разнообразных концертных организациях.

Бесспорно, самым выдающимся мастером русского дирижерского искусства был В. И. Сафонов (1852–1918). С 1891 года он стоял во главе оркестра московского отделения Русского музыкального общества. Сафонов был известен как великолепный истолкователь русской симфонической музыки, но репертуар его был необычайно широк. Значительным явлением в музыкальной жизни Петербурга были концертные циклы, организованные А. Зилоти. Сам основатель этих концертов продирижировал в них огромным числом произведений, с особым успехом исполняя музыку Баха, Листа и современных авторов. Известным меценатом и дирижером А. Шереметевым (1859–1919) были организованы в Петербурге «Общедоступные симфонические концерты», которыми он дирижировал вместе с М. Владимировым и А. Хессиным. Музыкальную жизнь Москвы украшали симфонические собрания Филармонического общества, проходившие под управлением их основателя П. Шостаковского (1851–1917), а также общедоступные исторические концерты, которые вели известный композитор С. Василенко (1872–1956) и дирижер Ю. Сахновский (1866–1930); позже приобрели известность концерты оркестра под управлением С. Кусевицкого.

Как в симфонических собраниях Русского музыкального общества (РМО), так и на концертах других организаций в Петербурге и Москве регулярно выступали дирижеры-гастролеры, например, в Московской частной опере; где дирижировали в разные годы И. Труффи, С. Рахманинов, М. Ипполитов-Иванов. В царской России консерватории по существу не готовили профессиональных дирижеров; после революции в них начали создавать дирижерские классы. Однако воспитание дирижеров, как известно, – дело очень сложное и кропотливое, требующее длительного времени, поэтому на первых порах основную тяжесть практической артистической работы приняли на себя мастера старшего поколения, начинавшие свою деятельность еще в дореволюционные годы. Среди них были такие замечательные музыканты, как А. Глазунов, М. Ипполитов-Иванов, С. Василенко, И. Прибик, У. Авранек, И. Палицын, И. Палиашвили, В. Сук, Н. Малько, А. Орлов, Л. Штейнберг, К. Сараджев, А. Пазовский, Н. Голованов, А. Гаук, С. Самосуд и другие.

В Москве в 1938 году проходил всесоюзный конкурс дирижеров. Уже одно число его участников, представлявших разные города и республики страны, свидетельствует о том, насколько был велик приток новых талантов в советское дирижерское искусство. Победители конкурса – его лауреаты и дипломанты Е. Мравинский, А. Мелик-Пашаев, К. Рахлин, К. Иванов, М. Паверман, К. Кондрашин, К. Элиасберг и другие – заняли вскоре ведущее место в исполнительском искусстве. К концу 30-х годов XX века музыкальная жизнь нашей страны достигает невиданного размаха. Во всех столицах союзных республик и крупных городах работают симфонические оркестры и музыкальные театры, во главе которых стоят высококвалифицированные профессиональные дирижеры.

По давней традиции дирижерскую деятельность ведут многие композиторы. Прекрасными интерпретаторами выступали Р. Глиэр, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Д. Кабалевский, Г. Майборода и другие. В эти годы продолжается воспитание новых дирижерских кадров. Среди педагогов – опытные мастера, такие как Н. Аносов, Л. Гинзбург, И. Мусин, М. Канерштейн, Н. Рабинович, В. Тольба и другие. Огромные достижения отечественной дирижерской школы сегодня известны всему миру, а дирижерско-исполнительская школа в России, появившись «...почти на два века позже европейской, ...тем не менее, получила мировое признание» [3, с. 166].

В заключение необходимо отметить, что любой новый способ дирижирования проистекал из развития самой музыки, где дирижирование – это средство, а не цель в воплощении, в выражении музыки. Современная музыкальная культура выдвигает центральную фигуру в исполнительстве – личность дирижера-творца. В кругу знаменитых композиторов нет ни одного, который бы не вставал за дирижерский пульт, но постепенно они утрачивают свой приоритет в дирижерской сфере. Самое главное – в творчестве дирижера, как ни в одной другой из музыкальных профессий, воплощается идея духовного объединения людей, ведь дирижер выступает как выразитель величайших музыкальных идей всех эпох, выразитель художественной интерпретации и высокой человеческой души.

Список литературы:

1. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / сост. Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 631 с.
2. Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства // Музыкальный современник. – Кн. 3. – 1916. – С. 26–62.
3. Савадерева А. В. История дирижирования как вида музыкального исполнительства // Символ науки. – № 7. – Т. 2. – Уфа : Омега сайнс, 2015. – С. 163–167.

**СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРА:
ЖАНР «VERBATIM»**

*Митрофанова Екатерина Семёновна,
студентка IV курса специальности
«Художественное руководство оперно-симфоническим
оркестром и академическим хором»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
barbola76@mail.ru*

*Тимофеева Елена Николаевна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории, истории искусств,
музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: ten8352@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена современному театральному жанру «verbatim». Автор рассматривает понятие «verbatim» как точную передачу информации источника даже при сохранении ошибок, интонаций, диалектов; пытается высказать своё мнение по поводу этого жанра.

Ключевые слова: современный театр, «verbatim», жанр, проблема театра, пьеса, драматург.

Театр всегда стремился к правде жизни на сцене, но при этом сценические средства выражения этой правды были в основном символичны, в том числе и текст героев. Жесткий реализм на сцене никогда не приводил к каким-либо успешным результатам. Театр – это искусство, а у искусства свой язык, отличный от жизни, но говорящий о ее проблемах. Некоторые современные тенденции драматургии и соответственно ее воплощения в театре таковы, что документальность становится основой пьесы и спектакля, как результата ее сценического воплощения.

Возникшее современное понятие «verbatim» подразумевает под собой пьесу, собранную из записей, сделанных составителем (именно составителем, так как здесь автор не выдумывает из головы, а составляет из записанного) со слов опрашиваемых, то есть берется несколько интервью и компонуется в пьесу. «Verbatim» подразумевает под собой точную передачу информации источника даже при сохранении ошибок, интонаций, диалектов, зачастую обценной лексики. Художественная ценность такого текста конечно не высока, его воплощение на сцене – в основном «говорение» текста, но именно такой театр популярен среди населения во всем мире, особенно в таких странах как Англия, Америка и т. п. У нас в России его популярность лишь набирает обороты, но, тем не менее, в крупных городах этот жанр востребован публикой. Одним из самых популярных проводников «verbatim» в нашей стране стал московский «Театр.doc». Встает вопрос: «Чем привлекает жанр «verbatim» человека? В чем его социальная сущность?» Надо сра-

зу оговориться, что большая часть современных авторов не относят себя в полной мере к «verbatim» (но их относят к этому течению критики) или зачастую понимают этот термин достаточно ограничено, как использование живой человеческой речи или как технологию создания пьесы. На самом деле «verbatim» этим не ограничивается.

Если брать «verbatim» в качестве технологии создания пьесы, то это говорит об уровне наших драматургов. Исчезли глубокие переживания Чехова и Вампилова, Шекспира и Рождина. Компиляция пьес приводит к деградации театра, и в целом все это – отражение жизненных реалий современного общества.

Техника «verbatim» – это техника, основанная на балансировании, на грани фола. Жесткий натурализм проявляется в словах героев, поступках, сюжетах в целом. Основными темами становятся убийства, половая жизнь, катастрофы. Яркими примерами могут служить такие бестселлеры как «Монологи вагины» (женские рассказы про свои органы), «Сентябрь.doc» (события в Беслане). Можно заранее предугадать, что такие темы будут востребованы у современного зрителя, потому что они якобы актуальны, дерзки. Люди любят сенсации и все, что шокирует воображение. Современный уровень культуры настолько низок, что именно такие пьесы будут приносить доход театру, особенно в крупных городах. В этих постановках нет философии жизни, не поднимаются душевные проблемы героев. Они, как говорят, «давят на жалость», выстреливают, эпатируют. Человеку не нужно думать, анализировать, сопоставлять, достаточно смотреть и слушать. Данные пьесы привлекают легкостью понимания, но их легкоусваиваемость не выполняет функции, которые изначально заложены в театральном искусстве.

Тематика данных пьес поднялась на сцену в 90-е годы, когда разрушились все рамки морали и культуры. Онтологические проблемы стали волновать человека лишь на уровне денег, развлечений, удовольствий. «Verbatim», поднявшийся на этой волне, – тенденция западного общества с его уже практически разложившимися моральными нормами. Экспансия западного образа жизни, ценностей в нашу страну и привела к распространению таких форм «искусства» в России.

Человека необходимо воспитывать на прекрасном, это было открыто и доказано еще в Древней Греции. Возделывание человека, его ума и души, основанное на лучших достижениях цивилизации рождает гармонично развитую личность. А гармонично развитая личность – это идеал человека, к которому мы стремимся, но которого никогда не достигнем при таких условиях развития. Человеческая сущность такова, что он легче воспринимает то, что легче сделать: легче быть плохим, чем хорошим, потому что меньше затрачивается усилий и т. п. Именно поэтому театр «verbatim» так популярен в мире. Пьесы собираются из низменного, того, что привлекает обычного человека, это же и демонстрируется на сцене. А раз зрителю нравится, то театр будет полон, деньги будут заработаны, значит «verbatim» – это чисто коммерческий ход. Хотя создатели данных «шедевров» утверждают, что это честное изображение жизни, правда и даже новая жизненная философия.

Сразу необходимо опровергнуть первое утверждение. Честное изображение жизни далеко не значит ее опошление, раскапывание ее интимных или далеко не самых лучших слоев. Честность – не в неприкрытой грязи, а чистой искренности, без пошлости и эпатажа. А. П. Чехов тоже честно описывал жизнь, но при этом не опускался до обсуждения половых увлечений своих героев. Если бы наша жизнь действительно была таковой, как ее представляет нам жанр «verbatim», то человечество давно бы деградировало и вымерло. Следовательно, все это неправда, и ни о какой правде здесь речи быть и не может, тем более ни о какой новой жизненной философии. Философия – любовь к мудрости, поэтому спекуляция данным словом в случае «verbatim» не уместна. Философия раскрывает тайный смысл бытия, отвечает нам на экзистенциальные вопросы, на что отвечает

«verbatim» остается загадкой.

Относительно «verbatim» еще важно остановиться на том факте, что реальными авторами пьес становятся люди с улицы – люди, которых опрашивает «автор» или даже сам актер. Думается, что писателями могут быть лишь те, у кого к этому есть дар. Возводить в писатели всех и каждого не целесообразно. Люди с улицы могут обсуждать все подряд, но то, что выносится на сцену, должно проходить цензуру, и в первую очередь морально-этическую. Это во многом зависит от человека, который собирает этот материал, от его культурных и умственных качеств. Горький, собирая материал по кабакам и подвалам для пьесы «На дне», не создал и толики того ужаса, что показывают современные вербатимщики.

Выбор темы для пьесы автором – вот основная проблема театра «verbatim», вот где кроется источник низменности, и это – следствие либо низкого духовного уровня, либо жажды денег, а скорее всего и то и другое вместе. Это моральный излом, который надо лечить прекрасным, добрым и вечным, пусть все это называют незлободневным и не актуальным. Именно на авторе будущей пьесы лежит огромная ответственность, потому что именно то, что он создаст, увидит широкий круг зрителей, в том числе и молодежь. Но авторы подобных пьес не задумываются о будущем человека и общества.

Все эти тенденции развития современного театра – это отражение проблем нашего общества, особенно его основной проблемы – бездуховности. А общество, воспринимающее подобный театр, особенно молодое поколение, полагает, что это и есть искусство и такая же должна быть жизнь. То есть дихотомия общество-театр – это реально существующее понятие, взаимодействие, взаимовлияние. Театр отражает в своем зеркале общество, но и общество примеряет на себя современные театральные тенденции.

При всем вышесказанном, мы не отрицаем «verbatim» как жанр, идея сама по себе не плохая, нужно лишь изменить к ней подход. Создавать пьесы на основе жизненных примеров можно и нужно, но необходимо тщательно выбирать темы, редактировать материал, создавать его сценическую оболочку. От этого он не потеряет остроты, а станет, наоборот, острее, так как театр своими средствами доводит проблему до ее кристаллизации. Но эта проблема должна быть не надуманной, намеренно эпатажной, а рождающейся самой жизнью общества, человека, тогда «verbatim» будет театральным жанром, а не жанром подворотен. У него, как у театра, есть будущее, потому что, например, текст «verbatim»-пьесы ближе к реальному миру тем, что он всегда существовал в близком к реальному временном измерении. Всё это необходимо современному театру. Очень важно, по нашему мнению, на данном этапе взять от техники «verbatim» только лучшие черты, адаптировать эту технику для нашей почвы, синтезировать с тем богатым пластом театрального искусства, который сложился у нас в стране. Думается, что «verbatim», «переболев» заграничностью, органично вырастет в почву нашего искусства и займет достойное место в современном театре.

ОРГАНИЗАЦИЯ СЕМЕЙНОГО ДОСУГА В ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ

Никандрова Анастасия Геннадьевна,
студентка 3 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары

Герасимова Наталья Ивановна,
кандидат культурологии, доцент кафедры
социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары

АННОТАЦИЯ

Данная статья посвящена феномену семейного досуга, изучению его влияния на укрепление внутрисемейных отношений, а также исследованию организации семейного досуга в Чувашской Республике.

Ключевые слова: семья, семейный досуг, организация семейного досуга, семейные отношения.

Состояние семьи в современном цивилизованном мире оценивается как критическое. Как показывает статистика, в настоящее время по оценкам демографов в России разрушается 60 % семей. Падает число заключаемых браков, растёт число разводов, число неблагополучных семей. Особой проблемой является проблема насилия в семье. Общество в целом не может быть здоровым, если не здорова такая его ячейка, как семья.

С целью обратить внимание на проблемы современной семьи, осмыслить их в философском, религиозном, психолого-педагогическом, социально-экономическом и иных аспектах, был учреждён Международный день семьи, отмечаемый ежегодно 15 мая. Он особенно актуален для нашей страны, так как за последние 10–12 лет кризисные тенденции в развитии семейно-брачных отношениях значительно усилились.

Чувашский республиканский совет женщин и Совет отцов Чувашской Республики выдвинули инициативу проведения в Чувашии Года Матери и Отца.

Вопросы формирования базовых семейных ценностей, повышения статуса семьи, авторитета матери и отца, возрождения и широкого распространения национально-культурных традиций и обычаев семейного воспитания являются приоритетными в государственной политике Чувашской Республики.

Таким образом, в целях сохранения традиционных семейных ценностей, повышения престижа материнства и отцовства, формирования у молодых граждан ответственного отношения к созданию семьи 23 ноября 2016 г. глава Чувашской Республики Михаил Игнатьев подписал постановление, в котором объявил в Чувашской Республике 2017 год – годом Матери и Отца.

Кабинету Министров было поручено образовать организационный комитет по проведению в Чувашской Республике в 2017 году Года Матери и Отца и утвердить его со-

став, разработать и утвердить план основных мероприятий, предусматривающих меры по реализации государственной семейной политики, проведение информационно-просветительской кампании, направленной на понимание ценностей материнства и отцовства. Органам местного самоуправления, организациям независимо от их организационно-правовых форм и форм собственности было рекомендовано принять активное участие в мероприятиях, которые проводились в рамках Года Матери и Отца. Средствам массовой информации было поручено систематически освещать мероприятия, реализуемые в рамках Года Матери и Отца.

Особое внимание было уделено воспитанию ответственного отношения молодых граждан к созданию семьи: в первую очередь в родительской семье, затем в школе и других образовательных учреждениях, трудовых коллективах.

За год в Чувашской республике, в рамках Года Матери и Отца на достойном уровне было проведено множество ярких мероприятий, направленных на реализацию государственной семейной политики, повышение культуры семейных отношений. Особое внимание хотелось бы уделить некоторым из них.

13 декабря 2016 года в ледовом дворце «Чебоксары Арена» состоялась торжественная церемония открытия Года экологии в России и Года Матери и Отца в Чувашии. Именно данное мероприятие дало старт другим мероприятиям, которые проводились в рамках года Матери и Отца в Чувашской республике.

31 января 2017 года состоялось первое заседание по проведению в Чувашской Республике в 2017 году Года Матери и Отца под председательством министра труда и социальной защиты Чувашской Республики Сергея Димитриева.

Таким образом, в ходе данного заседания был рассмотрен план основных мероприятий и вопросы подготовки к проведению торжественных мероприятий, посвященных Году Матери и Отца в Чувашской республике.

Еще одним запоминающимся мероприятием стало открытие традиционных лыжных гонок. Они проводились 21 января на лыжной базе спортивной школы олимпийского резерва № 2. Также состоялись республиканские соревнования по лыжным гонкам среди спортивных семей на призы Главы Чувашии Михаила Игнатьева. На лыжную трассу вышли 111 спортивных семей, любители зимних видов спорта и ветераны. В торжественном открытии соревнований приняли участие Глава республики Михаил Игнатьев, Председатель Государственного Совета Чувашской Республики, региональный координатор проекта «Крепкая семья» Всероссийской политической партии «Единая Россия» Валерий Филимонов.

По завершению лыжных гонок, победители и призёры награждены дипломами и ценными подарками. Хочется отметить, что региональное отделение партии «Единая Россия» по доброй традиции в рамках проекта «Крепкая семья» также ежегодно учреждает призы для победителей и участников турнира спортивных семей.

8 февраля состоялось первое в 2017 году заседание городского женсовета. На повестку дня был вынесен вопрос об организации фестиваля «Чебоксарская семья года». В завершение данного совещания было принято решение объявить конкурс на разработку логотипа и слогана к Году Матери и Отца.

И наконец, 8 декабря в ДК Тракторостроителей состоялось торжественное мероприятие, посвященное подведению итогов Года Матери и Отца в Чувашской Республике, в рамках которого прошло награждение победителей республиканского конкурса «Семья года».

В мероприятии принял участие Глава Чувашии Михаил Игнатьев, руководители органов исполнительной власти Чувашской Республики, органов местного самоуправления муниципальных районов и городских округов Чувашской Республики, представители об-

щественных организаций, участники Республиканского конкурса «Семья года» и другие почетные гости.

Благодаря проведению в Чувашской республике в рамках года Матери и Отца, глава республики назвал хорошей тенденцией рост количества зарегистрированных браков на 8 % по сравнению с прошлым годом и снижение количества регистраций расторжений браков на 5 %.

Таким образом, исследовательская работа об организации семейного досуга в Чувашской республике выявила стремление развития и сохранения традиционных семейных ценностей, повышение престижа материнства и отцовства, формирование у молодых граждан ответственного отношения к созданию семьи.

ОСНОВНЫЕ ЯЗЫКИ ООН И ИХ ФУНКЦИИ

*Никандрова Ксения Геннадьевна,
студентка 2 курса направления подготовки
«Народная художественная культура»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Федорова Маргарита Алексеевна,
доцент Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: Margo1943@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

В данной статье представлены рабочие и официальные языки в системе ООН. Многоязычие является важным фактором гармоничного общения между народами и рассматривается с точки зрения внутренней и внешней коммуникации.

Ключевые слова: новые технологии, вебсайт, веб-страница, информационные центры, Ватикан, лауреат Нобелевской премии.

Организация Объединённых Наций (ООН) – международная организация, созданная для поддержания и укрепления международного мира и безопасности, развития сотрудничества между государствами.

«ООН остается универсальным форумом, наделённым уникальной легитимностью, несущей конструкцией международной системы коллективной безопасности, главным элементом современной многосторонней дипломатии» [1].

Любая международная организация, чтобы не стать Вавилонской башней, должна обладать эффективными средствами для преодоления языковых барьеров. Так, как в Организации Объединённых Наций представлена почти каждая страна мира, заявление, что ООН представляет собой микроскоп всего мира, не будет преувеличением. Организация использует шесть официальных языков на своих межправительственных заседаниях и в своих документах: английский, арабский, испанский, китайский, русский и французский. В секретариате используются два рабочих языка: английский и французский.

Выступления на официальном заседании на одном из официальных языков синхронно переводятся на остальные официальные языки соответствующего органа устными переводчиками ООН. Если какая-либо делегация желает выступить на языке, который не является официальным, она должна обеспечить устный или письменный перевод выступления на один из официальных языков. Затем это выступление переводится на остальные языки с помощью системы двойного перевода.

Документы выпускаются на шести официальных языках и публикуются одновременно, когда готовы варианты на всех языках.

Вопросы многоязычия должны рассматриваться с различных точек зрения, в частности с точки зрения внутренней и внешней коммуникации. Внутренняя коммуникация осуществляется в рамках организации – речь идет об официальном взаимодействии между государствами-членами и всеми сторонами, которые участвуют в работе ООН, или же

о взаимодействии между государствами-членами и Секретариатом ООН.

Внешняя коммуникация ориентирована на самую широкую общественность, она может охватывать другие языки, помимо официальных, а также вопрос об используемых информационных средствах для распространения посланий ООН. Наконец, для поощрения всех аспектов многоязычия необходимо отдельно рассматривать вопрос о людских ресурсах.

Многоязычие, являющееся важным фактором гармоничного общения между народами, имеет особое значение для ООН. Способствуя терпимости, оно также обеспечивает эффективное и более активное участие всех в рабочем процессе Организации, а также большую эффективность, лучшие результаты и более широкое вовлечение сторон. Необходимо сохранять и поощрять многоязычие с помощью различных мер, предпринимаемых в рамках системы ООН, в интересах совместного использования и коммуникации.

Обеспечение равновесия между шестью официальными языками – английским, арабским, испанским, китайским, русским и французским языками (при этом английский и французский служат языками повседневного профессионального общения) – было постоянным предметом заботы всех генеральных секретарей. За период с 1946 г. По сегодняшний день были предприняты многочисленные меры по самодействию использованию официальных языков, с тем, чтобы ООН, ее цели и действия были понятны широкой общественностью.

Внедрение новых технологий позволило еще больше расширить сферу распространения радиопрограмм Организации Объединённых Наций и увеличить их аудиторию наряду с увеличением количества партнеров. Согласно опросу, проведенному среди 200 радиостанций и 60 телевизионных каналов, транслирующих радио- и телевизионные программы ООН, одни только радиопрограммы Департамента общественной информации на шести официальных языках и на португальском языке охватывают аудиторию, составляющую, по оценкам, приблизительно 300 миллионов слушателей в неделю без учета слушателей, принимающих программы по спутниковой связи. Радиослужба ООН также поддерживает рабочие контакты с национальными радиостанциями африканских стран, вещающими на португальском языке, которым она регулярно предоставляет программы на этом языке.

Веб-сайт, являющийся «информационной витриной» Организация для средств массовой информации, неправительственных организаций, учебных заведений и широкой общественности, был разработан на шести официальных языках. Во исполнение рекомендаций Генеральной Ассамблеи относительного абсолютного паритета языков на веб-сайте Департамент общественной информации, отвечающий за веб-сайт, прилагает ежедневные усилия в этом направлении в тесном сотрудничестве с управлениями, представляющими ему информацию. Так, веб-страницы Генеральной Ассамблеи и Совета Безопасности позволяют получить доступ к документам и информации этих органов на шести официальных языках; кроме того, новостные центры Департамента общественной информации постоянно передают последние новости на всех языках. Хотя ежедневное обновление информации отвлекает на себя значительную часть ресурсов, оно позволяет получить доступ к актуальной и важной информации на официальных языках.

Информационные центры ООН представляют собой сеть, охватывающую 63 страны и позволяющую распространять среди местной аудитории информацию о деятельности и целях Организации. Эта функция осуществляется в рамках комплексной стратегии Департамента общественной информации в области коммуникации; центры выполняют свою миссию, используя традиционные средства коммуникации, такие, как радио, газеты и другие печатные материалы, а также новые информационно-коммуникационные технологии, в частности веб-сайт. Для обеспечения как можно более всестороннего вы-

полнения своей роли эти центры работают с 34 языками и готовят информационные материалы на более чем 80 языках.

Список литературы:

1. Обзор внешней политики РФ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mid.ru/ru/home> (дата обращения 01.04.2018).
2. Фёдоров В. Н. Организации Объединённых Наций и другие международные организации и их роль в XXI веке. – М. : Логос, 2005. – 940 с.

**МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ СЕРВИЛИИ
И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

*Никитина Галина Михайловна,
студентка V курса факультета исполнительского искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Лесовая Ольга Валентиновна,
старший преподаватель кафедры теории, истории искусств,
музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматриваются вопросы, связанные с одной из малоизвестных опер Н. А. Римского-Корсакова – оперой «Сервилия», создание и значение образа её главной героини.

Ключевые слова: оперный жанр, драма, драматургия, эстетические воззрения, нравственный идеал, христианская мораль, язычество, музыкально-художественный образ, идейный замысел.

Николай Андреевич Римский-Корсаков вошел в историю музыки как талантливый композитор с яркой творческой индивидуальностью, разносторонний музыкально-общественный деятель, выдающийся педагог и дирижер. Формирование Римского-Корсакова как музыканта связано с общественным подъемом в пореформенную эпоху шестидесятых годов XIX века и воздействием идей «Новой русской музыкальной школы». Законченность и стройность воплощения замыслов, безупречный художественный вкус, организованность и уравновешенность всех элементов музыкальной формы, одухотворенность и поэтичность образов представляют характерные стороны его творческого мышления и стиля.

Содержание творчества композитора отличается большим разнообразием. Его внимание привлекают история и эпос, психологическая драма и романтически-опоэтизированная лирика, картины народного быта и чарующие образы Востока. Но особенное тяготение Римский-Корсаков испытывал к миру русской сказки и пантеизму древней языческой обрядности, основанной на преклонении перед животворящей мощью природы, солнечного начала, твердой уверенности в конечном торжестве добра над злом.

Эстетические и морально-этические убеждения Римского-Корсакова получили наиболее полное претворение в оперном жанре. Именно опера составляет основную часть его творческого наследия как одного из крупнейших оперных композиторов XIX века.

Композитор создал пятнадцать опер на близкие ему сюжеты из произведений русской литературы, а также сказок, легенд, былинных преданий. В поисках литературных сюжетов предпочтение отдается А. Пушкину, Н. Гоголю, Л. Мею, А. Островскому. Творчество Льва Александровича Мея (1822–1862), талантливого русского поэта, драматурга,

переводчика, к сожалению, не получило признания у его литературных коллег-современников. Как отмечают исследователи его творчества, Мея критиковали в отношении глубины содержательности, отсутствии внутренней цельности развития формы [1; 2; 3; 5; 6; 7]. Не получив должного признания в литературе, творчество Мея нашло разностороннее воплощение в русской музыке. Лучшие стороны его дарования – теплая, сердечная лирика, глубокое проникновение в народное искусство, внимание к русской истории привлекали к нему интерес многих русских композиторов XIX века – Глинки, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Рахманинова, Чайковского... И в душе Римского-Корсакова творчество Л. А. Мея нашло поэтический отзвук, который побуждал к работе его музыкально-художественное воображение. Результат этой работы – ряд романсов на стихи Мея, кантата «Свитезянка» и три оперы – «Псковитянка», «Царская невеста» и «Сервилия», написанные по сюжетам одноименных стихотворных драм Мея. Две из них («Царская невеста» и «Псковитянка») связаны с русской историей XVII века. Действие третьей драмы («Сервилия») происходит в эпоху Нерона (37–68 н.э.). «Сервилия» стала последней из опер, связанных с творчеством Л. Мея. Н. Римский-Корсаков посвятил «Сервилию» его памяти.

Сценическая судьба «Сервилии» не повторила успеха предшествующих опер композитора. Премьера ее состоялась 1 октября 1902 года на сцене Мариинского театра в Петербурге. Выдержав всего лишь семь представлений, опера сошла со сцены. В Москве «Сервилию» поставили в театре Солодовникова (бывшая Частная Опера С. Мамонтова) 2 ноября 1904 года и тоже без особенного успеха. На несколько десятилетий после столичных премьер об опере забыли, посчитав ее неудачей мастера. Судя по высказываниям самого Римского-Корсакова, его не все удовлетворяло в опере, но он считал ее вывод из репертуара незаслуженным и надеялся, что она когда-нибудь получит достойную оценку. В эту свою оперу, которая так не похожа на все его предыдущие творения, композитор вложил много нового, интересного. Сюжет из истории Древнего Рима эпохи Нерона поставил перед композитором исключительно сложную задачу в решении вопроса о музыкальном стиле «Сервилии», расстановке идейно-смысловых акцентов.

В большинстве своих опер, при всем различии их жанров, композитор поднимает проблемы высокого нравственно-этического значения. В девятисотых годах он серьёзно задумывается над идейной стороной христианского вероучения и «Сервилия» (1900–1901) стала первым опытом воплощения этих интересов.

В создании идейного замысла оперы композитор сосредоточил внимание на трех основных драматургических линиях: 1) религиозный конфликт между язычеством и христианством, завершившийся победой последнего; 2) политический конфликт между Нероном и сенатом, 3) лирико-психологическая драма самой Сервилии, ставшей жертвой коварства и клеветы.

Несколько приглушив в своем либретто политические коллизии пьесы, Римский-Корсаков создал историческую лирико-психологическую оперу, в центре которой лирическая драма Сервилии. Образ чистой душой Сервилии, принявшей христианство, выступает олицетворением новой, христианской морали, противопоставленной развращенности языческого Рима.

Существенно сократив количество действующих лиц в опере, композитор уделил особенное внимание тем, кто имеет прямое отношение к судьбе Сервилии – это Старик, Валерий и Эгнатий. Христианская мораль старого верующего, его проповеднические речи близки и понятны Сервилии, они укрепят ее в решении принять христианство.

С большим вдохновением запечатлел композитор лирическую линию, связанную с любовью молодого трибуна Валерия и Сервилии, хотя его музыкальная характеристика не индивидуальна. Основанная на темах Сервилии, она озарена теплым сиянием, которое

излучает ее любовь. Через образ Валерия Римский-Корсаков представляет богатый лирический облик любящей Сервилии.

Рельефно обрисован Эгнатий – отпущенник, бывший раб. Сполна познавший рабский позор и унижение, он ненавидит римлян. Жажда мести соединилась в душе коварного Эгнатия с любовной страстью к Сервилии. Эти чувства и управляют его низкими поступками. Сюжетная линия Сервилия – Эгнатий позволяет раскрыть морально-нравственную концепцию произведения, противопоставить альтруизм, душевную чистоту с одной стороны, а с другой – предательство и эгоизм.

Развитие образа Сервилии проходит на протяжении всей оперы. В первом действии дана её краткая экспозиция в сцене со старым христианином и разъяренной толпой римлян. Уже здесь проявляются черты характера героини, близкие христианской морали. Следует отметить свойственное ей чувство сострадания к ближнему, желание помочь, заступиться за невинного человека. Здесь же происходит завязка любовной линии Сервилии и трибуна Валерия, позволяющая представить лирическую сторону её образа во всём его богатстве и глубине.

Разностороннее развитие образа Сервилии происходит в центральном третьем акте. Здесь динамично чередуются сцены, дающие значительное расширение представлений о характере героини, сложности ее переживаний. Непокоримая решимость против брака с нелюбимым человеком, страдания любящего сердца, выражение безграничного счастья взаимной любви проявляются в сценах Сервилии с отцом, сенатором Тразеей и его сыном Валерием. С необыкновенным мужеством встречает Сервилия роковое известие об обвинении отца в государственной измене – страшный удар судьбы, который обрушился на нее по вине Эгнатия (финал третьего акта).

В четвертом акте (в сцене с гадалщицей Локустой) Сервилия просит вызвать призрак с предсказанием о том, что ее ожидает. Встреча с тенью из загробного мира страшит её, но ради отца и любви к Валерию Сервилия преодолевает страх. Её любовь – не тихое и покорное, но страстное и всепоглощающее чувство, помогающее преодолевать любые препятствия. Сцена с Эгнатием – новый этап развития, где лирический образ героини приобретает черты напряженного и острого драматизма. Решительно, с чувством глубокого человеческого достоинства Сервилия отвергает грубый шантаж и домогательства Эгнатия.

В этих сценах раскрываются важнейшие черты внутреннего облика героини оперы, присущие ей изначально. Принятие впоследствии христианства наполнило ее душу христианской любовью, благодатью всепрощения. Главное значение в понимании этого качественного обновления имеет сцена смерти Сервилии в финальном акте оперы. Став христианкой, отринув все земное, она подавила в себе чувство ненависти к Эгнатию, виновнику ее преждевременной смерти. Расставаясь с жизнью, Сервилия просит Валерия не мстить «заблудшимся врагам».

Психологически сложный и в то же время внутренне цельный облик Сервилии вдохновил композитора на создание необыкновенно поэтичного музыкального образа. В музыкальной характеристике Сервилии большое значение имеют лейтмотивы. Лейтмотив Сервилии – задумчивая, нежная тема отличается изяществом, лирической проникновенностью, что соответствует и внешнему, и внутреннему облику «прекрасной дочери Сорана». В третьем действии появляются два новых лейтмотива любви Сервилии к молодому трибуну. Эти темы более эмоциональны по сравнению с темой Сервилии, в них больше непосредственности и свободы выражения чувства. В музыку заключительной сцены Сервилии (5 акт) проникают тематические элементы характеристики христиан, Старика и Неволей. Свойственная им эмоционально нейтральная, сдержанная диатоническая мелодика и хоральное изложение теперь становятся и частью музыкального об-

раза Сервилиии. Умирая, Сервилия отрешается от земного мира, его страстей, радости и горя. Звучание ее прежних лейтмотивов связано только с воспоминаниями о прошлом.

Образ Сервилиии – центральный в опере, масштабы его музыкально-драматургического развития весьма значительны. В процессе развития он существенно дополняется, в финале её образ утверждается как эталон нравственного совершенства, христианского благочестия и смирения. Центром ее музыкальной характеристики стала ария-монолог из третьего действия. Именно здесь находят воплощение главные стороны характера героини, ее страдания и мечты, переданные в музыке с глубоким лиризмом в совокупности всех музыкально-выразительных средств.

Значение образа Сервилиии в опере как воплощения христианского идеала нравственного совершенства связывает ее образ с Февронией, главной героиней будущего «Китежа». Концепцию новой оперы Римский-Корсаков обдумывал параллельно с созданием «Сервилиии». В создании этих женских образов нашли выражение нравственные убеждения композитора, воплощение одной из центральных тем его творчества – стремления к идеалу, утверждения высоких морально-этических ценностей.

Прошло время, и надежды композитора на переоценку его создания осуществились. Подлинным возрождением оперы Римского-Корсакова к новой жизни стала ее премьера на сцене Московского Камерного театра имени Б. Покровского в апреле 2016 года под управлением Г. Рождественского. Как отмечает Л. Кириллина, побывавшая на премьере, спектакль оказался «редкостным и драгоценным подарком», который маэстро преподнес всей музыкальной общественности и себе, к своему 85-летнему юбилею. «На этот спектакль хочется прийти не один раз, чтобы сравнить разные исполнительские составы и разные дирижерские интерпретации <...>. Воскрешение «Сервилиии» – историческое событие, но оно ценно не только в качестве исправления несправедливости, а как знак того, что русский музыкальный театр дорос до зрелого понимания этой удивительной оперы» [4, с. 21].

Список литературы:

1. Бахор Т. А. Стих Л. А. Мея и стиховая культура середины XIX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Тарту, 1990. – 19 с.
2. Быков П. В. Л. А. Мей. Критико-биографический очерк [Электронный ресурс] // Полное собрание сочинений Л. А. Мея: В 2 т. Т. 1. – 4-е изд., вновь просм. и доп. – Санкт-Петербург : т-во А. Ф. Маркс, 1911. – С. 5–40. – Режим доступа: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01004004210> (дата обращения 13.11.2017).
3. Зотов В. Р. Лев Александрович Мей и его значение в русской литературе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003651327> (дата обращения 08.11.2017).
4. Кириллина Л. Возрожденная «Сервилия» // Музыкальная жизнь. – 2016. – № 4. – С. 18–21.
5. Климкова Л. Н. Иван Грозный и его эпоха в драматургии Л. А. Мея: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Львов, 1953. – 15 с.
6. Мей Лев Александрович // Русские писатели: биобиблиографический словарь. – Москва : Просвещение, 1971. – С. 430–432.
7. Овчинина И. А. Драматургия Л. А. Мея (эволюция метода): автореф. дисс.... канд. филол. наук. – Москва, 1980. – 18 с.

**АРИЯ ЛЮДМИЛЫ «АХ ТЫ, ДОЛЯ, ДОЛЮШКА»
ИЗ ОПЕРЫ М. ГЛИНКИ «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»
В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ**

*Павлова Ирина Владимировна,
студентка 4 курса направления подготовки «Вокальное искусство»,
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Шершакова Марина Васильевна,
кандидат педагогических наук, декан факультета исполнительского искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрена ария Людмилы из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» в музыкально-педагогическом аспекте, то есть в плане работы над ней с учеником. Ария проанализирована в контексте педагогических задач, стоящих перед преподавателем вокала: обозначены цели и задачи, этапы работы в работе над произведением, выявлены методические подходы в решении исполнительских трудностей.

Ключевые слова: художественный образ, чистота вокального интонирования, интонационно-мелодические трудности, вокально-педагогические принципы, музыкальный образ, артикуляция.

Мы знаем, что профессиональная деятельность музыканта любой специальности – исполнителя, педагога, музыковеда, музыкальный критика и других, всегда связана с музыкальным произведением. Для исполнителя произведение является, в первую очередь, объектом интерпретации; для музыковеда произведение интересно, как правило, с историко-теоретических позиций; критик может рассматривать сочинение с разных точек зрения, либо в их совокупности. Что касается педагога-музыканта, в работе над музыкальным произведением он, в первую очередь, акцентирует задачи педагогической направленности.

Методический анализ, предполагающий рассмотрение произведения в музыкально-педагогическом аспекте в процессе прохождения его в классе по специальности, выдвигает перед преподавателем необходимость владения всеми видами анализа. Это и музыковедческий анализ, включающий изучение истории создания произведения и его теоретический разбор. Это и умение определять все сложные для исполнения места, акцентируя на них внимание ученика, то есть исполнительский анализ. И, конечно, непосредственно педагогический аспект, направленный на методически грамотное изучение произведения с учеником.

Согласно требованиям Федерального государственного образовательного стандарта, выпускник музыкального вуза по специальности «Вокальное искусство» должен приобрести комплекс профессиональных компетенций в области педагогической деятельности. Каждая из них предполагает владение определенной областью профессионального знания и основывается на умении работать над произведением – первостепенном тре-

бовании к будущему музыканту-педагогу. Наша статья посвящена раскрытию данного вопроса, в чем, безусловно, состоит ее актуальность.

Итак, целью статьи является рассмотрение арии Людмилы «Ах ты, доля, долюшка» из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» в музыкально-педагогическом аспекте.

Известно, что работа над произведением в исполнительском классе предполагает внимание педагога к следующим важным моментам:

- определение цели в изучении данного произведения с конкретным учеником;
- осознание музыкально-исполнительских задач, стоящих перед учащимся в процессе овладения арией;
- выделение этапов в работе и конкретизация задач каждого этапа;
- выбор соответствующих приемов, методов в преодолении музыкально-исполнительских трудностей.

Так, в качестве целей в прохождении арии Людмилы «Ах ты, доля, долюшка» из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» в классе по специальности могут выступать следующие:

- знакомство со стилевыми особенностями вокальной музыки М. Глинки;
- овладение искусством вокальной кантилены на примере русской классической арии;
- ознакомление с исполнительскими принципами русской вокальной школы;
- ознакомление с жанровыми особенностями сказочно-эпической оперы на материале арии Людмилы и др.

Работа над арией с учеником способствует решению более узких музыкально-исполнительских задач:

- правдивое воплощение художественного образа в произведении сказочно-эпического жанра;
- развитие чистоты вокального интонирования;
- формирование вокальных виртуозных навыков;
- совершенствование навыков кантиленного пения;
- работа над дикцией и артикуляцией;
- развитие навыков охвата целостной формы произведения и других.

В зависимости от индивидуальности ученика изучение данной арии может иметь и другие, не названные выше педагогические цели и задачи.

Известно, что мастера исполнительского искусства, работая над музыкальным произведением, не разделяют данный процесс на этапы. Работа над ним, как правило, носит целостный, комплексный характер, когда и раскрытие, и воплощение образа происходит одновременно. Это обусловлено высоким уровнем профессионализма музыкантов. Педагогический же процесс в классе имеет свою специфику и, безусловно, имеет поэтапный характер, так как каждый этап направлен на развитие определенных профессиональных навыков и имеет свои задачи.

Согласно теоретическим положениям, в работе над произведением выделяют несколько этапов: 1. Подготовительный, или этап создания интерпретаторской гипотезы (прообраза). 2. Этап воплощения замысла. 3. Этап предконцертной подготовки [2]. Так, на подготовительном этапе происходит знакомство с творчеством композитора, его произведениями в других жанрах, биографией с целью выявления особенностей композиторского стиля. Следует также проанализировать изучаемое сочинение в теоретическом аспекте – определить его форму, охарактеризовать средства выразительности, осознать музыкально-драматургические особенности.

Историко-теоретический анализ арии Людмилы из сказочно-эпической оперы «Руслан и Людмила» был направлен на уяснение композиционных и музыкально-дра-

матургических особенностей, музыкально-исполнительских трудностей художественного и технического порядка, на подробную характеристику средств музыкальной выразительности. На основе этого была сформулирована художественная идея, заложенная композитором в произведении, и являющаяся, как известно, отправной точкой в исполнительской деятельности музыканта.

Ария Людмилы «Ах ты, доля, долюшка» звучит в 4 действии – в замке Черномора. В роскошных садах томится Людмила. Она вспоминает родного отца и витязя Руслана. Ария написана в характере русской народной песни. В оркестре партии Людмилы вторит скрипка, придающая оттенок теплоты и искренности.

Итак, мы пришли к выводу, что ария Людмилы «Ах ты, доля, долюшка» представляет собой произведение для высокого голоса (сопрано), где показан собирательный женский образ, воплощающий черты народного характера – простоту, естественность, доброту, сочувствие, яркое непосредственное проявление чувств, любовь к ближнему, к родной стороне. Это образ героини, поющей о своей нелегкой доле, любящей своих близких и страдающей от разлуки с ними. Ария написана в высокой тесситуре, что представляет определенные сложности для певицы; имеются трудные места в вокально-интонационном, ритмическом, тембровом, темповом и вокально-техническом отношении; в процессе интерпретации важно уделить внимание проблемам музыкальной драматургии в раскрытии образа. Таким образом, на подготовительном этапе педагог использует такие методы, как изучение специальной литературы по творчеству композитора, слушание музыки, беседа, теоретический анализ произведения.

На втором этапе, этапе реализации замысла, происходит практическая работа по воплощению осознанной художественно-эстетической идеи в творческое сценическое исполнение. Следует отметить, что работе над русской вокальной музыкой и, в данном случае, над музыкой М. И. Глинки, во многом поможет ознакомление с его вокально-педагогическими принципами.

Известно, что Глинка, основатель русской вокальной школы, большое значение уделял выработке естественного тембра, натуральным тонам, на которых, по его мнению, наиболее раскрывается вокальный голос певца и лучше формируется тембровая однородность голоса на всем диапазоне. Вокальные упражнения Глинки основаны на кантиленном пении. Вокализация является методом развития голоса и эмоционально-смысловой выразительности. Он обращал внимание на округление гласных при пении, на звонкость и полетность звука. Практиковал упражнение на трель, как развивающее свободу гортани. Он считал важным актерское дарование певца, естественность в актерской игре. Для него всегда на первом месте стояло содержание произведения, не признавал пустых эффектов [1].

Вокально-интонационные трудности в арии Людмилы встречаются в хроматических ходах, скачках, переходных звуках между регистрами, в тесситурно высоких звуках. Поэтому пение упражнений с учетом названных методических принципов М. Глинки будет способствовать достижению поставленных целей. Чистоте интонирования способствует и проведение функционально-гармонического анализа в интонационно сложных местах.

Наряду с выработкой чистоты интонации следует уделять внимание тембровой окраске вокального звука. Известно, что вокалист, по мнению М. Глинки, должен чутко реагировать на изменение настроения в музыке тембром голоса. А развитие тембровой окраски возможно лишь на основе приучения ученика к формированию внутреннего представления о звуке. Этому может помочь развитие воображения, фантазии учащегося, при помощи которых создается звуковой образ.

Итак, в достижении чистой вокальной интонации и тембровой окраски звука при-

меняются методы: пение упражнений, функционально-гармонический анализ, контроль над звукообразованием, метод приучения и другие.

Согласно педагогическим принципам М. Глинки, вокалист должен стремиться к осмысленной фразировке, то есть обращать внимание на развитие музыкальной мысли. В арии Людмилы в целом фразировка соответствует строкам текста. Работая над ней, необходимо, помимо смыслового наполнения каждой отдельной фразы, видеть общее развитие идеи, смысла в арии. Это поможет объединению вокальных построений в единую целостную форму произведения.

Касаясь артикуляции, укажем, что в партии Людмилы преобладает кантиленное звучание, но имеются и мотивы в штрихе «*pop legato*». Такое произнесение помогает сильнее выделить смысловое значение данных мест. При этом важно работать над четкостью дикции, усиливающей выразительность исполнения.

Эмоциональному воздействию на слушателей, наряду с профессиональным вокалом, помогает такое качество, как артистизм певца. Поскольку последний связан с умением перевоплощаться, педагогической задачей становится воспитание умений вокалиста своим поведением на сцене создавать тот образ, который вложил в музыку и хотел передать слушателям композитор. Мы знаем, что образное содержание закодировано в средствах музыкального языка. Исходя из этого, артистизм исполнителя будет проявляться в способности правильного использования средств выразительности на сцене, то есть в их соответствии авторскому замыслу. Этому во многом способствует хорошая дикция певца, над которой педагог должен систематически работать.

На заключительном этапе работы на первый план выходит воспитание умения охватывать форму целиком, тесное связанное с созданием собственной исполнительской концепции (как профессиональным качеством исполнителя). Такой охват возможен в процессе анализа структуры и музыкально-драматургических особенностей произведения и направлен на более точное определение функции каждого раздела формы в ее целостном виде. В этой связи, анализируя музыкальную драматургию арии Людмилы, отметим ее особенности. Простая трехчастная форма представляет симметричность в восприятии образа своей завершенностью, закругленностью. Однако после репризы звучит драматически взволнованная кода, создавая эмоциональную разомкнутость композиции. Такое осознание музыкально-драматургических особенностей необходимо для определения функционального значения каждой части формы. Одним из методов, направленных на формирование способности охватывать форму целиком, является создание эмоциональной партитуры всего произведения, то есть выявление соответствующей каждому разделу эмоции, настроения.

Изучение музыкального сочинения в вокальном классе обязательно затрагивает и проблемы темпоритма, динамики, агогики, и, конечно, вокально-технических задач, включающих работу над дыханием, певческим аппаратом, избавлением от ненужных мышечных напряжений и т. д. Рассматривая педагогические принципы М. Глинки, мы кратко об этом упоминали.

Для третьего этапа в работе над произведением (этапа предконцертной подготовки), когда произведение уже в основном выучено, характерны такие формы занятий с вокалистом, как целостный охват формы, определение сроков выступления, психологическая адаптация к предстоящему выступлению, выработка оптимального режима самостоятельной подготовительной работы и т. д.

Таким образом, подводя итог вышесказанному, отметим, что музыкально-педагогический анализ произведения выполняет важную роль в подготовке компетентного преподавателя академического вокала. Он направлен на формирование профессиональных педагогических умений, связанных с выбором целей, задач и методов в обучении кон-

кретного ученика. Владение педагогическим анализом помогает правильно подбирать вокальный репертуар, учитывая индивидуальные личностные качества учащегося, его уровень знаний, умений, способностей, то есть более целенаправленно и грамотно подходить к воспитанию вокалиста-исполнителя.

Список литературы:

1. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. – Л. : Музыка, 1968. – 64 с.
2. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М. : Классика – XXI, 2008. – 352 с.

**АРИЯ КСЕНИИ «СЛЕЗА ТУМАНИТ ЯСНЫ ОЧИ»
ИЗ ОПЕРЕТТЫ Ю.МИЛЮТИНА «ДЕВИЧИЙ ПЕРЕПОЛОХ»
В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧ**

*Пантелеева Диана Сергеевна,
студентка 5 курса специальности
«Музыкально-театральное искусство»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Шершакова Марина Васильевна,
кандидат педагогических наук, декан факультета исполнительского искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется ария Ксении из оперетты Ю. Милютин «Девичий переполох» в контексте музыкально-исполнительских задач. Произведение рассматривается с позиции проблем художественного и технического порядка, возникающих в процессе работы над произведением – раскрытия музыкально-драматургических, композиционных особенностей, вокально-технических трудностей и т. д.

Ключевые слова: оперетта, музыкальная драматургия, логика формообразования, музыкальные выразительные средства, вокально-технические трудности.

Известно, что искусство оперетты является сложным синтетическим жанром, специфика которого предъявляет значительное количество требований к исполнителю: он должен обладать не только хорошими вокальными данными, но и профессионально владеть актерским мастерством, сценическим движением и речью, умением работать с дирижером и партнерами по спектаклю. Не затрагивая в нашей статье вопросов формирования сценического мастерства, подробнее остановимся на музыкально-исполнительских задачах вокалиста на примере арии Ксении из оперетты Ю. Милютин «Девичий переполох».

Оперетта Ю. Милютин «Девичий переполох» не является популярным, постоянно входящим в репертуар театров, спектаклем. Тем не менее на театральных сценах многих российских городов он периодически идет, что говорит о его значительных музыкальных достоинствах.

Юрий Сергеевич Милютин (1903-1968) – известный советский композитор, народный артист РСФСР, лауреат Сталинской премии. Имя этого композитора было широко известно в советское время не только в СССР, но и за рубежом. На протяжении своей творческой жизни он постоянно обращался к оперетте. Первые опыты в этом жанре – музыка к спектаклю «Ночь перед рождеством» была написана в 1928 году, а оперетта «Жизнь актера» в 1940 году – не принесли удачи Ю. Милютину, но, несмотря на это, он не потерял интереса к этому жанру.

В 1944 году композитор обращается к комедии В. Крылова «Девичий переполох», написанной в конце XIX века. Текст В. Крылова мастерски был пе-

реработан в либретто оперетты М. Гальпериным и В. Типотом. Ю. Милютин написал музыку к спектаклю, которая имела ярко национальные черты, что в свою очередь повлияло на наполнение характеров действующих лиц жизненной правдой и яркой выразительностью. В дальнейшем это обусловило большую популярность оперетте «Девичий переполох».

В пьесе драматурга В. Крылова рассказывалось о смелой девушке, умевшей постоять за свою любовь, свое счастье, пойти против законов домостроя в решении своей судьбы. Время действия – допетровская Россия (XVII век). Автор, как и многие другие деятели культуры в послевоенное время, обратился к истории страны, к ее прошлому с целью воплощения в произведении сильных духом и характером людей, могущих противостоять внешним препятствиям в достижении поставленных целей. Ю. Милютин и либреттисты создали произведение в комедийном ключе в историко-бытовом жанре. Как указывают исследователи, оперетта «Девичий переполох» во многом схожа с русскими комическими операми XVIII века.

Оперетта состоит из вокальных номеров и имеет развернутые финалы в каждом акте. Ее музыка имеет ярко выраженный национальный колорит, что проявляется в народных обрядах, в характерах главных героев, в использовании в качестве основы музыкального языка русских песенных и плясовых ритмов. По мнению исследователей, Ю. Милютин преодолел штампы, сложившиеся в венской оперетте, почувствовал и передал связь с образами русских бытовых комических опер (с известной оперой Соколовского-Фомина «Мельник – колдун, обманщик и сват»). В то же время в музыке много мелодических оборотов, близких современным советским песням, в особенности песням Ю. Милютина, что придает живость и действенность музыкальному развитию спектакля.

В процессе изучения музыкального произведения перед исполнителем встают задачи разной направленности. Одной из них является раскрытие характера музыкального образа в соответствии с замыслом композитора, с чертами его композиторского стиля. Другие задачи, а они тесно связаны с первой, направлены на осознание драматургических особенностей, на достижение необходимого для передачи характера качества вокального звука, на воспитание артистизма как важной стороны убедительного воплощения сценического образа.

Так, раскрытие образа предполагает определение характера музыки, структурной логики формообразования и анализ средств музыкальной выразительности. В исполнительском плане раскрытие музыкального содержания будет связано с нахождением сценического образа, вокальных красок, общего настроения арии. Исходя из анализа перечисленных компонентов образа, можно сделать вывод, что героиня оперетты Ксения – это девушка, обладающая различными чертами народного характера. Она умна, решительна, эмоционально открыта, может быть и веселой, и смелой, и отстаивающей свою позицию, свой выбор, не лишена хитрости, и в то же время ее поведению свойственна лиричность, задумчивость, внутренняя глубина.

Певице важно выявить драматургические особенности арии, как в контексте всего спектакля, так и внутри произведения. Ария находится во втором действии, второй картине. Это момент, когда главная героиня находится еще в душевном смятении, с одной стороны, предчувствуя, что скоро решится ее судьба, с другой – пока не знает, что ее ждет. Она раскрывает свои чувства, не догадываясь, что ее слышит Юрий. Эта картина, где звучат две арии главных героев (ранее Юрий поет арию «Здравствуй, угол заповедный»), является лирическим центром оперетты.

На протяжении арии образ Ксении меняется. Настроение героини обусловлено состоянием неуверенности в своем будущем. Она находится в сомнениях: «Жребий мой темнее ночи. Куда ведешь меня, судьба моя!» В средней части волнение увеличивается:

«Сердце, словно птица, хочет в небо взвиться...» Она переживает о своей судьбе: «Ужели ждет меня неволя?», и думает о своем возлюбленном: «Где ты, милый?» В заключительной части арии признается ему в любви: «Милый, люблю тебя...» Мы видим, что ария звучит как лирически взволнованное высказывание героини.

Образ Ксении на протяжении арии, написанной в простой трехчастной форме с кодой, развивается от задумчивости в первой части – к воодушевлению в средней – и к некоторой взволнованности в репризе и коде. Основываясь на этом, исполнительские задачи певицы будут концентрироваться на выстраивании образа: на достижении правильного эмоционального состояния в начале и в конце арии, на создании сценического характера Ксении (влюбленной, задумчивой, переживающей за свою дальнейшую судьбу девушки, призывающей милого), нахождении правильного темпа, тембра вокального звука, соответствующей атмосферы проживания роли.

Помимо анализа драматургии, на раскрытие образа в музыкальном произведении направлено изучение темповых характеристик. Известно, что темп, как средство выразительности, всегда передает характер музыки. В первой части «Andante» («не спеша») выражает еще задумчивость, размышления Ксении о своей жребии судьбы. В среднем разделе «Roso animato» («постепенно воодушевляясь») она начинает все более волноваться и задает вопросы: «Как былую радость я найду?», «Ужели ждет меня неволя?» и т. д. В репризе остается темп средней части при повторе текста и мелодии первой, что свидетельствует о том, что волнение героини не угасло, она не успокоилась и в коде опять звучит вопрос: «Милый, куда ты скрылся?» Таким образом, мы можем сказать, что в эмоциональном плане ария разомкнута, в ней заданы вопросы, но не найдены ответы.

Наряду с воплощением образного содержания, работа над вокальными трудностями является одной из основных задач певца. К последним относят, в первую очередь, полетность, акустическую красоту голоса, а также нахождение вокальных красок в партии исполнителя.

Согласно теории воспитания вокалиста, полетность, наполненное, благородное звучание голоса достигается на основе выработки правильного вокального дыхания и грамотной работы всего голосового аппарата. Тембровая же окраска голоса всегда обусловлена содержательно-художественной стороной произведения. Правильное понимание идеи, настроения произведения способствует нахождению соответствующих красок, оттенков, нюансов голоса. В рассматриваемой арии это должен быть вокальный звук, передающий характер размышлений, печали, волнения, некоторого драматизма – вначале более прикрытый, в дальнейшем – яркий, богатый. Одним словом, вокальные краски направлены на передачу определенной атмосферы, состояния души героини.

Технические трудности в арии обусловлены высокой тесситурой, охватывающей довольно значительный диапазон – от «до» первой октавы до «си бемоль» второй. «Си бемоль» второй октавы появляется лишь однажды – в коде на словах «Я жду тебя!» Сложность данного места заключается в нюансе «р», а это требует хорошего владения дыханием и правильного его распределения.

На протяжении арии будут вызывать трудности все широкие интервальные ходы вверх – на квинты, сексты, октавы. Для перехода к высоким звукам необходима предварительная подготовка певческого аппарата, поскольку нижний и верхний звуки должны звучать ровно по тембру и звукообразованию. Мастерства требуют и нисходящие интонации (квинты, сексты), зависящие от владения переходными нотами голоса и техникой перехода к низким звукам. В целом на протяжении всего произведения необходим слуховой контроль над звукоизвлечением и умение управлять голосом с точки зрения правильной позиционной техники.

Касаясь артикуляции певца, заметим, что главным назначением соответствующего

характеру произнесения слов, то есть артикуляции, является донесение смысла, заложенного автором в произведении, до слушателя. В арии Ксении основным видом артикуляции является «legato» – плавное, певучее произнесение. Нельзя забывать и о четкой и ясной дикции, как одном из выразительных художественных средств.

Дыхание определяет во многом логику развертывания музыкальной мысли и, соответственно, входит в число художественных исполнительских задач. Если в первой части арии фразировка соответствует строфам текста и потому не вызывает вопросов (каждая строфа является музыкальной фразой), то в средней части фразы ввиду их небольшой протяженности в один такт объединяются по две на одно вокальное дыхание.

Динамические особенности являются важным средством воздействия на эмоциональное состояние слушателей и отражают характер развития музыки. Динамика формирует музыкальные построения, подчеркивает интонационные и гармонические изменения, заострения ритма, нагнетает напряжение и выполняет другие изобразительно-выразительные функции. Исполнителю важно понимать, что при помощи динамических нюансов создается и выражается эмоциональная партитура произведения. В арии Ксении динамика помогает почувствовать все движения души героини – от тихого размышления к трепетному взволнованному признанию в любви. Поэтому исполнительской задачей является продумывание развития эмоционального состояния героини и выражение его в динамике.

Помимо названных музыкально-исполнительских задач, направленных на создание образа в музыкальном спектакле, большая роль принадлежит артистическим качествам вокалиста. Артистизм предполагает умение выразительно, ярко передавать содержание художественного образа, или, другими словами, перевоплощаться в своего героя в процессе исполнения. Это качество требует в работе особого внимания, так как в музыкально-театральном жанре оно, наряду с вокальными характеристиками, выступает условием успешного исполнения произведения. При этом необходимо осознавать, что выразительность, как исполнительское качество, не должна преувеличивать и преуменьшать звуковых, темповых, динамических и других черт образа, заложенных композитором в музыке, а соответствовать им. В этом проявляется чувство меры и вкуса исполнителя, как качество артистизма.

Таким образом, рассмотрев основные музыкально-исполнительские задачи в арии Ксении, отметим следующее. Работа над образом музыкального произведения является сложным творческим процессом вокалиста – и исполнителя, и педагога. Этот процесс включает подготовительный этап, в течение которого определяется авторская идея, создается интерпретаторская гипотеза сочинения, и основной этап, когда происходит воплощение замысла в вокальном звуке. Для успешной реализации задуманного певец должен грамотно работать над произведением, а это подразумевает умение выявлять исполнительские задачи и находить пути в их решении. В своей статье мы на примере арии Ксении из оперетты «Девичий переполох» попытались затронуть и кратко рассмотреть эту важную проблему профессиональной деятельности певца, как определяющую в конечном итоге художественный результат, к которому он стремится.

Список литературы:

1. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – Москва: Музыка, 2004. – 368 с.
2. История современной отечественной музыки: учебник. Вып. 2 1941-1958 / ред. М. Тарканов. – Москва : Музыка, 1999. – 477 с.
3. Медведев А. Юрий Милютин. – Москва : Музыкальный фонд СССР. – 40 с.
4. Янковский М. Советский театр оперетты. Очерки истории. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1962. – 487 с.

**ДЕТСКИЙ ФИТНЕС КАК СРЕДСТВО ФИЗИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ
ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ**

Птицина Анастасия Вадимовна,
*студентка 3 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

Каримов Ботурджон Кадирович,
*кандидат педагогических наук, профессор кафедры
социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрены вопросы о пользе детского фитнеса в физическом развитии детей дошкольного возраста, и о важности регулярного применения элементов детского фитнеса в хореографическом коллективе.

Ключевые слова: дети, фитнес, физическое развитие, хореографический коллектив.

Проблема развития детей дошкольного возраста очень актуальна в настоящее время. Каждый родитель пытается всесторонне развить своего ребенка. При этом важно помнить, что физическое развитие для ребенка является жизненно необходимым.

Большую часть информации об окружающем мире ребёнок приобретает в период от рождения до 5–6 лет жизни. Это период интенсивного психического и физического развития детей, который является наиболее важным для последующего становления гармоничной личности человека в целом, поэтому нужно вовремя выявить и развить в ребёнке его потенциальные возможности.

Проявление своего характера, своей сообразительности, умственных способностей, логики и многих других личностных качеств сопровождает этот возраст. Записать своего ребенка именно в дошкольном возрасте в хореографический коллектив, будет верным и грамотным решением.

«Танцы не только выправляют тело, но и раскрывают движения, расширяют их, дают им определенность и законченность, что очень важно», – так писал в одной из своих книг К. С. Станиславский [1, с. 40-41].

Детский хореографический коллектив – это особая среда, которая предоставляет самые широчайшие возможности для развития ребенка: от изначального пробуждения интереса к искусству танца до овладения основами профессионального мастерства. Хореография, как вид искусства обладает скрытыми резервами для развития и воспитания детей.

Углубимся в особенности физического развития детей дошкольного возраста. Относительно недавно появилось интересное направление в сфере физического развития

– детский фитнес. Хореографические занятия с элементами детского фитнеса – это не что иное, как хорошо продуманная детская физкультура с творческим подходом, посредством которой у детей вырабатываются правильные стереотипы движений, формируются жизненно важные навыки и умения, закладываются и правильная походка, и красивая осанка, и ровный почерк, и четкая речь.

От двигательной активности во многом зависят развитие моторики, работоспособность, успешное усвоение материала по различным предметам. Подтверждено огромное положительное воздействие физических упражнений и подвижных игр на развитие таких психических процессов, как восприятие, мышление, память, внимание, воображение.

Развиваясь и совершенствуясь, направления фитнеса охватывают различные формы двигательной активности, содействуя повышению двигательной и общей культуры занимающихся, расширению их кругозора за счёт разнообразия направлений в занятиях фитнесом (классических, народных, современных танцев и музыкальных произведений в различных стилях и т. д.).

Низкий двигательный уровень вызывает отклонение в физическом развитии детей, что в свою очередь часто вызывает избыточную массу тела, дети становятся инертными.

В процессе занятий детским фитнесом требуется не допускать чрезмерно высокой двигательной активности, необходимо учитывать характер повседневной деятельности детей младшего школьного возраста, связанной с их занятиями в детском саду, контролировать нагрузку с учетом их возрастных особенностей.

Доступность занятий детским фитнесом определяется, прежде всего, тем, что их содержание базируется на простых общеразвивающих упражнениях и, в большинстве случаев, не требуется специального дорогостоящего оборудования (исключение составляют упражнения на тренажерах, степках, фитболах). Их эффективность заключается в разностороннем воздействии на опорно-двигательный аппарат, сердечно-сосудистую, дыхательную и нервную системы организма ребёнка, развитие двигательных способностей и профилактику различных заболеваний. Эмоциональность занятий объясняется не только музыкальным сопровождением, создающим положительный психологический настрой, танцевальной и игровой направленностью детского фитнеса, но и стремлением согласовывать свои движения с движениями партнёров в группе, возможностью демонстрировать хорошо отработанные движения, получением удовлетворённости от занятий, что также эмоционально вдохновляет занимающихся и повышает интерес к ним.

На базе НСЭТ «Golden Flash» мною было проведено исследование. Являясь хореографом в группе дошкольников (4-6 лет), я вынуждена составлять планы проведения занятий. Мною было замечено, что дети сейчас приходят достаточно вялые, нетрудоспособные и самое главное – психически неустойчивые. От непривычки к физическим нагрузкам, к скоплению в закрытом пространстве большого количества людей, к давлению со стороны строгого хореографа, они показывают свои капризы, способны заплакать и попроситься к маме. В связи с таким наблюдением, было решено внести в легкую детскую танцевальную разминку, более сложные элементы фитнеса, в основном требующие контакта детей между собой. Соблюдались регулярность исполнения и повышение уровня сложности, чтобы не дать детям заскучать, и чтобы поток новой информации заставлял каждого ребенка быть более внимательным и ответственным друг перед другом.

Спустя шесть месяцев, были замечены огромные результаты: дети стали более сильны характером, выносливы и открыты. Они перестали бояться проявлять свои чувства и эмоции. Их движения стали уверенными и более точными. Поввысился их кругозор, сообразительность, память. Их тело и их дух полностью подготовлены к работе над хореографическими постановками.

Таким образом, использование элементов фитнес-технологий в работе детского хо-

реографического коллектива способствует привлечению детей к систематическим занятиям спортом и творчеством одновременно, активному и здоровому досугу, формирует представление о фитнесе и хореографии как о способе организации активного отдыха. Включение детского фитнеса в занятия по хореографии способствует повышению уровня и укреплению физической подготовленности детей дошкольного возраста.

Список литературы:

1. Станиславский К. С. Актерский тренинг «Учебник актерского мастерства». Работа над собой в творческом процессе воплощения. собр.сочинений. В 9. т. – М. : Искусство. –1989. – Т. 2. – 501 с.

**СВЯТОЧНЫЙ ФОЛЬКЛОР ДЕРЕВНИ БОЛЬШАЯ ШИШОВКА
САНЧУРСКОГО РАЙОНА КИРОВСКОЙ ОБЛАСТИ
(ПО МАТЕРИАЛАМ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ 2017 Г.)**

Рыбакова Юлия Васильевна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Режиссура театрализованных представлений и праздников»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары

Агакова Алиса Леонидовна,
доцент кафедры теории, истории искусств,
музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
e-mail: alya.agakova@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается русский фольклорный праздник - обряд «святки» в современное время, его функционирование в деревне Большая Шишовка Кировской области.

Ключевые слова: обряд, святки, фольклор, традиции, гадание, ритуал.

У каждого народа, существующего на Земле, есть своя история, своя религия, свои ритуалы. Традиционные народные праздники в России имеют религиозный и мифологический обрядовый подтекст. Все это является важной частью истории социальной жизни людей в обществе.

Как писал русский этнограф Михаил Залыбин: «Обряд – народная пьеса, полная тайного смысла, исполненная великой силой, систематически повторяемая, иллюстрирует содержание народного сознания».

История возникновения обрядов изначально начиналась с веры в существование сверхъестественного. Наши предки пытались объяснить природные явления. Они совершали различные ритуалы для того, чтобы попытаться управлять стихиями, чтобы земля была плодородной и приносила богатый урожай. Каждое действие человека (свадьба, рождение ребенка, похороны и т. д.) с древних времен сопровождалось определенным ритуалом. Один из них – обряд.

Обряды делятся на календарные и семейные. Святочные обряды относятся к зимним календарным обрядам. Святки – период времени, приуроченный к зимнему солнцевороту. Святки длились двенадцать дней с Рождества Христова до Крещения Господня. Святки отмечались по всей России и считались молодежным праздником, обряд отмечался обычно в вечернее и ночное время, когда крестьяне откладывали свои дела и принимали участие в развлечениях. Во время святок молодежь устраивала игрища, на которые приглашались парни и девушки из других деревень.

Данная тема была выбрана нами не случайно, так как молодежь исследуемой нами деревни продолжает активно участвовать в традициях святочных гуляний, что является интересным с точки зрения трансформации обрядов.

В современное время обрядов и ритуалов становится все меньше, поскольку люди перестают верить в их действие. С появлением новых технологий люди стали отдаляться друг от друга, стали сами по себе. Нельзя забывать свои традиции, т. к. традиции – культура человека. Нам необходимо знать свою историю.

Исследовать традиции родной деревни для автора интересно и увлекательно. Молодежь продолжает активно участвовать в традициях святочных гуляний. Целью нашей работы был сбор фольклорных материалов о праздновании Святков по рассказам старейших жительниц деревни. Исходя из поставленной цели, мы определили ряд задач:

- собрать полевой материал об исследуемом обряде;
- обработать полученные результаты;
- создать видеоролик о праздновании Святков.

Нами была выдвинута следующая гипотеза: несмотря на повсеместное угасание обрядовых традиций, празднование Рождества и Святков остается любимым праздником, как у старейших жителей, так и у молодежи.

Практическую значимость нашей работы мы видим в получении данных о праздновании Святков и дальнейшей работе культурно-досуговых учреждений над популяризацией данного календарного обряда.

Описание методов исследования.

Для получения данных в декабре 2017 года состоялись две фольклорные экспедиции, в результате которых были опрошены восемь жительниц деревни Большая Шишовка, в том числе и сам автор работы. Возраст самой старшей опрошенной – 88 лет, самой младшей – 15.

В ходе экспедиции задавались вопросы о праздновании Святков и Рождества, как в прошлые времена, так и в нынешнее время. Было записано три видеоподобия, затем выполнена их транскрипция.

В ходе исследования мы выделили три группы святочных обрядов:

1. Девичьи гадания

В Святки девушки ворожили. Одним из любимых гаданий было пронести во рту воду через всю улицу. Та девушка, которой это удастся, в этом году выйдет замуж. Девушек было много, но справиться с этим не всем удавалось. По воспоминаниям Ф. А. Большаковой, когда они гадали, пронести воду удалось только одной девушке – ее подруге Вале. Так и сбилось – Валя в том году вышла замуж.

Если нужно было выдать какую-то девушку замуж, то молодежь разметала дорогу у ворот ее дома.

Так же кидали валенки через ворота. В какую сторону валенок носом упадет, в той стороне суженый живет.

Перед сном девушки «запирали» бокалы или кружки и ставили их в подоконный угол, а ключ клали под подушку. Во сне должен был присниться суженый и попросить ключ, чтобы попить воды.

Так же популярно было гадание на курицу и петуха. Их ставили в круг, и они должны были клюнуть определенную вещь: кольцо, воду, пшено, уголь и т. д. От этого зависело, какой будет жених: если петух к воде подойдет, то муж будет пьяница, если петух закукарекает – муж будет певец, к угольку подойдет – муж нехорош будет и т. д.

Чтобы узнать имя будущего мужа, девушке нужно было испечь пироги, взять один самый румяный и красивый пирожок, завернуть в фартук и пройти по улице. Первому мужчине, который встретится, отдать пирог и спросить имя. Так и будут звать будущего мужа. Испытала на себе это гадание в молодости одна из опрошенных мною бабушек – Е. Ф. Рыбакова: она встретила троих и их всех звали Николай. За Николая она и вышла замуж.

Сейчас гадания не так популярны у молодежи и, скорее, имеют развлекательный характер. Гадания девушки ищут в журналах, интернете, что-то рассказывают их мамы и бабушки.

2. Заваливание

Самым распространенным молодежным занятием было заваливание. Заваливали, в основном, незамужних девушек. Но было и такое, что девушки заваливали юношей. Ночью, когда все ложатся спать, группа молодежи идет к дому девушки с лопатами и заваливает ворота снегом. Чем сильнее будут завалены ворота, тем больше шансов у девушки выйти замуж. Заваливали не только снегом, но и дровами, досками, лестницами, всем, что под руку подвернется. А если колодец недалеко, то эту «кучу» сверху водой поливали, чтобы до утра промерзла. Главное, все сделать тихо, чтобы не разбудить жильцов дома, а то мало не покажется. Если в доме несколько дверей, то заваливали все. Эта традиция сохранилась и до нашего времени. Только сейчас заваливают не с целью выдать кого-то замуж, а просто для забавы.

Молодежь собирается толпой, чем больше человек, тем лучше. Ходят заваливать примерно с 12-летнего возраста. Одеваются не в свою одежду, чтобы как можно сильнее замаскироваться, чтобы не узнали. В шайке обязательно должны быть пара человек, которые всегда следят, чтобы никто неожиданно не выбежал из дома.

В наше время молодежи в деревне не очень много, поэтому найти тех, кого бы заваливать, бывает очень трудно. Если кто-то вдруг отказался идти в этот день заваливать, его наказывают – вся толпа идет ему «мстить», поэтому в Святки из молодежи почти никто не остается дома. Очень часто парни отделяются от девушек, иначе им некого будет заваливать. Так и ходят: парни идут заваливать девушек, а девушки – парней. Главное – не пересечься.

3. Молодежные бесчинства

Помимо гаданий и заваливания, молодежь на Святки безобразничала и шутила над жителями деревни самыми разнообразными способами. Это сохранялось как с прошлых лет, так и современные годы.

Так, чтобы женихи в соседнюю деревню не проехали, на мосту вколачивали кол. Известны случаи, когда во время заваливания юноши залезали на крышу и закрывали доской печную трубу. Когда хозяйка утром начинали топить печь, то весь дым шел в дом. Вместо доски клали стекло или втыкали елку, выброшенную хозяевами на улицу после Нового года.

Так же, если возле окон росло дерево, то на ветки привязывали что-нибудь небольшое и тяжелое (например, гвоздь или гайку) и когда дул ветер и шатал ветви, то этот предмет ударял по стеклу и не давал спать всему дому.

На зиму все старались убирать все поленницы с улицы, иначе во время Святков, когда молодежь заваливает, все дрова будут разбросаны по всей деревне и их потом сложно собрать.

Все сани, которые оставлены на улице, так же обязательно использовались в заваливании. Ими подпирали ворота, катались на них по всей улице. Сейчас в роли саней выступают автомобили. Например, у автора возле дома стоит копейка, которая давно не на ходу, зато в святки, во время заваливания ее каждую ночь подкатывают к воротам.

В соседних деревнях было популярно другое занятие – снятие ворот. Так группа молодых людей ночью снимали ворота с петель и хорошенько прятали их. И наутро хозяевам приходилось обходить всю деревню, чтобы найти свои ворота. Иногда молодежь так хорошо прятала, что ворота так и не находили.

Во время заваливания так же известны случаи «оборонения». Из рассказов Е. В. Садовой, в годы ее молодости, зная, что ночью придут заваливать, она продумывала план,

как отстоять свои ворота. У нее был дрессированный баран Яшка – если его похлопать по спине, то он становился очень злым и начинал бодаться. И ночью, когда парни подходили к воротам, она уже ждала их по ту сторону ворот и как только они начинали заваливать, на них обрушивался шквал ледяной воды (а на улице было около -30 °С) и выбегал очень злой баран Яшка.

Когда автору приходилось оставаться дома, она отстаивала свой дом, сидя некоторое время в засаде, а после, когда приходили парни с лопатами, начинала обкидывать их самыми разными предметами: сырой картошкой, медицинскими резиновыми перчатками, наполненными водой, дровами и др. предметами.

В заключение исследования мы можем сделать следующие выводы:

1. Святочный фольклор деревни Большая Шишовка очень разнообразен и интересен. Главная роль в святочных развлечениях принадлежала молодежи, как самой активной части населения.

2. Несмотря на повсеместное угасание празднования календарных праздников, в моей деревне практически остались неизменными формы празднования Святков, живы обряды гадания, заваливания, молодежных шуток над жителями деревни.

3. Исследования такого рода имеют большую практическую ценность, показывая развитие интереса молодежи к истории родного края, своего рода, местной этнографии, коллективные действия способствуют единению людей, сплочению, дружбе, воспитывают чувства патриотизма.

АНГЛИЙСКИЕ ПЕСНИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Семенова Ольга Александровна,
студентка 1 курса Чувашского государственного
института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: Olgasemenova.28.05@gmail.com

Капанова Ольга Викторовна,
кандидат педагогических наук, доцент
кафедры хорового дирижирования и народного пения
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: sycheva08@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме изучения песен детьми на английском языке. Автором рассматривается такой методический аспект, как произношение иностранного языка детьми, а также изучение английского языка с помощью игры и песни.

Ключевые слова: английская песня, методика изучения детьми английского языка, изучение английского языка через песню.

В настоящее время английский язык – это язык международного общения. На нем разговаривают на всех континентах нашей планеты, и его необходимо знать, особенно для работы в крупных компаниях, где на английском общаются между собой. Соответственно, многие родители желают, чтобы их дети освоили английский язык, а, как известно из курсов педагогики и психологии, иностранный язык лучшим образом учить в дошкольном возрасте, так как он будет восприниматься, как второй «родной». Возникает вопрос: как научить ребенка иностранному языку так, чтобы ему это было интересно, чтобы он лучше запоминал новые слова и выражения? Ответ прост – игрой! Игры делятся на несколько типов: ситуативные, соревновательные, художественные, спортивные и ритмо-музыкальные.

Ситуативные – это ролевые игры, моделирующие ситуации общения по разным поводам. В свою очередь, они подразделяются на игры с репродуктивным характером, в которых дети воспроизводят стандартные типовые диалоги в различных ситуациях и игры импровизированные, в которых требуется видоизменять и применять различные модели. Конечно, в ролевых играх непременно должны присутствовать промежуточные моменты с элементами импровизации. Такие игры отлично подойдут для того, чтобы попробовать учить английский язык для детей 4 года, а также немного младше или старше.

К соревновательным относятся большинство тех игр, которые способствуют усвоению грамматики и лексики. Победителем в них становится тот, кто лучше овладел материалом. Это различные аукционы, настольные игры с лингвистическим практикумом, кроссворды, выполнение различных команд и т.п.

Ритмо-музыкальные игры – это традиционные игры. Это хороводы, песни и танцы с выбором партнера, способствующие коммуникативности и совершенствованию ритмо-мелодической и фонетической сторон речи, погружению в языковую среду.

Художественные (творческие) игры – это игры, стоящие на грани художественного творчества и игры. Их можно поделить на драматические (подготовка небольших сценок на изучаемом языке), изобразительные соревнования (аппликации, графический дизайн и т.п.) и словесно-творческие (рифмование, коллективное сочинение подписей к рисункам и комиксам, коллективное сочинение небольших сказочных сюжетов). На границе творческих драматизаций и ситуативных импровизационных игр находится такая деятельность, как импровизация в сюжете известной сказки, известной всем в сложившемся виде. В них, в зависимости от усвоения новой лексики от количества игроков появляются новые персонажи со своими репликами.

Существует три принципа, следование которым помогает получить качественный результат в изучении английского языка с ребенком:

Последовательность. Не стоит торопиться обучать ребенка всем тонкостям орфографии и грамматики, если имеются сомнения, что ребенок освоит это. Необходимо всегда давать материал последовательно. И предпочтительнее работать по уже готовой методике известного педагога.

Естественность. Многие считают, что не стоит начать заниматься с ребенком до пяти лет, нужно подождать, пока ребенок повзрослеет, ранние занятия неблагоприятны для психического состояния ребенка. Однако, если занятия организовывать правильно, и они будут проходить в естественной обстановке, ребенок не почувствует никакой лишней нагрузки.

Настойчивость. В некоторых случаях, методика может не понравиться ребенку. Стоит прервать занятия на определенный период времени, а потом возобновить обучение, но уже по другой методике. Существует множество методик обучения детей английскому языку как российских, так и иностранных педагогов и психологов. Рассмотрим некоторые базовые моменты популярных методик обучения английскому языку.

При выборе методики изучения английского языка нужно учитывать возраст, для которого она разработана.

Игровая методика интересует и детей, и преподавателей. Она эффективна, при том, что проста: педагог проводит занятия по изучению, совершенствованию языка в игровой форме. Достоинства методики – она адаптируема для возраста от одного года, при помощи методики развивают устную речь, произношение, знание орфографии, грамматики и т.д.

Методика Зайцева рассчитана на детей от трех лет. Теперь ее адаптировали и приспособили для изучения английского на известных кубиках Зайцева, появились и буквы английского алфавита.

Методика Глена Домана рассчитана для младенцев. Здесь задействованы зрительная память ребенка, считается, что картинка с написанными на них словами запомнятся и помогут упростить процесс обучения чтению в дальнейшем. Карточки можно сделать самим, Глен Доман дает ясные рекомендации. С карточками можно заниматься не только с младенцами, но и с детьми старше вплоть до школьного возраста. Данная методика очень широко используется во всех иностранных методиках крупнейших международных издательств – Oxford University Press, Cambridge University, Longman, Pearson и т.п., также и многими квалифицированными педагогами в России, обучающими детей дошкольного возраста – не дается прямой перевод на русский язык, ребенок, таким образом, начинает воспринимать английский язык, как «родной». Взрослых же учеников начинают полностью переводить на английскую речь, то есть изучать новые слова на английском с переводом на английский язык, а не на свой родной с уровня Intermediate (средний). Стоит заметить, что в методиках обучения английскому языку И. Н. Верещагиной, Г. В. Роговой уже с начального этапа обучения ученики общаются на английском языке и учат новые

слова таким же образом.

Проектная методика рассчитана для детей от 4–5 лет. Преподаватель языка подбирает тему для серии занятий, на которых предлагает различные виды деятельности, помогающие детям узнать что-либо интересное по заданной теме. Дети получают задания для самостоятельного выполнения или при помощи родителей. Когда приходит время завершающего занятия, дети приходят на него с творческими масштабными работами на тему проекта.

Смешанная методика, на сегодняшний день самая популярная (ведущие педагоги мира используют эту методику: здесь и песни, и игры, и танцы, и спортивные соревнования, и разучивание стихов и т.п.). В смешанной методике широко используются песни на английском языке для заучивания новых слов и фраз. Эта методика используется не только для работы с детьми, но также и для работы со студентами вузов (в качестве песен используются хиты прошлых лет, известные во всем мире это прописано также в методических пособиях, как для детей, так и для студентов). Песня – наиболее легкий путь освоения языка, так как задействуются эмоции и образы, и с помощью этого ребенок воспринимает иностранную речь, как «родную». Кроме того, использование песен – это прекрасная «пауза», когда дети могут «отвлечься» и освоить новые иностранные слова. Песни на уроках помогают детям запомнить новые слова лучше, чем постоянное их повторение, а вместе с постоянным повторением и использованием новых слов ребенок будет более глубоко понимать иностранную речь [1].

А как лучше использовать песни? Из чего должна состоять песня? Песня должна быть простой, с понятными предложениями ребенку. Желательно, чтобы в ней были имитации каких-то звуков. Таким образом, ребенок лучше почувствует методику языка. Ведь даже петух по-разному кукарекает на русском и на английском языках (на русском: ку-ка-ре-ку; на английском: cock-a-doodle-do). Темп не должен быть слишком быстрым, иначе ребенок не успеет ее проговорить. Нужно отметить, что английский язык в два раза более быстрый, чем русский язык, и сначала ребенок все равно не будет успевать. Чтобы не потерять желание ребенка учиться, нужно его постоянно поддерживать и хвалить, даже за самые малые успехи. Таким образом, через некоторое время ребенок будет успевать проговаривать отдельные слова, и даже целые предложения.

В английскую песню можно превратить любое стихотворение. Достаточно пропеть его, придумав нехитрый мотив. Главное передать ребенку позитивные эмоции и знакомый текст, что, используется и для обучения взрослых английскому языку. Если на уроке был разучен алфавит, и по многим методикам они разучиваются при помощи образов: «A for Apple, B for ball, C for Cat, D for Doll...» – лучше не прочитать, а пропеть этот текст. Нужно лишь подобрать удобную мелодию, удобный темп, чтобы ученики могли подстроиться. Можно также пропевать сказки, что вызывает массу положительных эмоций у детей [2].

Так же, хотелось бы отметить, что песни на уроках английского языка используются, как один из элементов обучения и даже один из важных его элементов. Например, в одной из крупнейших международных школ по изучению английского языка English First (известной как EF) роли песни на уроках отводится важное место, иначе, как говорят преподаватели этой школы дословно: «изучение превращается в «зубрежку»» [3]. Как отмечают преподаватели и методисты этой школы: «...песни, отличный способ снять напряжение, разграничить учебные блоки занятий и, что немаловажно, позволяют в легкой и доступной форме выучить правила произношения, грамматики, запомнить слова и выражения по изучаемой теме. Легкий и непринужденный мотив используется на уроках этой крупнейшей языковой школы, что позволяет быстро запомнить новые слова, причем не только на период обучения, но и на всю жизнь. Преподаватели английского языка по-

могают изучить основные правила с помощью песен не только детям, но и взрослым» [3].

Изучая песни на английском языке, сначала распознаются знакомые слова, затем смысл всей песни. Известно, что читать, переводить, воспринимать английскую речь – понятия разные, и сначала, конечно будет не очень понятно. Однако потом трудности исчезнут, и песни будут приносить удовольствие.

Песни такого плана есть в глобальной сети Internet, нужно лишь подобрать нужную тему и приятную на слух мелодию. А если имеется желание подобрать методику, то автор советует методику Валерии Мещеряковой – «I love English» – на сегодняшний день это одна из лучших российских методик, которая признана англоязычными странами, как наиболее похожая методика обучения английскому маленьких детей. Первая часть этой методики – «I can sing» («Я могу петь» – с англ.) как раз направлена на разучивание песен детьми и постепенной привычке к прослушиванию ежедневному английской речи, песне в этой части методики придается главное значение. Эта методика – смешанная и очень эффективная. Делая выводы из выше сказанного, можно говорить об этой методике, что она наиболее эффективна для детей дошкольного возраста, к тому же ребенок по этой методике начинает изучать английский язык с трех лет, что помогает ему воспринимать английскую речь, как «родную». А также, можно посоветовать всем изучающим английский язык обратить особое внимание на песни в методических пособиях и разучиванию их. Это необходимо детям и взрослым, изучающим любой иностранный язык.

Список литературы:

1. Эффективная программа обучения английскому языку малышей и дошкольников [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://1hello.ru/anglijskij-yazyk-dlya-detej/programma-obucheniya-anglijskomu-yazyku-doshkolnikov.html> (дата обращения 25.03.2018).
2. Песни на уроках английского языка с детьми [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://ok-english.ru/pesni-na-urokah-angliyskogo-yazyika-s-detmi/> (дата обращения 25.03.2018).
3. Роль песни на уроках английского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://www.ef.ru/englishfirst/english-study/articles/songs.aspx> (дата обращения 25.03.2018).

ТВОРЧЕСТВО ЕВЫ ЛИСИНОЙ В АСПЕКТЕ ЭКСТЕРИОРИКИ

Семенова Оксана Васильевна,
студентка 3 курса направления подготовки
«Библиотечно-информационная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары

Фомин Эдуард Валентинович,
кандидат филологических наук, доцент
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: yeresen@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Исследование посвящено изучению дальней чувашской экстериорики во взаимосвязи с творчеством писателя Е. Лисиной. В 2017 г. при ее участии на шведском языке выпущены сборник стихов Г. Айги «Grodd» (Завязь) и ее книга «Sånger från nedre Tjuvasjien» (Песня низовых чувашей), а в Японии готовится к изданию книга «Дети Синьяла» в переводе М. Гото. Экстериорика Е. Лисиной – первый опыт издания чувашской прозы в виде книг за границей.

Ключевые слова: чувашская литература, чувашская книга, история чувашской книги, экстериорика.

Е. Н. Лисина – наиболее продуктивная и известная чувашская писательница настоящего времени. Ее рассказы и повести опубликованы на многих языках народов России и мира: русском, коми, татарском, башкирском, осетинском, венгерском, немецком, шведском, в настоящее время готовится издание на японском языке.

Первые чувашские экстерриториальные издания художественной литературы датируются началом 1950 гг. и отмечены исключительно пределами бывшего Советского Союза. Совершенно справедливой представляется оценка этих книг, согласно которой «чувашская экстериорика ближнего зарубежья не входит в разряд востребованной литературы. В целом она выглядит архаичной. Издания по большей части осуществлены еще в советский период. Поэзия, составляющая значительную часть экстерриториальных изданий, уже не пользуется спросом, и ее публикация в современных условиях носит символический смысл» [4, с. 86].

На фоне подобного опыта поистине мощным выглядит творчество Е. Лисиной, вышедшее далеко за пределы страны.

Г. Айги. «Grodd» (Завязь). Стокгольм, 2017 [5].

Книга представляет перевод на шведский язык избранных чувашских стихотворений Г. Айги. Название сборника – по поэме «Чёрё тёвё». В книге приводится 19 произведений поэта из более чем сорока, переведенных шведским издателем М. Нюдалем (Mikael Nydahl) и сестрой поэта Е. Лисиной в течение 2015–2017 гг. Это первый опыт перевода чувашской поэзии Г. Айги на другие языки. Поэт открывается своим читателям, с подачи французского литературоведа Л. Робеля (Léon Robel), айгистам [7] новыми

гранями творчества.

Е. Лисина. «Sånger från nedre Tjuvasjien» (Песня низовых чувашей). Стокгольм, 2017 [6].

В книгу вошли рассказы, повести, очерки и поэзия Е. Лисиной. Переводы осуществлены Микаэлем Нюдалем и Анникой Бэкстрём (Annika Bäckström). Сборник выпущен издательством «Ариэль» тиражом 800 экземпляров.

В книгу включены следующие произведения писательницы: «Segerdagen» (Победа), «Ett stycke bröd» (Кусок хлеба), «Broder Sadri» (Брат Садри), «Tjetjensk dagbok» (Чеченский дневник), «464», «Bråt över en bror» (Плач по брату), «Sinjals barn» (Дети Синьяла). Кроме того, в приложении приводится поэма Г. Айги «Grodd» (Завязь).

Расположение произведений в книге не случайное. Ее композиция продумана таким образом, чтобы у читателей сложилось целостное восприятие книги как большого романа.

В книге впервые опубликованы стихи Е. Лисиной «Плач по брату», написанные ею после смерти Г. Айги в 2006 г. До этого момента писательница воспринималась исключительно как прозаик.

Судя по рецензиям и отзывам в шведской прессе, книга в читательской среде пользуется большим успехом.

Е. Лисина. «Дети Синьяла». Токио, 2018.

Книга в настоящее время находится в производстве в одном из издательств Токио. Переводчик сотрудник университета Хоккайдо Масанори Гото, специалист по чувашскому языку и этнографии. Перевод осуществлен с русского языка. Консультативную помощь переводчику оказывала автор книги.

По признаниям самой писательницы, ее брат Г. Айги про повесть «Дети Синьяла» говорил, что эта книга пришлась бы по душе японским читателям. Пророчество поэта претворилось в жизнь много десятилетий спустя, когда М. Гото сам обратился за разрешением к переводу произведения на японский язык.

Первоначально предполагалось иное название повести – «Небо Марине», поскольку, по признаниям переводчика, такое название на японском языке звучит необычайно красиво. Однако издатель настоял на сохранении оригинального названия.

Надо сказать, что Япония в дальней чувашской экстериорике появляется еще в 1990 гг., когда там было издано четыре сборника стихов Г. Айги в переводе Акимичу Танаки [1–3; 8].

Книга Е. Лисиной «Дети Синьяла» – продолжение тех замечательных начинаний японских переводчиков и издателей.

Таким образом, чувашская художественная литература в виде прозаических произведений лишь с началом XXI столетия стала объектом перевода и издания за пределами России. Безусловно, это важный рубеж в развитии чувашской литературы. Тем самым определяется тематика, формы, художественные образы, предъявляемые к чувашским текстам, которые могут стать востребованными зарубежными читателями.

Список литературы:

1. Айги Г. Айги в переводах Акимичу Танаки / [Г. Айги, пер. А. Танаки]. – Токио : [Изд. А. Танаки], 1994. – 74 с., [3 экз.]. – Яп.
2. Айги Г. Ветер по травам : двадцать три стихотворения к рис. Дианы Обинья / пер. и послесл. А. Танаки. – [Токио], 1993–1994. – Яп.
3. Айги Г. Тетрадь Вероники : первое полугодие дочери / пер. А. Танаки ; рис. И. Вулоха. – Токио, 2003. – 210 с. – Яп.
4. Фомин Э. В. Чувашская экстериорика стран ближнего зарубежья / Э. В. Фомин // Этно-

педагогика как фактор сохранения этнокультурных ценностей в современном мире : материалы II Международной очно-заочной научно-практической конференции, посвященной памяти академика РАО Г. Н. Волкова 29 октября 2016 г. – Чебоксары, 2016. – С. 84–86.

5. Ajgi, G. Grodd : Ur de tjuvasjiska dikterna / G. Ajgi ; översättning från tjuvasjiskan Mikael Nydahl, Eva Lisina ; efterord och kommen tarer Mikael Nydahl. – Stockholm, 2017. – 47 s.

6. Lisina, E. Sånger från nedre Tjuvasjien / E. Lisina, till svenska av Annika Bäckstöm, Mikael Nydahl. – Stockholm : Ariel förlag, 2017. – 315 s.

7. Robel, L. Aïgui / Léon Robel. – Paris : Seghers, 1992. – 225 p.

8. ゲンナジイ・アイギ、たなかあきみつ訳『アイギ詩集』書肆山田 Айги, Г. Стихи / Г. Айги ; пер. А. Танаки. – Токио : Ямада, 1997. – 210 с. – Яп.

**КАВАТИНА ТОМА: МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ
В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ
И. СТРАВИНСКОГО «ПОХОЖДЕНИЯ ПОВЕСЫ»**

*Солохин Андрей Николаевич,
студент 4 курса направления подготовки «Вокальное искусство»,
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Шершакова Марина Васильевна,
кандидат педагогических наук, декан факультета исполнительского искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрены музыкально-исполнительские задачи в изучении каватины Тома на основе анализа музыкальной драматургии оперы И. Стравинского «Похождения повесы». Уделено внимание вопросам, связанным с характером музыки, средствами музыкальной выразительности, вокально-техническими трудностями, охватом целостной формы произведения.

Ключевые слова: музыкально-исполнительская культура, музыкальная драматургия, художественная идея, вокальная техника, художественный образ, тембр голоса.

Хорошо известно, что образовательная деятельность музыкального вуза направлена на главную цель – подготовку высоко профессионального музыканта, исполнителя и педагога. Система профессиональных компетенций, представленная в Федеральном государственном образовательном стандарте, содержит перечень (или комплекс) личностных качеств, а также способов деятельности выпускника, которыми он должен обладать по окончании вуза и необходимых в профессии. Обобщая выраженные в компетенциях требования к музыканту, мы можем говорить, в первую очередь, о воспитании, формировании у него музыкальной исполнительской культуры.

Последняя включает большое количество компонентов, среди которых наиболее значимые связаны с пониманием авторского композиторского стиля, наличием творческой исполнительской воли, чувства вкуса и меры в интерпретации произведения, технической свободы, развитого культурного кругозора и других. Отметим, что все названные компоненты характеризуют музыкально-исполнительское мастерство музыканта, выражающееся в профессиональном владении своим голосом (инструментом) как средством общения со слушателем.

В основе мастерства исполнителя лежит умение работать над музыкальным произведением. Наряду с музыкально-теоретическим изучением, данная работа предполагает наличие навыков музыкально-исполнительского анализа. Он включает выявление трудностей художественного и технического порядка, а также нахождение правильных методов, способов работы над ними.

В 1951 году И. Стравинский написал оперу «Похождения повесы». Этот период в творчестве композитора принято считать неоклассическим. Известно, что во второй

половине 40-х гг. И. Стравинский думал об опере на английский сюжет и на английском языке. В 1947 году его привлек цикл гравюр Уильяма Хогарта, английского графика XVIII века. Сюжет, воплощенный на гравюрах, повествовал о молодом человеке, который, получив наследство, поддается всевозможным соблазнам, проматывает свое состояние и в результате теряет рассудок – оканчивает свою жизнь в сумасшедшем доме. Композитора привлекли острохарактерные сценки, созданные Хогартом. Это его подтолкнуло к созданию оперы «Похождения повесы».

Либретто писал композитор совместно с У. Оденем, при этом в историю Хогарта были внесены новые смысловые линии. Так, роль искуителя, в определенной степени аналог героя – Мефистофеля или дьявола, выполняет Ник Шедоу, который на протяжении всего действия сопровождает главного героя. Его цель состоит в искушении Тома всевозможными соблазнами, в финале потребовав за них расплату в виде его души. По сравнению с сюжетом Хогарта появилось еще одно действующее лицо – девушка Энн, которая любит Тома и проносит свою любовь через все испытания. Как указывают музыковеды, гравюры Хогарта присутствием морализующего начала в сюжете повлияли на то, что опера Стравинского имеет характер аллегии (аллегория – представление идей посредством художественного образа). В ней средствами музыкального театра выражена притча о трех желаниях Тома – «иметь деньги», «быть счастливым», «делать людям добро» и о его сделке с дьяволом.

В «Диалогах» композитор сравнивает «Похождения повесы» с оперой В. Моцарта «Так поступают все». Там же говорит о своей опере следующее: «В начальных сценах форма в какой-то мере напоминает доглюковскую оперу, в которой развитие интриги сосредоточено в речитативах сессо, а арии предназначались для поэтических раздумий; но с развитием действия сюжет излагается, разыгрывается, сосредоточивается почти полностью в пении...» [4]. Опера И. Стравинского следует традиции XVIII века (итальянской комической опере А. Скарлатти и В. Моцарта). Но стилизация в ней уживается с пародией, снижаются лирические и драматические черты жанра [4].

В «Похождениях повесы» получают развитие различные сюжетные линии – лирическая, гротескная, сатирическая, трагическая. Помимо этого, в музыкально-драматургическом развитии присутствует отношение автора и слушателя: повествование ведется в двух планах – на бытовом и притчевом уровнях.

Музыкальная драматургия в опере «Похождение повесы» основана на следующих принципах: первый – принцип, создающий видимость реальности, второй – создает условность, то есть разрушает сценическую иллюзию, третий принцип – связан с эмоциональным выражением переживания.

Таким образом, сочетание разных драматургических принципов создает многоуровневое повествование. Особые черты, характеризующие стиль Стравинского, композитора XX века, видны и в решении ансамблевых сцен: это дробность эпизодов, «монотажность», ускорение темпа.

В опере «Похождения повесы» И. Стравинский, подчиняя драматургию своим художественным целям, остается верен себе, своему стилю.

В каватине Тома можно выделить значительное количество художественных и технических музыкально-исполнительских задач. Известно, что в искусстве художественное и техническое тесно взаимосвязаны. Однако художественное по отношению к техническому всегда первично, поскольку именно характер образа обуславливает средства для его воплощения тем или иным языком искусства. В музыкальном исполнительстве художественное начало в виде прообраза интерпретаторской концепции определяет технические средства, необходимые для ее реализации в звуке. Исходя из этого, кратко остановимся на задачах художественного порядка.

Согласно теоретическим положениям педагогики искусства, работа над музыкальным произведением начинается с выявления, осознания художественной идеи, заложенной в нем автором. Понимание характера образа необходимо исполнителю для яркого, выразительного донесения его до слушателей в процессе интерпретации. Известно, что художественные образы – это особые отражения, в которых предстает жизнь и опыт художника; музыкальный образ «выражает и «опредмечивает» в конкретно-чувственной форме все те процессы, эмоциональные состояния, психические движения, которые происходят в области музыкального сознания» [1]. Идеино-художественное содержание закодировано в средствах выразительности, используемых композитором в процессе создания музыки. К ним относят мелодию, темп, ритм, гармонию, тембр, динамику, агогику и другие. Сказанное говорит о том, что для определения художественной идеи, образного строя необходимо выполнить анализ средств выразительности, формы, музыкальной драматургии. Кратко охарактеризуем последние.

Последовательность частей, разделов в произведении образует музыкальную форму. Ее анализ позволяет раскрыть музыкальную структуру, схему целостной организации элементов музыкального языка. Мы определили форму каватины как вариационно-строфическую, где второй период (строфа) структурно повторяет первый с вариационными изменениями в мелодии.

Выявление музыкальной драматургии, как известно, направлено на осознание процесса воплощения драматического действия в произведении. Драматургия отражает этапы развития замысла – начало (экспозиция, завязка), разработка, кульминация, финал. То есть, определение музыкальной драматургии направлено на выявление функционального значения частей формы – экспозиционный раздел, разработочный, кульминационный и т. д. В драматургическом отношении в каватине Тома во второй части (строфе) происходит небольшое изменение эмоционального состояния Тома в сторону большей экспрессии (мелодия изменяется интонационно).

Поскольку в мелодии содержится основная музыкальная мысль, в качестве исполнительской задачи выступает анализ ее интонационно-мелодического развития. Работа над мелодией не должна быть сведена только к правильному интонированию; главным является осознание последовательности составляющих ее мотивов как некоего содержания. В каватине достаточно сложный интонационный рисунок (скачки на широкие интервалы, звуки в высокой тесситуре). Вокальные интонации в определенной степени выступают в качестве изобразительного средства (так, на слове «изменяют» появляется «изогнутый» мотив «фа диез – си диез – ре диез – соль диез»). Вокалист должен проанализировать в интонационном плане все фразы и соотнести их с текстом.

Согласно теоретическим положениям музыкальной психологии, определенный характер, образ в музыке обладает собственным темпоритмом, или внутренней пульсацией. То есть темпоритм, в первую очередь, является эмоционально-образной характеристикой [3]. Исходя из этого, для выявления метрической пульсации следует определить характер, настроение в музыке. Композитор обозначает темп цифровым значением – восьмая длительность соответствует 96 ударам в минуту. Данный темп соответствует неторопливому движению, при котором ощущается пульсация каждой восьмой в такте. Такой темпоритм помогает более внимательно относиться к слову, к интонации; он выдвигает требование внимательного отношения к каждой детали текста.

Известно, что тембр – это красочность в музыке. Как в инструментальном, так и в вокальном искусстве владение тембровыми красками является признаком высокого исполнительского мастерства. Так, то или иное эмоциональное состояние в произведении может быть выражено особо окрашенным звуком – тембром. Например, М.И. Глинка, как вокальный педагог, всегда требовал этого от своих учеников. В каватине Тома использо-

вание красок голоса необходимо в эмоционально ярких местах.

Артикуляция в музыке, или произнесение, влияет на степень донесения образа до слушателя. В каватине преобладает артикуляция «legato», мелодически связанное вокальное исполнение. Обращают на себя внимание встречающиеся нисходящие мотивы из двух зализанных звуков с акцентами (на словах «Плачьте, плачьте...»). Дикция тесно связано с артикуляцией; она призвана доносить смысл, заложенный в тексте, и потому служит более полному раскрытию образа. В оригинальном изложении каватина идет на английском языке, имеющем, как известно, свои трудности в произношении. Работа над ним требует отдельного внимания.

Сильным выразительным средством, оказывающим значительное эмоциональное воздействие на слушателей, является динамика. В динамическом плане каватина Тома достаточно однородна – выразительную вокальную партию сопровождает оркестровый аккомпанемент, звучащий на протяжении произведения в нюансе «р» («тихо»). Повышение тесситуры во втором периоде требует усиления динамических градаций вокального звука, что необходимо для выражения изменения внутреннего состояния героя.

Синтетический характер оперного жанра обуславливает необходимость формирования комплекса профессиональных качеств вокалиста-исполнителя. Наряду с вокалом, это актерское мастерство, сценическая речь, сценическое движение и, конечно, артистизм. Последний, как качество профессионального певца, основан на воспитании умения доносить ярко, выразительно образное содержание произведения до слушателей. При этом следует понимать, что у исполнителя следует воспитывать чувство вкуса и меры, обеспечивающие соответствие эмоционально-образной выразительности стилевым, жанровым особенностям произведения.

Как отмечено ранее, анализ средств выразительности, музыкальной драматургии, композиционных особенностей позволяет раскрыть образное содержание музыки. Образ Тома – это образ героя, обладающего комплексом определенных черт характера, которые выражают неоднозначность его качеств – в начале оперы в нем просматриваются некоторые положительные черты, но в дальнейшем он поддается влиянию дьявольских сил, в нем все более проявляется беспринципность, отсутствие воли, слабость характера, желание достичь желаемого без каких-либо усилий. Даже в тексте проявляется двойственность – поет об измене своей возлюбленной и при этом зовет ее быть рядом с ним: «Будь со мною рядом, храни меня...» Все названные черты героя находят отражение в средствах музыкальной выразительности, передающих его неоднозначность, противоречивость.

Повторим, музыкально-исполнительский анализ предполагает и выявление технических трудностей. Вокально-техническое воспитание певца основано, как известно, на формировании певческого аппарата и вокального дыхания. В мелодии каватины достаточно много скачков – ее плавное движение часто прерывается подъемами и спусками, имеются высокие звуки, во второй строфе тесситура становится выше. Перечисленные особенности вокальной партии представляют значительные технические трудности для вокалиста. Работа над ними требует соблюдения высокой певческой позиции (при взятии разновысотных звуков), внимания к переходным звукам голоса, правильному (нижреберно-диафрагматическому) дыханию, его равномерному распределению и его активной работе во время скачков (пение скачков с ощущением «вдоха на себя»). Чистоте интонации помогает как правильное дыхание, высокая певческая позиция (предельно поднятое нёбо и низко опущенная гортань), так и анализ гармонического сопровождения для осознания функционального движения аккордов.

Таким образом, мы проанализировали музыкально-исполнительские задачи в изучении произведения И. Стравинского. Их выявление потребовало анализа музыки каватины.

тины Тома в контексте творческих принципов композитора, музыкальной драматургии оперы «Похождения повесы», выразительных средств и композиционных особенностей. Подробный многосторонний анализ позволил определить характер героя оперы, дал возможность раскрыть идею произведения и, исходя из этого, обозначить основные музыкально-исполнительские задачи, стоящие перед вокалистом. Это дает основания считать музыкально-исполнительский анализ одним из важнейших средств формирования профессиональных качеств певца.

Список литературы:

1. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М. : Классика – XXI, 2008. – 352 с.
2. Гозенпуд А. Оперный словарь. – М-Л. : Музыка, 1965. – 479 с.
3. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Под ред. Г. М. Цыпина. – М., 2003. – 368 с.
4. Смирнов В. В. История Зарубежной музыки. Начало XX в. Середина XX в. Вып.6 : Учебник для музыкальных вузов. – Санкт-Петербург : Композитор, 2001. – 626 с.

КРАТКИЙ ОБЗОР СОВРЕМЕННЫХ НОТНЫХ ИЗДАНИЙ ДЛЯ ГИТАРЫ

Степанова Тамара Николаевна,
студентка IV курса специальности
«Музыкально-инструментальное искусство»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: sttam020362@mail.ru

Тимофеева Елена Николаевна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории, истории искусств,
музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: ten8352@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье автор пытается привлечь внимание преподавателей детских школ искусств к творчеству современных композиторов и сделать краткий обзор современных нотных изданий для гитары.

Ключевые слова: музыкальное произведение, репертуар, гитара, сборник, ноты.

Известный исследователь в области музыкального обучения и воспитания музыкант М. Э. Фейгин в своей книге «Индивидуальность ученика и искусство педагога» заметил, что «программа каждого ученика – музыкальная пища растущего организма и она, соответственно, должна быть разнообразной» [1, с. 20]. Репертуар юного музыканта должен быть разнообразным по содержанию, стилю, фактуре. Выбор музыкальных произведений должен основываться как на индивидуальных особенностях учащегося, так и на многообразии музыкальной литературы. В нем должны найти место произведения современных авторов, русская и зарубежная классика, полифонические произведения, произведения крупной формы, обработки народных песен и танцев, этюды. Каждое из этих сочинений раскрывает перед исполнителем свои наиболее характерные черты и тем самым значительно обогащает его духовный мир. Чем больше ученик знает разнохарактерной музыки, тем больше он сможет проявить творческой фантазии. Вдумчиво подобранный репертуар зачастую является залогом педагогического успеха. На помощь педагогу в этом вопросе приходят современные нотные издания. Рассмотрим более подробно нотные издания последних лет для гитары.

Первый сборник, который мы представляем, – это «Гитарные ансамбли», который является совместным проектом Олега Копенкова с киевскими гитаристками Лилией Герасимчук и Наталией Онищенко. Новый сборник включает в себя 10 различных по жанру и стилю произведений. Это и колыбельная, и вальс, и кубинская румба и т. д. Авторы предлагают широкий арсенал способов исполнительской техники, разнообразные звукоимитации. В сборнике представлены сочинения для гитарных трио и квартетов. Кроме того, у Олега Копенкова вышло в свет 18 авторских сборников, 20 сборников переложения

ний для гитары популярной музыки, серия «Хрестоматия гитариста» и 15 сборников в содружестве с минскими композиторами.

Следующим современным нотным изданием является «Гитарные ансамбли 13». В этом сборнике собраны сочинения авторов на сказочные сюжеты для ансамбля гитаристов. В сборник входит 11 пьес, которые учат не только прекрасному, доброму, но и помогают выразить свои чувства, настроение, развивают представление о природе, увлекают своей новизной. Произведения имеют интересные названия: «На рассвете», «Перед закатом», «Солнышко и дождик», «Ехали цыгане», «Упрямый ослик», «В царстве Кощея», «Тайна старого замка», «Золушка», «Босса-нова» и др.

Характерной особенностью сочинений является яркая образность и колоритность каждой пьесы, привлекательная мелодичность и гармонизация, удобное фактурное изложение материала. В этих пьесах используются разнообразные приемы игры на гитаре: апояндо, тирандо, флажолеты, вибрато, глиссандо, портаменто, разгеадо, тамбурин, тремоло. Все пьесы, входящие в данный сборник, написаны в разных тональностях. Например, в пьесе «На рассвете», написанной для трио гитаристов, можно познакомиться с одноименными тональностями (ля минор и ля мажор). Благодаря такому сопоставлению тональностей у учащихся развивается ладовый слух.

Особо интересен сборник Александра Винницкого «Учитель и ученик 95 дуэтов» (начальный период обучения) + CD. Основная идея работы сборника – это игра ученика на гитаре до знакомства с нотами. У ученика формируется слуховая двигательная координация, а не визуально-двигательная, как при изучении нот на первом этапе. Также формируются навыки игры «на слух», чувство ансамбля, чувство ритмической пульсации, ощущение фразы, затакта, умение играть, не останавливаясь даже с ошибками, знакомство со стилями и гармоническими оборотами. Также к сборнику прилагается диск и есть инструкция по работе с аудио-треками.

В данном сборнике прописано обращение к учителю, в котором автор подчеркивает, что весь музыкальный материал основан на дуэтной игре и построении по принципу «от простого к сложному». Играя с аккомпанементом, ученик с первого урока оказывается в ритмической пульсации, в красивых гармонических оборотах. Простота партии ученика позволяет сосредоточить его внимание на правильном звукоизвлечении, уверенной постановке пальцев правой руки на струну. Это и есть формирование «аппарата» музыканта, который позволит исполнять музыку на гитаре хорошим звуком и с хорошей техникой, артикуляцией и штрихами.

Стиль, в котором играет сам А. Виницкий, можно назвать «джаз на классической гитаре». Этот стиль основывается на классической школе и владении разными джазовыми стилями (свинг, босса-нова, блюз, джаз-рок). Одной из главных особенностей его игры является то, что ему удается сохранять пульсацию на протяжении всего времени звучания композиции. Как будто играют три инструмента одновременно – контрабас и две гитары.

Интересны сборники педагога и композитора Белоруссии И. Лонского. Так, сборник «Купалинка» интересен музыкантам тем, что в нем объединены обработки белорусских народных песен и даны оригинальные сочинения автора. А в сборнике «Буратино», представляющий собой сюиту, каждый музыкальный номер – это яркий портрет сказочного персонажа. Данные издания, на наш взгляд, можно использовать при работе с продвинутыми детьми.

Ярким представителем Украины в области гитарной музыки является К. Чеченя. Его новый сборник «Гитарные перспективы» включают в себя разнохарактерные пьесы в таких стилях как блюз, кантри, регтайм, рок-н-ролл, регги и др. В сборнике представлены как миниатюры, так и ансамбли.

В качестве успешного сочетания внутреннего содержания и внешнего оформления современного нотного издания для детей можно отметить «Я рисую музыку. Школа игры на гитаре для самых маленьких (3–6 лет)» и его логическое продолжение «Нарисуй картинку музыкой. Школа игры на гитаре для самых маленьких» В. Донских. Вся школа рассчитана на обучение детей на шестиструнной гитаре до поступления в музыкальную школу и делится на два периода: с трёх лет до пяти – первый сборник; с пяти до семи – второй. В первом сборнике «Я рисую музыку» внимание уделяется вопросам посадки, постановки руки, изучению небольшого количества нот и исполнению (как можно более качественное в смысле звука) несложных пьес с постепенным расширением диапазона звучания. Материал для более углубленного изучения инструмента и приемов игры представлен уже в сборнике «Нарисуй картинку музыкой». Отличительной особенностью данного учебного пособия является то, что обучение игре на гитаре связано с цветом и ритмическим произношением текстов.

Подводя итог, можно отметить, что детский репертуар для классической гитары идет в русле общих тенденций развития мирового академического музыкального искусства. Каждое произведение – это открытие в маленькую музыкальную страну. Преподаватель должен помочь ученику раскрыть музыкально-художественный образ и расширить исполнительские возможности ученика.

Список литературы:

1. Фейгин М. Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога. – Москва : Музыка, 1968. – 79 с.

ТВОРЧЕСТВО ЗАРИФА БАШИРИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЧУВАШСКОЙ КНИГИ

Степанова Гелюся Раисовна,
студентка 3 курса направления подготовки
«Библиотечно-информационная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: stepanova.gelyusya@yandex.ru

Фомин Эдуард Валентинович,
кандидат филологических наук, доцент
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары
E-mail: yeresen@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Работа посвящена изучению чувашского книжного наследия татарского писателя и публициста Зарифа Башири. Писатель известен в истории чувашской книги двумя изданиями – «Чувашлар» (1909) и «Чуваш кызы Әнисә» (1909), наполненные любовью и сочувствием к чувашскому народу.

Ключевые слова: чувашская книга, история чувашской книги, татарская литература.

Зариф Башири (Баширов Зариф Шарафутдинович) (1888–1962) – первый татарский писатель, начавший писать книги о чувашском народе [7]. Его чувашское наследие включает такие книги, как «Чувашлар» (Чуваши), «Чуваш кызы Аниссә» (Чувашская девушка Анисса), очерк «Чувашская литература».

Книга З. Башири «Чувашлар» навеяна детскими и отроческими воспоминаниями автора, жившего рядом с чувашами в д. Чутеево современного Кайбицкого района Татарии на самой границе с Яльчикским и Комсомольским районами Чувашии.

Данная книга была напечатана на татарском языке в электропаровой литотипографии товарищества «Каримов, Хусаинов и Ко» в 1909 г. [5]. При этом на обложке значится 1911 год издания. Объем книги – 40 страниц. Ее оригинал хранится в Научной библиотеке Приволжского (Казанского) федерального университета.

Изданию книги предшествовала публикация очерков на страницах журнала «Шура» [6].

Вследствие того, что книга была написана в старотатарской арабской графике, она в настоящее время доступна исключительно специалистам, владеющим арабицей. Между тем книга представляет огромный интерес с точки зрения изучения чувашской этнографии. Она – ценный свидетель быта чувашского народа рубежа XIX–XX вв., и существует насущная необходимость в ее переводе на чувашский и русский языки, а также подготовки ее варианта на татарском языке в кириллице.

Справедливости ради заметим, что часть книги «Чувашлар» была переведена на чувашский язык и опубликована на страницах литературного журнала «Тăван Атăл» [3].

Повесть З. Башири «Чувашская девушка Анисса» была написана в 1909 г. и тогда же опубликована в Казани [4]. В ней рассказывается о несчастной любви чувашской девушки и молодого человека-татарина. Повесть переведена на чувашский язык в 1960 г. и дважды издана в Чебоксарах [1; 2].

С точки зрения исследования жизни и деятельности З. Башири С. Ф. Галимова, «бесценным вкладом являются и его этнографические очерки о чувашском народе, где представлена полная картина традиционной культуры и быта, раскрыты идеалы, приоритеты, особенности мировидения и национального характера. При этом автор исходит не столько из исследования настоящего, сколько из идеала будущего. ...наблюдения автора не только яркие, но и точны, что подтверждают исследования этнографов, историков, филологов. Очерки З. Башири ценны не только богатым материалом, который может послужить ценным источником при изучении национальной культуры чувашского народа, но и идеей о дружбе и взаимопомощи народов» [8].

Представляется, что жизнь и творчество З. Башири еще не до конца осознаны чувашеведением и чувашской библиографией. Бесспорно, деятельность татарского писателя заслуживает более внимательного отношения чувашских филологов и этнографов.

Список литературы:

1. Башири З. Чăваш хĕрĕ Униççe. – Шупашкар : Чăвашгосиздат, 1960. – 131 с.
2. Башири З. Чăваш хĕрĕ Униççe = Чуваш кызы Әнисә : [повесть] / Зариф Башири ; [В. Тургай пухса хатĕрленĕ ; З. Стеклова куçарнă.]. – Шупашкар : Пегас, 2008. – 200 с. – Текст на чуваш., татар.
3. Башири З. Чăвашсем // Тăван Атăл. – 1981. – № 6. – С. 16–18.
4. Бәшири З. Чуваш кызы Әнисә – Казан : Бр. Кәримовлар, 1909. – 79 б.
5. Бәшири З. Чувашлар. – Оренбург : Каримов, Хусаинов и Ко, 1909. – 40 б.
6. Бәшири З. Чувашлар // Шура. – 1909. – № 10. – Б. 300–302; № 11. – Б. 337–339; № 12. – Б. 366–367; № 13. – Б. 404–405; № 14. – Б. 430–432; № 15. – Б. 459–460; № 16. – Б. 498–500; № 17. – Б. 531–534; № 18. – Б. 557–558; № 19. – Б. 591–593; № 20. – Б. 654–656; № 21. – Б. 685–686.
7. Владимиров Е. В. Башири // Краткая чувашская энциклопедия. – Чебоксары, 2001. – С. 83.
8. Галимов С. Ф. Литературно-художественное и публицистическое наследие Зарифа Башири : дис... канд. филол. наук. – Казань, 2012. – 180 с.

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В РАБОТЕ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ
К.М. ВЕБЕРА «ИНТРОДУКЦИЯ, ТЕМА И ВАРИАЦИИ»
ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО**

*Тихонов Юрий Львович,
студент 5 курса «Искусство концертного исполнительства»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Шершакова Марина Васильевна,
кандидат педагогических наук, декан факультета исполнительского искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению произведения К. М. Вебера «Интродукция, тема и вариации» для кларнета и фортепиано в педагогическом аспекте – раскрыты цели и задачи, обозначены этапы работы, выявлены методы и направления педагогической работы над произведением.

Ключевые слова: кларнет, инструментальное исполнительство, нотный текст, тема и вариации, артикуляция, динамика, агогика, образ, характер музыки.

Как показывает музыкально-педагогическая практика, выпускники музыкальных вузов, наряду с концертно-исполнительской, часто реализуют себя в педагогической деятельности. Согласно Федеральному государственному образовательному стандарту, формирование профессионально-педагогических компетенций на этапе обучения в вузе происходит в процессе изучения дисциплин педагогического блока: «Музыкальная психология», «Методика обучения игре на инструменте», «Педагогическая практика», «Музыкальное исполнительство и педагогика» и других. Итогом аттестации по дисциплинам педагогической направленности является выполнение студентами выпускных курсов методического анализа музыкального произведения.

Данный анализ включает рассмотрение музыкального произведения в различных аспектах – историко-теоретическом, музыкально-исполнительском, педагогическом. Цель статьи – подробно рассмотреть произведение К. М. Вебера в педагогическом аспекте, то есть в плане работы над ним с учеником.

Музыкально-педагогический анализ произведения необходим для формирования навыков работы над репертуаром с учащимся и включает рассмотрение следующих вопросов:

- определение цели и задач, решаемых в процессе изучения произведения с конкретным учеником;
- выделение этапов работы над сочинением и обоснование задач, решаемых на каждом этапе;
- выбор необходимых приемов и методов работы над музыкально-исполнительскими трудностями.

Выбор любого произведения для прохождения его в классе по специальности дол-

жен быть обоснованным. Педагогу необходимо понимать, с какой целью он дает то или иное сочинение конкретному учащемуся, и какие педагогические задачи сможет решить в работе над ним. Так, к примеру, изучение произведения К.-М. Вебера «Интродукция, тема и вариации для кларнета и фортепиано» может быть направлено на достижение таких целей, как:

1. Ознакомление ученика с произведениями для кларнета выдающегося немецкого композитора К.-М. Вебера.
2. Изучение вариационной формы в творчестве композитора-романтика в контексте стилевых требований.
3. Развитие виртуозных исполнительских качеств на основе высокой художественной ценности музыкального материала.

В процессе изучения данного произведения решаются следующие музыкально-педагогические задачи:

1. Формирование навыка работы над крупной формой на примере цикла вариаций.
2. Развитие музыкального мышления учащегося в процессе выявления музыкальной драматургии и охвата целостной формы произведения.
3. Развитие навыков выразительного исполнения мелодии.
4. Развитие техники игры на кларнете.
5. Развитие и совершенствование навыков ансамблевого исполнительства.
6. Развитие артистизма и навыков подготовки к публичному выступлению.

Мы назвали некоторые задачи, которые могут стоять перед педагогом в процессе работы над «Интродукцией. Темой и вариациями». Изучение любого произведения и данного, в частности, способствует развитию и других профессиональных музыкально-исполнительских умений – работы над звуком, фразировкой, динамикой и другими.

Назвав цели и задачи, обозначим основные этапы работы над произведением. Из научной литературы по музыкальной психологии мы знаем, что выделяют три основных этапа:

- этап формирования исполнительского замысла (формирование художественного прообраза);
- этап воплощения замысла;
- подготовка произведения к концертному выступлению [2].

Хотя такое деление в значительной степени условно (у многих исполнителей этапы в творческом процессе не разделены), тем не менее, для педагога важно выделять этапы работы для более точной конкретизации задач. К примеру, работа над охватом формы характерна для второго и третьего этапов, а технические задачи решаются на втором, и т. д.

Итак, остановимся на задачах педагога в работе над произведением.

На начальной стадии преподаватель должен ознакомить учащегося с произведением. Для этого необходимо исполнение музыки с листа (и педагогом, и учеником), изучение музыковедческой литературы по творчеству композитора для понимания особенностей композиторского стиля. Важно узнать, когда и по какому поводу написано сочинение, прослушать другие произведения данного композитора. Такое ознакомление направлено на раскрытие содержания изучаемой музыки (замысла автора), на понимание образной сферы. На начальном этапе важно задавать себе следующие вопросы: что хотел композитор сказать этой музыкой? Какова идея произведения?

Таким образом, на этапе формирования исполнительского замысла мы используем такие педагогические приемы и методы, как чтение с листа, изучение научной литературы, слушание аудио- и видеозаписей, беседы по творчеству композитора.

Изучение научной литературы по исследованию творчества К. М. Вебера свидетельствует, что в произведениях для кларнета у композитора появляется свой индиви-

дуальный стиль, для которого характерны следующие черты: трактовка кларнета как инструмента с большим потенциалом решения технических и художественных задач, найден «специфический именно для этого инструмента фактурно-тембровый комплекс, включающий в себя как виртуозные, так и выразительные возможности инструмента» [5]; использование разных регистровых и тембровых возможностей инструмента для передачи определенных образно-эмоциональных состояний; знание композитором технических возможностей инструмента, что нашло отражение в значительном удобстве решения исполнительских трудностей; использование всего богатства инструментальных возможностей кларнета, свежесть, непосредственность музыкально-художественного воздействия [1].

Изучение музыкальной формы, средств выразительности помогло определить идейно-художественное содержание сочинения К. М. Вебера «Интродукция, тема и вариации» для кларнета и фортепиано. Его можно обозначить как светлый, радостно-скерцозный образ в его динамическом развитии (вариации, как показ образа в различных эмоциональных состояниях).

Поняв основную идею произведения, мы приступаем к реализации исполнительского замысла. На данной стадии педагог решает с учащимся конкретные исполнительские задачи. К ним можно отнести такие, как интонирование мелодии, работа над ритмическими трудностями, артикуляцией, фразировкой, динамикой, агогикой, технически трудными местами, охватом формы, качеством звука и многими другими.

Так, мы знаем, что мелодия представляет собой относительно законченную музыкальную мысль. Поэтому интонирование мелодических построений должно быть приоритетной задачей работы в классе по специальности. Известно, что интонирование мелодии предполагает осознание мелодии, прежде всего, как некой мысли, которая несет в себе эмоциональное и интеллектуальное содержание. То есть важно выстроить мотивное развитие мелодической линии согласно определенной логике – с началом, развитием, кульминацией, окончанием. В «Вариациях» Вебера такая работа необходима во всех разделах формы, но особенно требуют внимания медленные части – интродукция и 5 вариация. Сложности содержатся в интонировании: широких интервалов (восходящие и нисходящие квинты, сексты, септимы), хроматических последовательностей, движения мелодии по звукам арпеджио вниз. В вариационном развитии темы также следует работать над интонированием в медленном темпе.

Анализ нотного текста свидетельствует о том, что в произведении большое количество ритмических трудностей. Особенно следует выделить 3 и 6 вариации, где встречается достаточно много изменений ритма в единицу времени. Здесь важно ощущение метрической пульсации и, конечно, работы в медленном темпе с целью технического овладения ритмическими фигурами. В преодолении ритмических сложностей большое значение имеет также понимание того, что темпоритм представляет собой, прежде всего, эмоционально-смысловую категорию, выражающую образное содержание, что следует учитывать в работе.

Рассматриваемое произведение отличает богатая артикуляция (штрихи) в партиях солиста и фортепиано. Мы видим, что в анализируемом произведении разные штрихи могут присутствовать внутри одного мотива. Выполнение штрихов, а это *legato*, *staccato*, *non legato*, акценты и другие, способствует выразительности музыкальной речи (аналогично значению пунктуации в разговорной речи). Правильная артикуляция влияет и на характер передаваемого образа, на выражение эмоции, чувства, настроения.

Артикуляция как выразительное средство делит музыкальную ткань на мотивы, фразы, предложения. Поэтому очень важно работать над фразировкой, над тем, чтобы фразы были подчинены логике начала, развития и окончания музыкальной мысли. Сле-

дует также обозначить цезуры для правильного взятия дыхания солиста.

Касаясь динамики, отметим, что она служит усилению и ослаблению эмоционального воздействия на слушателей. В «Вариациях» мы видим усиление драматического начала в Интродукции, в 5 вариации – в каденции солиста. Динамически яркие места появляются в сольных проигрышах фортепиано и заключительном разделе – коде.

Агогические моменты (ускорение и замедление) должны помогать достижению кульминаций (Интродукция), логическому завершению частей формы (Кода), то есть соответствовать естественному ощущению движения музыки. Агогика в виде замедления темпа помогает достигать «ухода», «растворения» звучания (Интродукция).

Таким образом, мы видим, что динамика и агогика, наряду с выразительной, выполняют драматургическую функцию – обозначают движение к кульминационным разделам (как к эмоционально ярким, так и к спокойным).

Указывая на основные технические трудности, назовем среди них правильное дыхание, формирование и совершенствование игрового аппарата духовика (амбюшура), развитие пальцевой техники. Все эти три задачи технического развития должны быть под пристальным контролем педагога. Известно, что игровой аппарат имеет тенденцию развиваться (то есть изменяться) вместе с физическими данными обучаемого. И потому профессионально грамотный преподаватель, следя за изменениями, постоянно формирует и совершенствует игровой аппарат ученика. Следовательно, развитие техники должно идти постоянно, систематически, на что направлено исполнение разных видов упражнений, гамм и этюдов.

В качестве технических упражнений методисты рекомендуют использовать фрагменты из произведений, а это, на наш взгляд, является эффективным методом развития исполнительской техники.

Определив характер исполняемой музыки, следует понять процесс трансформации образа на протяжении всей формы, то есть выявить музыкальную драматургию произведения. Музыкальная драматургия, как известно, предполагает определенную последовательность этапов действия – начало-показ, развитие, движение к кульминации, кульминация, финал и др. Для этого необходимо, по мнению ученых, увидеть внутренним взором музыкальную форму произведения целиком. Осознание формы произведения как определенной целостности помогает понять соразмерность частей и целого, уяснить роль каждой части в создании формы и проследить за элементами музыкального языка композитора в их развитии.

Анализ интродукции, темы, вариаций с точки зрения темпа, тематизма, тонального плана и т. д., показал, что центральным разделом формы являются тема и ее изменения на протяжении шести вариаций. Тема с вариациями обрамлены медленным вступлением и подвижным заключительным разделом – кодой. Характер вступления возвышенный, с ярко выраженным монологическим типом высказывания. Далее звучит тема, имеющая оживленный характер, и вариации, в которых происходят интонационные, ритмические, фактурные, тональные преобразования темы.

Как мы подчеркивали ранее, в цикле условно можно выделить подвижную I часть (вступление-интродукция, 1-4 вариации), медленную часть (5 вариация с каденцией), быстрый финал (6 вариация с кодой). Такое условное деление на крупные разделы поможет драматургически лучше выстроить всю форму сочинения.

Понимание драматургических особенностей является необходимым условием в работе над охватом целостной формы. Ощущение целостности способствует выстраиванию логики развития образа в музыке – от начального появления, через трансформацию, движение к кульминации, и далее к финалу. Отсутствие же архитектурного чувства

(строения, структуры произведения) ведет к «развалу» целостности, и, как следствие, снижению художественного впечатления от исполнения. Для развития охвата формы следует формировать у ученика такие умения, как: 1) анализ развития образа на протяжении всего произведения; 2) эмоциональный охват целого (определения эмоциональной атмосферы музыки, ее изменений); 3) осознание и использование соответствующих исполнительских средств для воплощения конкретного музыкального образа.

Нельзя не затронуть задачи формирования качества звука исполнителя.

Работа над звуком является одним из основных направлений в исполнительской деятельности духовика. Качество звука в конечном итоге зависит от технических навыков (в особенности от правильного дыхания), обученности правильному звукоизвлечению, однако мы знаем, что в искусстве художественная цель всегда определяет технические средства. Это указывает на то, что стремление извлекать акустически красивый, полетный звук должно всегда выступать как одна из первоочередных художественных задач в воспитании духовика.

Итак, мы рассмотрели основные задачи, методы, приемы, направления работы преподавателя над произведением в музыкально-исполнительском классе. Подводя итог вышесказанному, отметим, что каждая исполнительская задача требует выбора соответствующих приемов и методов педагогической работы, а это возможно лишь на основе сформированных профессиональных компетенций преподавателя. Музыкально-педагогический анализ произведения направлен на достижение данной цели и, следовательно, способствует подготовке грамотного, высокопрофессионального педагога-музыканта.

Список литературы:

1. Белякович А. И. Реализация художественно-технического потенциала кларнета в творческом наследии К.-М. фон Вебера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.rusnauka.com/10_NPE_2008/MusicaAndLife.htm (дата обращения 15.03.2018).
2. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М. : Классика – XXI, 2008. – 352 с.
3. Злотников Д. Е. Концерты для кларнета с оркестром Л. Шпора и К. М. Вебера – сходства и различия // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 4. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=13423> (дата обращения 15.03.2018).

ФЕСТИВАЛЬ «БЕНДЕРИАДА» В КОЗЬМОДЕМЬЯНСКЕ

*Тычинина Алёна Дмитриевна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Каримов Ботурджон Кадирович,
кандидат педагогических наук, профессор
кафедры социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В данной статье анализируется организация и содержание фестиваля «Бендериада» в городе Козьмодемьянске республики Марий-Эл.

Ключевые слова: фестиваль, праздник, мероприятие, город.

Термин «фестиваль» пришел из французского языка в русский. Но изначально «фестиваль» – это латинское слово. В переводе оно означает «праздничный». Фестиваль – это действие, которое привлекает большое количество людей. Как участников, так и зрителей [1].

Самое первое мероприятие было проведено в Великобритании, в начале восемнадцатого века. Фестиваль был музыкальный и массовый. Такие мероприятия имеют отношение к различным сферам искусства. На данный момент они ежегодно проводятся в России и в моём родном городе Козьмодемьянске.

Более подробно рассмотрим фестиваль сатиры и юмора «Бендериада», который ежегодно проводится в городе Козьмодемьянск.

Фестиваль проводится с 1994 года. Придуман он был на основе того, что, именно Козьмодемьянск стал прототипом Васюков из романа «12 стульев» Ильи Ильфа и Евгения Петрова. Как рассказывала дочь Ильи Ильфа, её отец в 1925 году во время поездки на пароходе «Герцен» посетил город Козьмодемьянск и написал небольшие заметки. Именно в то время был сформирован прообраз Васюков. В те года, 20 лет назад фестиваль «Бендериада» имел название «Бендериана».

Основными целями праздника являются:

- налаживание дружеских и культурных связей сотрудничества между регионами и малыми историческими городами всей России;
- создание условий для подъема экономики и активизации культурной; жизни горожан, развития туризма;
- установление межрегиональных творческих контактов;
- создание привлекательного имиджа города, а именно маленьких и провинциальных городов.

В фестиваль сатиры и юмора «Бендериада» входит большой комплекс различных мероприятий культурно-досугового, зрелищно-развлекательного, спортивного характера, адресованных различным категориям населения, весь сюжет проходит по книге

И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев».

Карнавальное шествие берёт старт в 9:00 от здания администрации города и двигается до музея им. Григорьева. На лестницах, которые расположены от причала к музею им. Григорьева выстраиваются дети в красивых, ярких и карнавальных костюмах встречают Осю. Остап спустился на берег и прокричал свою знаменитую фразу «Парадом командовать буду я!».

Из года в год, Остап поёт песню «Белеет мой парус такой одинокий», которую пел Андрей Миронов в роли Бендера в фильме «12 стульев». Роль Остапа Ибрагимовича неизменно исполняет Юрий Синьковский – народный артист Республики Марий Эл, заслуженный артист Республики Марий Эл и Российской Федерации.

Мэр города Козьмодемьянска вручает Бендеру ключ от города, до конца дня, то есть до завершения фестиваля. Именно с этого момента принято считать, что город теперь называется не Козьмодемьянск, а Васюки.

И тут начинается самое интересное. Перед сценой начинается карнавальное шествие коллективов нашего города и гостей. В течение дня проходит голосование, чьё выступление было самым интересным, по мнению зрителей. Вечером лучшему коллективу вручается кубок победителя шествия, которое, является одним из самых зрелищных моментов праздника. Наш народ развлекался и ходил в поисках чего-то интересного и увлекательного. Детям и не нужно было ходить и чего-то искать. Для них развлечений было очень много. На каждом шагу были батуты, карусели, машинки, водные бассейны, настольные игры и пр. В здании Козьмодемьянской детской художественной школы проходили шахматные баталии. В этом году шахматный турнир приобрел новый формат: сначала все участники сыграли между собой блиц-турнир, а затем уже сеанс одновременной игры. Перед денежным аукционом проводили интеллектуальный розыгрыш на знание всеми любимого романа «12 стульев». Со сцены задавали вопросы Владимир Шерстнёв, заместитель директора Козьмодемьянского музейного комплекса по научной работе, который является составителем этого конкурса, и сам Остап Бендер.

Ближе к вечеру проводился сам аукцион, цена за каждый стул превышала предыдущую. Все те, кто покупал стулья, очень нервно и зрелищно их разрывали.

Следующим событием стал триатлон. Командам-участницам необходимо было сначала расставить шахматные фигуры на доске, затем пробежать по сохранившимся в городе деревянным лестницам и в завершение проплыть на «подручных средствах» до плота, на котором покачивался вожделенный приз – столитровая бочка с пивом.

Одной из изюминок фестиваля стал конкурс «Мисс Васюки» В этом конкурсе, по задумкам режиссера, выбирают самую красивую и умную невесту Остапу. Конкурс длится на протяжении всего вечера. Заканчивается фестиваль дискотекой и праздничным салютом.

Список литературы:

1. Аванесова Г. А. Культурно-досуговая деятельность: Теория и практика организации: Учебное пособие для студентов вузов. – М. : Аспект Пресс, 2006. – 236 с.

САБАНТУЙ КАК ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИЙ КАЛЕНДАРНЫЙ ПРАЗДНИК

*Ярухина Ольга Александровна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

*Каримов Ботурджон Кадирович,
кандидат педагогических наук, профессор
кафедры социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств,
г. Чебоксары*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается технология проведения татарского праздника Сабантуй в полиэтническом регионе (Республика Татарстан, Дрожжановский район). Раскрывается историческая основа татарского праздника Сабантуй. Выявлены основные элементы сабантуя.

Ключевые слова: сабантуй, праздник, Дрожжановский район, Республика Татарстан.

«Сабантуй – это настоящая жемчужина национального духа, живой неиссякаемый родник самобытной культуры татарского народа, состояние его души и прекрасная возможность для раскрытия талантов, состязания в силе, ловкости и смекалке... Надеюсь, о Сабантуе узнают во всем мире, и он займет достойное место в Списке Всемирного наследия», – говорил первый Президент Республики Татарстан М. Ш. Шаймиев [2].

Праздник Сабантуй играет значимую роль в культурной жизни полиэтнического региона, такого как Республика Татарстан в Дрожжановском районе.

Дрожжановский район – это район многовекового добрососедства и мирного сосуществования, где в едином жизненном пространстве живут люди разных вероисповеданий и этнических корней. Здесь живут в полном согласии, примерно в равном количестве, представители двух братских народов – татар и чуваш. Несмотря на то, что Сабантуй – исконный татарский национальный народный праздник и в нём приветствуется участие представителей других национальностей.

Сабантуй – ежегодный народный праздник окончания весенних полевых работ.

В настоящее время этот праздник носит статус государственного праздника. Ежегодно издаются указы и распоряжения о дате, месте его проведения, назначаются ответственные лица на всех уровнях власти [5].

С каждым годом этот старинный народный праздник постепенно изменяется и дополняется современными традициями, но основные элементы сабантуя сохраняются и переходят из века в век.

Сабантуй выражает основные стороны татарской традиционной культуры, ее этики и ценностные установки, и представляет собой сплав древнетюркской, татарской и

современной общероссийской культуры, в котором объединились элементы языческих обрядов и монотеистической веры, кочевнической и оседлой традиции финно-угорских, тюркских и ряда других этнических общностей, выработанных в ходе длительного исторического развития.

Данное мероприятие, как истинно массовый праздник, дает каждому человеку, какой бы он национальности, вероисповедания и возраста ни был, возможность повеселиться, поучаствовать в играх-состязаниях или побыть просто зрителем.

Обратимся к истории этого праздника. Слово «сабантуй» происходит от тюркских лексем «сабан» – плуг и «туй» – праздник. Отмечается он каждый год, в июне месяце в честь завершения весенних посевных работ [3].

История этого праздника начинается с древних времён. Точного определения времени возникновения этого праздника на данный момент не выявлено, так как ранних письменных источников сохранилось крайне мало. Ещё в 921 году его описал в своих трудах знаменитый арабский исследователь Ибн Фадлан, прибывший в Булгар в качестве посла из Багдада [1].

Сабантуй включает в себя обряды, обычаи и различные состязания. В нём участвуют большое количество населения, и он сопровождается разными, многочисленными песнями и плясками.

Как известно из истории, изначально этот праздник имел некий сакральный характер, и проводился он с целью задабривания духов и божеств плодородия, чтобы благоприятствовать хорошему урожаю в новом году [6, с. 52]. В честь бога Солнца и Неба люди проводили разные обряды и ритуальные игровые жертвоприношения. Поэтому первоначально игры и состязания Сабантуя носили сакральный характер.

Сабантуй считался большим праздником и многие к нему тщательно и долго готовились. Изначально молодые джигиты собирали подарки по деревне для будущих победителей соревнований. Это были вышитые платки и полотенца, куски ситца, рубашки. Самым главным и почетным подарком считалось вышитое национальным узором полотенце, которое имело символический смысл. Девушки, молодые женщины начинали готовить подарки с зимы – ткали, шили, вышивали. Каждой хотелось, чтобы именно её полотенце стало наградой самому сильному джигиту – победителю в национальной борьбе или в скачках.

Спустя большое количество времени изменился хозяйственный уклад жизни. И между тем магические обряды потеряли смысл, но многие ритуалы изменились на бытовые народные увеселения и праздники. И уже в XIX веке Сабантуй стал просто веселым массовым народным праздником, который связывался с сельскохозяйственными работами.

Из истории известно, что раньше Сабантуй праздновали одни только крестьяне. Но теперь он превратился во всеобщий праздник. В Татарстане существует поэтапное проведение этого праздника. Прежде всего, его празднуют в селах и деревнях, а затем через неделю в районах (или в субботу – по деревням, а в воскресенье – в райцентре). Завершается празднование сабантуя в крупных городах и в столице Татарстана – Казани.

Ежегодно Сабантуй в Дрожжановском районе проходит на высоком уровне, и в этот день в районе царит отличное настроение, все оживлены, веселы. Люди с утра идут на майдан – в просторный луг находящийся недалеко от деревни села Старое Дрожжаное. На празднование Сабантуя в Дрожжановском районе собираются более тысячи людей, и со всех уголков республики съезжаются сюда уроженцы района, гости. Ведь в настоящее время Сабантуй – это не только национальный самобытный праздник, уходящий корнями в глубокую древность, но и еще и встреча друзей, родственников и одноклассников.

Каждый год официальная часть Сабантуя в Дрожжановском районе начинается с

интересного театрализованного представления, который отражает быт и традиции татарского народа. Под величественные звуки гимна поднимаются флаги Сабантуя.

По доброй традиции сложившегося уже годами праздника на майдан приглашают передовиков производства, спортсменов, трудовых и творческих коллективов. Им вручаются правительские награды, дипломы разных степеней и подарки за особый вклад развития района.

Завершающим этапом официальной части праздника являются композиции, представленные танцевальными коллективами района.

После закрытия официальной части начинаются народные гуляния и культурно-спортивные мероприятия.

Самым зрелищным мероприятием, конечно же, является национальная борьба «Куреш», которая каждый раз объединяет многих людей в центре майдана. Целью соревнования является захват противника за пояс и заваливание его на землю. Главный призом этого соревнования является живой баран, который получает победитель борьбы (батыр). Который символизирует огонь, солнечную энергию, пылкую страсть и т. д. [4, с. 138].

Традиционно, борьбу начинают мальчики, затем продолжают юноши, а финалом боя становится схватка двух финалистов, в результате которой выявляется главный батыр. Поединки на майдане отражают силу, ловкость, мастерство, мужество батыров и их спортивное благородство, уважительное отношение к сопернику.

Не менее зрелищным мероприятием является конные скачки. С древних времён конь для татарина был помощником и другом. И чаще всего они устраивались вокруг холма и имитировали ход солнца по небу, прокладывание первой борозды и сев как оплодотворение земли. Но в нынешнее время скачки проводятся на специализированной территории – ипподроме. Самая длинная дистанция на соревнованиях составляет 2400 метров, самая короткая – 1000 метров.

Также главной игрой является лазание на столб за призом. С первого раза это упражнение покажется легким, но на самом деле с ним справляются немногие. Самый труднодоступный приз находится на верхушке гладкого, высоченного столба. Участник состязания должен забраться на него без какой-либо помощи и достать петуха.

Также в Дрожжановском районе возрождены давние народные традиции, такие как перенос тяжестей (гири), веселое состязание поиск монеты в плошке с катыком (кисло-молочный напиток) где, судьи плотно завязывают игроку глаза и предлагают отвести руки за спину. По сигналу судьи игрок нагибается над тарелкой и, «нырнув» лицом в катык, начинает искать монету за определённое время. Особенно нравиться многим детям такая забава, как бег с яйцом в ложке во рту.

Шуточное состязание бой мешками с соломой, сидя на бревне, тоже требует определенной ловкости. Два участника состязания садятся верхом на бревно друг против друга и держат в руках заполненные соломой мешки. По сигналу судьи игроки начинают бить друг друга мешками. Кто сумеет удержаться на бревне и свалить соперника на землю – тот становится победителем.

Также на площади Дрожжановского майдана ежегодно проводится бег с коромыслом. Победителем является тот, кто пришёл первым и у кого в ведрах остается больше воды. В этой игре могут участвовать и мужчины, и женщины. Эта игра, имеет житейское значение, требует определенного опыта.

В этом празднике каждый может найти занятие по интересу: кто-то с удовольствием следит за скачками, кому-то по душе были выступления творческих коллективов, многие «болели» за свои команды в спортивных соревнованиях. А кто-то вообще и сам активно участвует в разных спортивных играх, одним словом, все участники праздника показывают, кто на что способен.

Над майданом каждый год звучат песни и танцы в исполнении лауреатов и дипломантов районного народного творчества и художественной самодеятельности.

И какой же праздник без разных развлечений для детей. Для них устанавливают батуты, проводятся катания на квадроциклах, и прочие аттракционы. Также работают торговые палатки.

Обычно майдан продолжается с 10–11 утра до 2–3 часов дня. На нём продают сладости и другие вкусности, часто устраивают семейные чаепития за самоваром. Идет бойкая распродажа сладостей, печеных изделий, соков, воды, чая.

Важным атрибутом Дрожжановского майдана являются специально построенные подворья, где гостям предлагают попробовать традиционные татарские и чувашские блюда, которые готовились в этих местах. Там и тут можно отведать шашлыка, плова и традиционных татарских угощений: өчпочмак, бишбармак, чэк-чэк, бәлеш, пәрәмәч.

Особым украшением Сабантуя является новая площадка для детей. Здесь были подготовлены игры и мастер классы работниками детского дома творчества «Планета талантов». Никого не оставили равнодушными уютные национальные уголки сельских поселений района, где каждый мог поучаствовать также в мастер-классе по различным народным промыслам.

Сабантуй из года в год обогащается новым содержанием. Он стал символом труда и дружбы народов. Важнейшей функцией, которое является воспроизводство традиционных для культуры ценностей, норм и смыслов.

В Дрожжановском районе проживают не только татары, но обращение особого внимания на татарскую культуру не ущемляет национального самосознания других народов, а способствует его развитию. Праздник Сабантуй продолжает оставаться важнейшим средством социально-культурной интеграции личности. В XXI веке история древнего праздника продолжается. В наши дни Сабантуй отмечается не только в городах и селах Татарстана, но и далеко за его пределами, привлекая людей различных национальностей.

Список литературы:

1. Мушкина И. На солнечной планете Сабантуй // Республика Татарстан. – 2014. – 24 июня [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.rt-online.ru/articles/rubric-68/10112646/> (дата обращения 27.10.2017).
2. Сабантуй [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://tatarstan.ru/rus/data/sabantui.htm> (дата обращения 27.10.2017).
3. Сабантуй [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/260942> (дата обращения 27.10.2017).
4. Рошаль В. М.: Энциклопедия символов. – М., СПб. : АСТ, Сова, Харвест, 2008. – 384 с.
5. Указ Президента Республики Татарстан №УП-238 от 24 марта 2017. Режим доступа : <http://rt-online.ru/ukaz-prezidenta-respubliki-tatarstan-up-238-ot-24-marta-2017-goda-kreml-kazan/> (дата обращения 27.10.2017).
6. Уразманова Р. К. Современные обряды татарского народа (Историко-этнографическое исследование). – Казань : Татарское кн. изд-во, 1984. – 143 с.

КМИР КУЛЬТУРЫ – ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ

Компьютерная верстка В. Ю. Арестовой

Подписано в печать 16.02.2018. Формат 60x84/8. Бумага офсетная.
Печать оперативная. Гарнитура Times New Roman. Физ. печ. л. 9,6.
Тираж 200.

Отпечатано в типографии Рекламно-полиграфического
бюро «Плакат». 428000, Чувашская Республика,
г. Чебоксары, ул. Калинина, д. 111/1, 206 офис.
Тел.: (8352) 68-21-73. E-mail: lenid-sidrv@rambler.ru