**МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ РАБОТА В ПРОШЛОМ И СОВРЕМЕННОСТИ   
(К 90-ЛЕТИЮ УЧРЕЖДЕНИЯ Г.Л. БОЛЫЧЕВЦЕВЫМ   
«НАРОДНОЙ КОНСЕРВАТОРИИ»  
В КУРСКОМ КРАЕ)**

**КУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ РАБОТА В ПРОШЛОМ И СОВРЕМЕННОСТИ   
(К 90-ЛЕТИЮ УЧРЕЖДЕНИЯ Г.Л. БОЛЫЧЕВЦЕВЫМ   
«НАРОДНОЙ КОНСЕРВАТОРИИ»  
В КУРСКОМ КРАЕ)**

**международная**

**научно-практическая конференция**

**Курск, 13–15 мая 2010 года**

**КУРСК**

**2010**

**УДК 78**

**ББК 85.31**

**М89**

**М89** Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г.Л. Болычевцевым «Народной консерватории» в Курском крае): Материалы международной научно-практической конференции / Гл. ред. М.Л. Космовская. Отв. ред. С.Е. Горлинская, Л.А. Ходыревская. – Курск: Изд. Курск. гос. ун-та, 2010. – 451 с. Свидетельство 20347 от 5 октября 2010 г. Гос. регистрация №0321001984.

В сборник включены доклады, представленные на международную научно-практическую конференцию «Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г.Л. Болычевцевым “Народной консерватории” в Курском крае)».

В материалах сборника отражены исторические, теоретические и практические проблемы музыкального просветительства, по которым ведутся исследования ученых России и зарубежья, и возможные пути их решения.

**УДК 78**

**ББК 85.31**

Авторы публикаций, 2010

Курский государственный университет, 2010

# СОДЕРЖАНИЕ

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| [**Космовская М.Л.** Просвещение на исходе первого десятилетия третьего тысячелетия (вместо предисловия)](#_ПРОСВЕЩЕНИЕ_НА_ИСХОДЕ)………………………. ГЛАВА I. ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО  И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ [**Медушевский В.В.** О музыкальном просвещении](#_О_МУЗЫКАЛЬНОМ_ПРОСВЕЩЕНИИ)..........................  [**Медушевский В.В.** Проект прохождения программы по музыке](#_ПРОЕКТ_ПРОХОЖДЕНИЯ_ПРОГРАММЫ)  [**Головатенко Виталий** Исцеление светом: образование и просветительство против невежества и мракобесия](#_ИСЦЕЛЕНИЕ_СВЕТОМ:_ОБРАЗОВАНИЕ)........................  [**Коломиец Г.Г.** Музыка как субстанция](#_МУЗЫКА_КАК_СУБСТАНЦИЯ)........................................  [**Бялик М.Г.** Из Гамбурга о просветительстве](#_ИЗ_ГЕРМАНИИ_О)................................... ГЛАВА II. ПРОСВЕЩЕНИЕ, ОБРАЗОВАНИЕ, ВОСПИТАНИЕ [**Полозов С.П.** Просвещение, информация и музыкальное развитие личности](#_ПРОСВЕЩЕНИЕ,_ИНФОРМАЦИЯ_И)..................................................................................................  [**Подоль Р.Я.** Социо-культурные аспекты становления современной личности](#_СОЦИО-КУЛЬТУРНЫЕ_АСПЕКТЫ_)........................................................................  [**Безуглова Т.В.** Социальная роль преподавателя: самооценка в контексте времени](#_СОЦИАЛЬНАЯ_РОЛЬ_ПРЕПОДАВАТЕЛЯ:)...............................................................................  [**Гладких З.И., Кошелкина Е.А., Рудзик М.Ф.** Духовное просветительство в процессе музыкального образования школьников](#_ДУХОВНОЕ_ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО_В)..........................................................................................  [**Попова Н.В.** Музыка ХХ века в современных программах по музыке и в практике общеобразовательных школ](#_МУЗЫКА_ХХ_ВЕКА)............................  [**Лаптева В.А.** Роль музыкально-просветительской работы в системе музыкального сопровождения общего образования](#_РОЛЬ_МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ_РА)........  [**Рудзик Е.Е.** Внеклассная музыкально-просветительская работа в условиях общеобразовательного учреждения](#_ВНЕКЛАССНАЯ_МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬ)...............................  [**Курмеева Н.К.** Музыкальное просвещение будущих учителей начальных классов](#_МУЗЫКАЛЬНОЕ_ПРОСВЕЩЕНИЕ_БУДУЩИХ)................................................................................  [**Захарищева М.А., Карионова С.Л.** Оценка качества культурно-просветительской деятельности современной школы искусств](#_ОЦЕНКА_КАЧЕСТВА_КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТ).....  [**Ганзбург Г.И.** Изучение позднего творчества Р. Шумана как педагогическая проблема](#_ИЗУЧЕНИЕ_ПОЗДНЕГО_ТВОРЧЕСТВА)......................................................................  [**Фролов С.В.** О литературном воспитании М.И. Глинки в Петербургском благородном пансионе](#_О_ЛИТЕРАТУРНОМ_ВОСПИТАНИИ)................................................  [**Морозов С.А.** Роль музыкальных компьютерных технологий в системе музыкального образования России](#_РОЛЬ_СОВРЕМЕННЫХ_КОМПЬЮТЕРНЫХ)........................................ ГЛАВА III. РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В РАБОТЕ МУЗЫКАНТА:  К ИСТОРИИ НАРОДНЫХ КОНСЕРВАТОРИЙ РОССИИ **3.1.** **Опыт столиц и регионов**  [**Гладких З.И.** Музыкальное просветительство в пространстве-времени отечественной культуры](#_МУЗЫКАЛЬНОЕ_ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО_)........................................................................................  [**Ганзбург Г.И.** История Изюмской народной консерватории](#_ИСТОРИЯ_ИЗЮМСКОЙ_НАРОДНОЙ)...........................  [**Гайдай П.В.** Читинская народная консерватория: взгляд в контексте времени](#_ЧИТИНСКАЯ_НАРОДНАЯ_КОНСЕРВАТОРИЯ:)..................................................................................................................  [**Сковикова Е.Г.** Симбирская народная консерватория](#_СИМБИРСКАЯ_НАРОДНАЯ_КОНСЕРВАТОРИЯ)...................................  [**Дорошенко С.И.** Музыкально-просветительская деятельность во Владимире конца XIX – первой половины XX века](#_МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ_ДЕЯТЕЛЬ).........................................................  [**Полозова И.В.** Просветительская деятельность старообрядцев Саратовской губернии в XIX – начале XX вв](#_ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ_ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ_СТАРО)..........................................................................  [**Фролкин В.А.** Музыкально-просветительная деятельность А.Н. Дроздова в Екатеринодаре](#_МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНАЯ_ДЕЯТЕЛЬН)........................................................................................................  [**Филатова О.И.** Просветительские уроки истории культуры Тульского края: музыкальные практики художника В.Д. Поленова](#_ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ_УРОКИ_ИСТОРИИ)...........................................  **3.2. Из истории Курского края**  [**Горлинская С.Е.** Исторические концерты как одна из форм просветительской деятельности в Курске до 1917 года](#_ИСТОРИЧЕСКИЕ_КОНЦЕРТЫ_).....................................  [**Друговская А.Ю.** Культурная жизнь Курской губернии в годы Гражданской войны](#_КУЛЬТУРНАЯ_ЖИЗНЬ_В)...............................................................................................................  [**Лихобабо Л.И.** Г.Л. Болычевцев: изучение и сохранение наследия пропагандиста классической музыки](#_Г.Л._БОЛЫЧЕВЦЕВ:_ИЗУЧЕНИЕ)....................................................................  [**Страхов А.А.** Роль народной консерватории Г.Л. Болычевцева в истории исполнительского искусства Курского края](#_РОЛЬ_НАРОДНОЙ_КОНСЕРВАТОРИИ).......................................................  [**Коваленко В.П.** О фортепианных миниатюрах Г. Болычевцева](#_О_ФОРТЕПИАННЫХ_МИНИАТЮРАХ).....................  [**Котова Н.В.** Культурная жизнь Железногорского района в семидесятых годах XX века (по материалам газеты «Ударный фронт»)](#_КУЛЬТУРНАЯ_ЖИЗНЬ_ЖЕЛЕЗНОГОРСКОГО)..........................................................................................................  [**Белоус Л.И.** Информация о музыке в периодической печати города Железногорска с 1980 по 2010 годы](#_ИНФОРМАЦИЯ_О_МУЗЫКЕ)............................................................  [**Шишлова А.А.** Роль Курского драматического театра в становлении личности школьника (опытно-экспериментальное исследование)](#_РОЛЬ_КУРСКОГО_ДРАМАТИЧЕСКОГО)……………...  [**Легостаева Е.Е.** Просветительская деятельность руководителя хорового коллектива КГУ Евгения Легостаева](#_ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ_ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ_РУКОВ)…………………………………………….  [**Бычков Д.В.** История создания ансамбля «Русская мозаика» Курской областной филармонии](#_ИСТОРИЯ_СОЗДАНИЯ_АНСАМБЛЯ)...........................................................................................  **3.3. Формы и методы музыкально-просветительской работы**  **[Легостаев Е.Д., Легостаева Е.Е.](#_МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ_ДЕЯТЕЛЬ_1)** [Музыкально-просветительская деятельность русских хоров в контексте современного хорового исполнительства](#_МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ_ДЕЯТЕЛЬ_1)......................................................................................................  [**Космовская М.Л.** Инструментальное музицирование на простейших духовых инструментах: от просвещения – к образованию (из опыта работы и переписки с Э.Я. Смеловой)](#_ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ_МУЗИЦИРОВАНИЕ_)..............................................................................  [**Басок М.А.** Из опыта организации любительского музыкально-театрального коллектива в условиях детского дома-интерната](#_ИЗ_ОПЫТА_ОРГАНИЗАЦИИ) .......................................  [**Железнова В.Н.** Музыкальные фестивали для детей в Курском крае как форма музыкального просветительства ХХI века](#_МУЗЫКАЛЬНЫЕ_ФЕСТИВАЛИ_)..............................................  [**Коломиец Г.Г.** Музыкальный лекторий в контексте научно-познавательной деятельности](#_МУЗЫКАЛЬНЫЙ_ЛЕКТОРИЙ_)............................................................................................................  [**Зрелых Д.Л.** Художники-педагоги в просветительской деятельности с молодежью соловьиного края](#_ХУДОЖНИКИ-ПЕДАГОГИ_В_ПРОСВЕТИТЕЛЬСК)................................................................................  [**Ходыревская Л.А.** Музыкальная критика как форма просветительства (на примере дореволюционной периодической печати Курской губернии)](#_МУЗЫКАЛЬНАЯ_КРИТИКА_КАК)......... [Бычков Е.Э., Гладких З.И., Едемская О.Ю. [Применение музыкально-компьютерных технологий в контексте современного просветительства](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)](#_ПРИМЕНЕНИЕ_МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫХ_) [**Боженов С.А.** Компьютерные технологии и современное просветительство](#_ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО_И_СОВРЕМЕННЫЕ). ПРИЛОЖЕНИЕ [**Коломиец Г.Г.** Смысл и ценность музыки](#_СМЫСЛ_И_ЦЕННОСТЬ)…………………………  [**Коломиец Г.Г.** А.Ф. Лосев, Б.В. Асафьев, Ю.Н. Холопов о сущности музыки](#_А.Ф._ЛОСЕВ,_Б.В.)…………………………………………………….  [Пою мое отечество. Музыка **Е.Д. Легостаева.** Слова **Н.С. Толоконовой**](#_ПОЮ_МОЕ_ОТЕЧЕСТВО.)……………………………………………………..  [Именной указатель](#_ИМЕННОЙ_УКАЗАТЕЛЬ)…………………………………………………… | **6     20**  **29**  **38**  **46**  **59**    **62**  **68**  **78**  **84**  **103**  **110**  **117**  **122**  **128**  **131**  **151**  **164**  **170**  **196**  **207**  **214**  **219**  **226**  **233**  **250**  **261**  **267**  **274**  **277**  **285**  **288**  **291**  **304**  **314**  **324**  **327**  **341**  **350**  **357**  **360**  **380**  **388**  **400**  **407**  **415**  **434**  **448**  **449** |  |

# [ПРОСВЕЩЕНИЕ НА ИСХОДЕ ПЕРВОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ (вместо предисловия)](#_СОДЕРЖАНИЕ)

Просвещение, образование, воспитание… То, благодаря чему происходит передача опыта и интеллектуального наследия предшественников новым поколениям, без чего немыслим прогресс.

Классическая миссия просветительства – распространение передовых идей и знаний в среде, не имеющей доступа к источникам информации. Кульминацией прогрессивной общественной деятельности этого плана стала эпоха Просвещения, с концентрированным выражением идей во Франции в период с 1715 по 1789 годы, названный «siecle des lumieres»[[1]](#footnote-1), открывший миру имена Вольтера, Руссо, Монтескье, Гёрдера, Лессинга, Шиллера, Гёте и многих других мыслителей-энциклопедистов, создателей, участников воплотителей идеи«Энциклопедии, или толкового словаря наук, искусств и ремёсел»[[2]](#footnote-2). Это многотомное собрание предоставило человечеству научные знания на уровне их развития в XVIII веке, которые должны были осудить религию, понимаемую ими как суеверие.

Просвещение и религия. Антагонистичны ли эти явления? Вспомним, что на Руси уже в XV веке Святым Иосифом Волоцким (1440–1515, канонизирован в 1579 году), основателем подмосковного Волоколамского монастыря, было создано выдающееся произведение русской духовной мысли под названием «Просветитель», направленное на борьбу с сектантством. И речь ведь идет не просто об исторической личности, а о святом, чье имя живет и сегодня: 7 декабря 2009 года по благословению патриарха [Кирилла](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%BB_%28%D0%9F%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B0%D1%80%D1%85_%D0%9C%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%29) Иосиф Волоцкий был объявлен покровителем православного предпринимательства и хозяйствования.

И Иосиф Волоцкий, и французские энциклопедисты своими трудами давали миру осмысление фактов. Не этим ли занимается сегодня мировая информационная паутина Интернет, предоставляя безграничные возможности каждому желающему высказаться?

Согласно законодательству Российской Федерации образование – это «целенаправленный процесс воспитания и обучения в интересах человека, общества, государства, сопровождающийся констатацией достижения обучающимся гражданином установленных государством образовательных уровней (образовательных цензов). Уровень общего и специального образования обуславливается требованиями производства, состоянием науки, техники и культуры, а также общественными отношениями. Образование – социальный институт, выполняющий функции подготовки и включения индивида в различные сферы жизнедеятельности общества, приобщения его к культуре данного общества»[[3]](#footnote-3).

Достигается ли эта цель в процессе образования? Выполняет ли свои функции этот «социальный институт»? Хотя бы в плане музыкально-эстетического образования… И воспитания?

Воспитание, определяемое коммунистической педагогикой как процесс целенаправленного формирования личности, сегодня несколько утратило свои ориентиры, поскольку пересматриваемые два десятилетия ценности до сих пор зыбки и неустойчивы: 70 лет запрета не просто религии, но, что гораздо более существенно, подлинной веры (и никаким иллюзорным «светлым будущим», предлагаемым коммунистической идеологией, ее не заменить) дают свои результаты. По Есенину: «Стыдно мне, что я в Бога верил, / Горько мне, что не верю теперь…» Поиск «национальной идеи» затянулся уже не на годы, а на десятилетия…

Поставленные в этих абзацах вопросы настолько глобальны, что необходимо их сузить до явной конкретики… Именно это мы и находим в докладах, представленных к началу конференции.

Немного об идее и теме прошедшего с 13 по 15 мая в Курске форума.

Работа в Государственном архиве Курской области над вторым томом «Словаря музыкальных деятелей Курского края» с документами музыкантов послереволюционного десятилетия[[4]](#footnote-4) принесла научной группе немало открытий и размышлений. Чем подпитывался небывалый музыкальный энтузиазм, наблюдавшийся в 1920–1930-е годы в провинции? Почему в Курске проходили десятки и сотни концертов на самых разных сценах: от открытых летних площадок – до предприятий и сиротских приютов? Что заставляло музыкантов бесплатно выходить и играть, какими идеями они руководствовались в этой своей работе?

Наиболее полные ответы на эти и многие другие вопросы дал нам архив **Глеба Леонидовича Болычевцева** (1891–1971). А также девять единиц хранения в Государственном архиве Курской области[[5]](#footnote-5). И вторые-третьи экземпляры машинописных документов довольно обширного архива П.К. Дорошева в Музее образования Курского института непрерывного профессионального образования (повышения квалификации и переподготовки) сотрудников образовательной сферы. Две статьи в центральных журналах[[6]](#footnote-6) и ряд публикаций в курской периодике. Вот и весь «багаж» информации об исключительном энтузиасте музыкального просвещения, создателе Народной консерватории в Курской губернии. А ведь еще в 1920-е годы Г.Л. Болычевцев вывел «единицу эффективности» художественно-воспитательной и музыкально-просветительской работы. Это – счастье, которое человек получает, когда он имеет «возможность заниматься в школе 100 академических часов в неделю без всякой оплаты».

Эта мысль звучит постоянно в его рукописи «Мысли о музыке»: «Работа была для всех – Радость, Счастье и Наслаждение!»[[7]](#footnote-7), а излагая принципы работы в Теребужской консерватории, он писал: «1. Никого не эксплуатировать. 2. Жить своим трудом. 3. По способности работать. 4. По потребности получать. 5. Без всяких денег (все натуральное). 6. И быть счастливым!»[[8]](#footnote-8)

Результативность деятельности Г.Л. Болычевцева изумляет и сегодня: осенью 1928 года «деревенским струнным квартетом» был дан цикл из пяти исторических концертов-лекций, в программу которого вошли произведения Скарлатти, Рамо, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Шопена – «все так называемые классики, вплоть до самых современных композиторов, как Прокофьев и Метнер»[[9]](#footnote-9). И это – крестьянами, начавшими учиться музыке взрослыми, увлеченными музыкой и личностью просветителя.

Просветительством пронизана была вся жизнь Г.Л. Болычевцева, а местом его работы был буквально каждый уголок родной земли: дом, музстудия, школы (музыкальная и общеобразовательная), изба-читальня, кружок «Друзья радио», двор дома в Курске, в котором он жил в середине ХХ века на улице Семеновской...

Почему же сегодня энтузиазм просветительской деятельности музыканта сводится, в основном, к возможности заработков? Что изменилось меньше чем за столетие? Не в системе ли образования и воспитания кроется дело?

Так родилась тема конференции**:** музыкально-просветительская работа в прошлом и современности. А поскольку импульсом к размышлениям стала деятельность Г.Л. Болычевцева, естественно, родилось посвящение – Личности, Музыканту, совершившему в Курской губернии невозможное: открывшему Народную консерваторию в селе Нижний Теребуж Щигровского района Курской области и десятилетие дарившему радость музыкальных открытий.

Концерты, которые Г.Л. Болычевцев устраивал в Щиграх и в Курске, вызывали неизменный интерес и проходили при переполненной аудитории, судя по откликам в печати. И это наводит на размышления о еще одной современной проблеме: как в начале третьего тысячелетия привлечь слушателей на концерты. Отдельными личностями эта проблема решается сейчас и у нас в Курске. Так, за неполные 10 лет своего пребывания в городе С.Г. Проскурин, дирижер Русского камерного оркестра Курского государственного университета, сформировал столь увлеченную аудиторию, что сегодня его концерты идут при переполненном зале. И это – при минимальной рекламе. В большинстве же случаев даже очень хорошие концерты аншлагов не вызывают: ни в филармонии, ни в других концертных залах города и области.

Невольно вспоминается горестное восклицание А.В. Вампилова (еще 1960-х годов) в «Провинциальных анекдотах», звучащее из уст скрипача-гастролера Базильского: «Непостижимо! В этом городе никто, кроме старух и вундеркиндов, не посещает концертов. А интеллигентные люди, вместо того, чтобы заботиться о культуре, пьют водку и стараются во что бы то ни стало удивить белый свет. Зачем вы это делаете? Для чего? Этим самым вы развращаете публику, понимаете вы это?.. Нет, не верю я в вашу доброту! Это чертовщина какая-то – наверняка!»

«Просвещение – это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого. Несовершеннолетие по собственной вине – это такое, причина которого заключается не в недостатке рассудка, а в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-то другого. Sapere aude! – имей мужество пользоваться собственным умом! – таков, следовательно, девиз Просвещения»[[10]](#footnote-10), – пишет И. Кант в поиске ответа на вопрос «Что такое просвещение».

Кантовское определение просвещения как «мужества пользоваться своим собственным умом» раскрывает современным музыкантам новые горизонты для собственной деятельности, для проявления молодежной инициативы и самоутверждения в жизни: не ради меркантильных целей и наживы, а для распространения света и радости, без команд свыше и административных резолюций. Исключительно по велению сердца…

Так действовал Г.Л. Болычевцев. Так работала в Курске И.Ю. Татарская (1934–2007). И многие-многие курские и в целом – российские музыканты. Порой не осознавая, а вернее, не формулируя ни цели, ни задач… Их деятельностью свет радости от общения с подлинным искусством передавался в будущее. И это – тот процесс, который обеспечивал наследование культурного багажа, та радость, о которой еще А.С. Пушкин писал:

О сколько нам открытий чудных  
Готовят просвещенья дух,  
И опыт, сын ошибок трудных,  
И гений, парадоксов друг,  
И случай, бог изобретатель… (1829)

Культурно-просветительская работа как особая сфера деятельности, выделенная во второй половине ХХ века в специфическую область и в административном плане, и в педагогике (училища и институты культуры), и в научных исследованиях (24.00.01 – теория и история культуры) была передана Домам и Дворцам культуры. Работа, которая велась и ведется этими учреждениями, безусловно, дает свои плоды (оценка их качества не входит в наши задачи сегодня). Однако что-то упущено и это – главное. То, что достигалось в прошлом высокопрофессиональными музыкантами и приводило к блестящим результатам. Об этом говорит утрата поколенческой преемственности в освоении музыкального наследия в целом. Можно разрабатывать десятки и сотни программ, выпускать прекрасные учебники для школьной дисциплины «Музыка». Однако без осознания значимости этой работы и насыщения радостью – все сводится к назидательному обучению. И вот в этом процессе не достает подлинного просвещения, того, о котором еще Н.В. Гоголь говорил: «Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь»[[11]](#footnote-11).

Беседы со студентами факультета искусств показали, что даже те, кто решает посвятить себя музыке, получая высшее специальное педагогическое образование, не осознают своей роли в общекультурном процессе, а ведь именно они будут нести свет искусства детям. И виновато в этом среднее и старшее поколение музыкантов, особенно музыковедов, и по сию пору скептически относящихся к просветительской работе. «Да кому нужна наша-ваша музыка в школе?» – и сегодня мы слышим от администраторов…

Как преодолеть чиновничьи препоны? Чем руководствоваться, осознав значимость просветительской деятельности, и с чего начинать – еще несколько вопросов, которые обсуждались в процессе подготовки и ходе конференции.

О подготовке. На рассылку приглашений иногородним музыкантам (около 100) было получено более 40 откликов с решением участвовать. География участия: Германия (Гамбург), Канада (Торонто), Украина (Харьков). Потенциальными участниками были еще представители таких стран, как Израиль (Г.М. Кантор) и Казахстан (Алматы – А.А. Момбек и Петропавловск – Г.А. Колесникова). Наиболее активными российскими участниками выступили представители таких городов, как Москва и Нагинск Московской области, Санкт-Петербург, Владимир, Глазов (Удмуртия), Краснодар, Оренбург, Рязань, Саратов, Тула, Ульяновск, Чита и, конечно же, Курск и районные и просто музыкальные центры Курской области: Глушково, Железногорск, Искра, Коренево, Камыши, Мантурово, Обоянь, Суджа и другие. Поддержали идею конференции и ученые из Белгорода, Брянска, Великого Новгорода, Калининграда, Костромы, Нижнего Новгорода, Новосибирска, Перми, Ростова-на-Дону и Твери. Далеко не все представили свои статьи, да и среди присланных был проведен отбор на соответствие теме и уровню сборника.

Участие в конференции только в очной форме приняли более 80 человек. Особо следует отметить, что на пленарном и других курских заседаниях присутствовали учителя музыки курских общеобразовательных школ (№ 2, 6, 9, 10, 18, 30, 33, 39, 43, 46, 47, 53, 54) и железногорских учебных заведений (10-й гимназии и детского сада № 31).

Таким образом, три дня, с 13 по 15 мая 2010 года, на базе факультета искусств Курского государственного университета проходила Международная научно-практическая конференция «Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г.Л. Болычевцевым “Народной консерватории” в Курском крае)».

Предшествующими этапами стали две встречи: вечер памяти курского просветителя **Иды Юрьевны Татарской** «Свет в музыке – свет в душе» (14 апреля) и открытая лекция профессора Московской консерватории, доктора искусствоведения **Вячеслава Вячеславовича Медушевского** (26 апреля), который из-за его обширнейшей музыкально-просветительской деятельности в России и за рубежом не смог приехать в Курск в середине мая, но горячо поддержал идею и тему конференции.

В первый день, 13 мая, в актовом зале КГУ участников и гостей конференции приветствовали проректор по научно-исследовательской работе университета **Виталий Алексеевич Кудинов** и декан факультета искусств **Елена Николаевна Кирносова**.

Вступительным словом заведующей кафедрой методики преподавания музыки и изобразительного искусства КГУ **М.Л. Космовской** открылось **пленарное заседание**, предоставившее слово курским гостям, ученым России, ближнего и дальнего зарубежья: доктору философских наук, профессору кафедры философской антропологии Оренбургского государственного университета **Галине Григорьевне Коломиец (Россия);** доктору философских наук, профессору Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина **Рудольфу Яновичу Подолю (Россия)** ичлену Союза композиторов Украины, директору Института музыкознания **Григорию Израилевичу Ганзбургу** **(Харьков, Украина);** на фоне фотодокументовбыли озвучены приветствие конференции доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств РФ, заведующей кафедрой музыкальной критики Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова **Ларисы Георгиевны Данько (Россия)** и доклад кандидата искусствоведения, профессора **Михаила Григорьевича Бялика (Гамбург, Германия)**. Завершилось пленарное заседание выступлением ансамбля «Свирель» под руководством Л.М. Таракановой (детская школа искусств № 1 им. Г.В. Свиридова.

Насыщенные творческой атмосферой, размышлениями и дискуссиями **секционные заседания** были сгруппированы по двум основным тематическим направлениям: актуальные проблемы художественного просвещения и образования и гуманитарные научные исследования и музыкальное образование. Два из них прошли на факультете искусств (13 и 15 мая), третье было выездное (14 мая).

В первый и завершающий дни конференции с сообщениями и докладами выступили: руководитель Курского филиала Национального Свиридовского фонда **Леонид Афанасьевич Марченко**; доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой МПМиИИ КГУ **Марина Львовна Космовская;** заслуженный работник культуры России, композитор, профессор, завкафедрой хорового дирижирования и сольного пения КГУ **Евгений Дмитриевич Легостаев**; преподаватель Курского музыкального колледжа-интерната слепых **Сергей Александрович Морозов**; кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарного образования Курского института непрерывного педагогического образования **Татьяна Анатольевна Брежнева;** кандидаты педагогических наук, доценты кафедры МПМиИИ КГУ **Зоя Ивановна Гладких, Дмитрий Леонидович Зрелых**, **Марина Федоровна Рудзик;** доцент **Валентина Петровна Коваленко**; кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры **Светлана Евгеньевна Горлинская;** заведующий научно-исследовательской лабораторией музыкально-компьютерных технологийКГУ **Сергей Александрович Боженов** и лаборант-исследователь лаборатории МКТ **Александр Александрович Страхов;** старший лаборант кафедры МПМиИИ КГУ **Любовь Александровна Ходыревская;** магистрант факультета искусств **Егор Эдуардович Бычков;** студенты заочной формы обучения факультета искусств **Наталья Попова**, **Дмитрий Лукьянчиков и Валентина Железнова.** А руководимый В.Н. Железновой **Детский фольклорный ансамбль «Ладушки»** открыл третий день конференции.

Нетрадиционные выступления выездного заседания в каждом из трех посещенных участниками конференции музыкально-просветительских центров Курской области, запомнятся особо.

В селе Винниково – посещение и экскурсия Мемориального музея Н.В. Плевицкой: погружение в атмосферу первых десятилетий ХХ века, с последующими беседами и заполнением Книги отзывов.

В Нижнем Теребуже Щигровского района – знакомство с музеем школы и двухчасовое выступление с просветительским словом, обращенным не только к коллегам (ученым и преподавателям школы), но и к детям, и к их родителям, собранным директором школы **Еленой Васильевной Шаламовой** к приезду гостей в школе, бережно хранящей память о Г.Л. Болычевцеве. В результате секционное заседание превратилось в увлекательную беседу с участием замдиректора по воспитательной работе МОУ «Теребужская средняя общеобразовательная школа», руководителя школьного музея **Любови Ивановны Лихобабо**, установившей в своем выступлении тональность обращения к столь многоуровневой аудитории, выдержанную каждым выступавшим: и гостями из Харькова, Оренбурга и Рязани, и курскими участниками. Особенно трогательно прозвучала песня-гимн о Теребуже Г.Л. Болычевцева в исполнении школьников под руководством учителя музыки.

Нижне-Теребужские Исторические размышления в Нижнем Теребужеи впечатления сменились ярчайшими картинами пребывания в селе **Мантурово**. Современные формы музыкально-просветительской работы – тема этого этапа конференции – в этом уголке Курской области базируются на основательном экономическом фундаменте, уверенно и по-хозяйски строящемся под руководством **Василия Александровича Денисова**: экскурсия по райцентру и Агрогородку (единственному в регионе реализованному общероссийскому проекту), проведенная главой администрации, показала, что жители района могут быть уверены не только в сегодняшнем, но и в завтрашнем дне. Светлое будущее – с возводимыми храмами (в день нашего пребывания в Мантуровском районе архиепископом Курским и Рыльским Германом было заложено и освящено строительство нового храма Тихвинской Богоматери)[[12]](#footnote-12), новыми домами-коттеджами для работников бюджетной сферы и обширными земельными площадями, – в этом районе уже наступило. И каждый из 16 тысяч жителей (включая 3 тысячи проживающих в райцентре) ощущает это на себе: наперечет и под контролем и таланты, и обездоленные, и сбившиеся или оступившиеся… На вопрос: «Неужели у Вас все работают и не пьют» – ответили не задумываясь: «Увы, почти 400 человек замечены в излишках, но мы с каждой семьей работаем…»

А отсюда – возможность массового просвещения и образования. Прекрасный концерт во Дворце культуры, организованный сегодняшними студентами-заочниками факультета искусств Викторией Субочевой и ее учеником Сергеем Богатыревым (хотя и учатся они сегодня в одной группе) – закономерный результат проводимой в районе политики. Впрочем, как и Музей истории района, и новый Дворец культуры, и деятельность школы искусств.

Выездной многоплановый и насыщенный день, с дальними дорогами (более 200 километров в пути) и многочисленными встречами с незаурядными деятелями российского просвещения прошлого и современности высветил значимость темы заявленной конференции по-новому: такие контакты с российской глубинкой, беседы и концерты делают нашу жизнь полней и осмысленней, и дело, которому мы служим становится целесообразным и весьма далеким от «искусства ради искусства». Ведь Музыка в тот день звучала везде: и в Винниково у Н.В. Плевицкой, и в Нижнем Теребуже у Г.Л. Болычевцева, и в Мантурово.

Завершающий научную часть конференции круглый стол, начавшись в спорах и предложениях, был сконцентрирован на рациональных итогах, которые имели бы последующий результат. Выводы, сделанные участниками, обсуждались впоследствии на заседании кафедры методики преподавания музыки и изобразительно искусства (Протокол №9 от 16 июня 2010 года). В результате была составлена Резолюция, предлагаемая в заключительном разделе сборника.

Конференция завершилась поездкой участников к святым местам: в **Коренную Рождество-Богородичную мужскую пустынь.**

**В электронный сборник** по итогам конференции вошли тексты всех представленных и допущенных к печати редакционным советом докладов и выступлений. В печатный вариант сборника будут включены основополагающие материалы по теме.

**Фоторепортаж** конференции смотрите в одном из разделов электронного варианта сборника.

Отклики на материалы сборника, а также предложения и пожелания прошу присылать по адресу: [urkas@fitmail.ru](mailto:urkas@fitmail.ru)

**М.Л. Космовская. Курск**

# ГЛАВА I. ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

# [О МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСВЕЩЕНИИ](#_ГЛАВА_I._ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО)

# В.В. Медушевский Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

До какого немыслимого совершенства довели мы технику наступания на одни и те же грабли! Белинский внушил стране ложь: «Зло скрывается не в человеке, но в обществе». Среда заедает: она отняла у Онегина «страсть сердца, теплоту души, доступность всему доброму и прекрасному». Потому – давайте примемся все разом воспринимать и изображать «жизнь, как она есть… со всем холодом, со всею её прозою».

Русская ли это мысль о пользе дьявольского хлада? Взращенный ли Православием народ не знал, что обида на обстоятельства – тупик? Она парализует волю. Заключенный в ней непрощаемый грех хулы на Духа Святого отнимает разум, а безумие ведет в смерть. В какую сторону будут меняться обстоятельства народа, лишившего себя вдохновения? Раздражение и озлобленность меняют обстоятельства только в дурную сторону – в сторону разрушения устоев жизни, высасывая из них силу любви к людям, рождаемой любовью к Богу. Дьявольская ложь изобрела для себя приятный наряд и назвала себя прогрессивным общественным мнением.

Нерусская линия через 70 лет после смерти Белинского привела к катастрофе 1917 года. В эпоху перестройки Россия растлилась уже всего за десятилетие. Прогресс в темпах освоения техники наступания на грабли – налицо. Пока страна подвергается тотальному разграблению, «прогрессивная общественность» подсовывает фальшивое направление мыслей: нужно ли или не нужно смаковать в обществе все новые проявления зла.

Не существует в мире лучей тьмы. Потому бороться с тем, чего нет, – невозможно: нужно просто зажечь свет в душах. Не от рычания адской тьмы поднимались от падений страны и народы.

Так во всем своем непредставимом масштабе встает проблема просвещения. В устах растлителей земли – это ворованное понятие. Эпоха самодельного Просвещения (к сожалению, принято писать эту ложь с заглавной буквы!) закономерно закончилась свирепствованием гильотины.

Иные плоды Просвещения истинного, полного любви и Божественной силы.

В XVIII веке греческий народ находился в унынии после кровавого подавления попыток избавиться от турецкого ига, целые области во главе с митрополитами принимали ислам ради комфортной жизни; а в западных областях – католичество, забывался греческий язык. Все шло к полному исчезновению нации. В этот момент Господь воздвиг равноапостольного Косму Этолийского. Главную задачу нации он видел в просвещении народа – истинном просвещении божественной благодатью. Его стараниями были открыты более полутора тысяч учебных заведений, обеспечивших духовное и светское просвещение, его трудами повсеместно была укоренена система бесплатного и всеобщего образования. Обращался ли он к турецким властям? Нет, в своих проповедях он призывал современников отказываться от роскошных нарядов и золотых украшений[[13]](#footnote-13) и направлять средства на поддержку национальной системы образования. Созданный им фонд обеспечивал не только строительство, но и бесперебойное финансирование учебных заведений в будущем (вплоть до конца XIX века!). Он добился отмены торговых дней в воскресенье, чтобы люди имели возможность посещать церковь. Он приобрел для народа 4 тысячи купелей, дабы весь народ мог креститься. Он возродил сельское хозяйство (тысячи привитых плодовых деревьев было посажено им лично) и греческую экономику. Направив свои стопы в логово самых свирепых разбойников, он убедил их не обижать греков. Один из покаявшихся, оставив кровавое ремесло, купил сорок купелей, построил церковь и мельницу, благодаря которой содержались храм и школа, стал пламенным проповедником веры; призывая на помощь Святого Косму, он участвовал в сражениях против турок[[14]](#footnote-14). Чтобы любовью соединить разрозненные общины, Косма на перекрестках дорог между соседними селениями ставил поклонные часовни. Он убедил греков отличаться по внешности от турок и раздал слушательницам более четырехсот тысяч косынок и платков. Он привил любовь к греческому языку. Множество албаноязычных деревень заговорили на овеянном святостью греческом языке[[15]](#footnote-15). В виде вознаграждения за проповедь он просил греков собираться по пять-десять человек и беседовать о священных истинах. Так народ научился со сладостью говорить о Боге. Косма обучил греков и умной Иисусовой молитве, для чего раздал более трехсот тысяч четок. За ним пошли многие просветители Греции, и страна, готовая исчезнуть из мироздания, восстала!

Вот отрывок из проповеди, чтобы мы смогли почувствовать, что есть истинное Просвещение и как оно отличается от просвещения ворованного.

«Христос сказал мне, о чем я должен вас попросить: “Хочу, чтобы ты попросил вещей подлинных, того, что честнее всего мира, а не виноградных выжимок, паутины и облака пыли. Что же является вещью подлинной и настоящей, той, что честнее и дороже всего мира? Вот что говорит мне Христос: “Попроси своих братьев и сестер, чтобы вы соединились между собой любовью друг к другу, тогда вы наследуете Рай и станете сопричастны вечной радости, а не будете вечно гореть в адском огне”».

Не сразу наполнила Косму неодолимая божественная сила: 17 лет он провел на Афоне, горячо оплакивая свои грехи.

Таково неотменимое условие восстания к свету. Не гнусить ложь о том, что «среда заедает», а, обратившись к Тому, Кто дает прощение, а с ним и силы, – поднимать этой силой и окружающую жизнь, меняя Духом Божьим все ее обстоятельства. И какая простая формула преобразования общества! Не надо воровать по кругу друг у друга – надо отдавать! «Христиане, – говорил Косма, – если хотите спастись, ничего другого не ищите в этом мире, кроме любви». И греки с вдохновенной радостью жертвовали святому все свои драгоценности, а на их глазах тут же исправлялись все материальные обстоятельства жизни[[16]](#footnote-16).

Теперь – о просвещении музыкальном.

Великая музыка содержит его в себе как драгоценное сокровище красоты. По учению Церкви, красота – явление славы Божьей в мире. Все гении понимали это.

Как музыка становится языком неизреченной красоты? Она – грань Слова. Не нашего, общающегося и познающего, вверх-смотрящего, а, скорее, древнегреческого Логоса. Логос – слово особое, свыше сходящее, дающее всему сущему на земле и самому уму человеческому строй и порядок. Оно – как солнце, которое освещает все видимое и ум просвещает, позволяя ему видеть невидимые связи всех понятий.

Чего не хватало Логосу древних? Не хватало того, чтобы Логос, Слово Божие и Солнце правды явило Себя, сойдя с Неба. Так стало. По откровению Евангелия: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог… И Слово стало плотию, и обитало с нами, полное благодати и истины…» (Ин. 1:1,14). Благодать по-гречески имеет тройное значение: неизреченной красоты, любви и милости.

Истина возблистала тогда с ослепительной ясностью. Как могло бы возводить к Небу Слово, не будь оно Богом? Как могло бы просвещать нас, одаренных даром самосознания, если б и само не было самосознающим? Как могло бы нас живить, если б само не было Вечной жизнью? Как могло утеплять любовью, если б не было любовью Божественной?

Дух онтологизма, тождества бытия и благой мысли, который горел в предчувствиях древних греков, воссиял теперь в полную мощь.

И наше слово, созданное, как и мы сами, по образу Троицы, неотделимо от духа, которым оно дышит. Интонация запечатлевает его дух. Апостол пишет: «Также и Дух подкрепляет нас в немощах наших; ибо мы не знаем, о чем молиться, как должно, но Сам Дух ходатайствует за нас воздыханиями неизреченными» (Рим. 8:26).

Эти воздыхания неизреченные и вознесла через свой интонационный язык инструментальная музыка великой христианской цивилизации. И сделала это так, что ее всепобедительной красоте не смог противиться весь мир. Музыка Баха, Моцарта, Шопена, Чайковского, Рахманинова и других гениев стала центральным содержанием всей мировой музыкальной жизни.

Интонации раскрывают свой смысл прямо в сердце. И начинает казаться, что ее осмысление на языке слов уже и не нужно. Если музыка, допустим, нежная, то стоит ли ее дублировать еще и словом?

И все же музыковедческое слово о музыке остро необходимо! И прежде всего – в контексте просвещения. Оно призвано изменить недостойный способ слышания великого, который навязан лживыми теориями. Самый коварный способ духовного растления – тот, который изобрел дьявол в последние времена, когда величайшее откровение для всего человечества, Благая весть для него, преподносится детям как милая сказочка, а не как то, от чего зависит вся жизнь на земле и последующая судьба в мире ином. То же мы видим и в музыке.

Испошлившийся без Бога словарь музыковеда потерял способность различать полярные вещи: действия в музыке Духа Божьего и духа дьявольского. Мы говорим, например, о музыке лирической. Имеется в виду открытая романтизмом способность изъясняться от первого лица[[17]](#footnote-17). Но ведь одно дело – «божественные длинноты» Шуберта, когда душа, погруженная в сладостную беседу с Богом, не хочет выходить из нее, ибо настоящее время слушания расширяется безмерно, становясь подлинно настоящим временем, соединившимся с вечностью. И другое дело – «лирическое я» в блатной песенке: «Я из пивной иду, я никого не жду, я никого уж не сумею полюбить».

Добровольно ослепшая теория музыки свою слепоту агрессивно навязывает культуре, в частности, ее системе просвещения.

Потому первая задача современной культуры обращена к собственно музыкальной науке, поставляющей язык для музыкального просветительства и всей системы образования.

Возвышение языка музыковедения поможет восстановить единство двух его расколовшихся половинок: фундаментальной науки и ее прикладной сферы – музыкальной педагогики.

Вторая задача адресована уже педагогике. Главной проблемой здесь оказывается нахождение такого стержня, который смог бы интегрировать все возрастные уровни в единую систему образования и просвещения.

Эту задачу мудро провозгласил, но не решил Д.Б. Кабалевский. Стержневая тема определена у него неверно: «три кита» (вдобавок полностью игнорирующие церковные жанровые начала как фундамент музыки светской) вовсе не покрывают собой главнейшие сферы музыки (например, не охватывают стилевую координату музыки).

Откуда же взять этот стержень?

Он не может быть только специфически музыкальным (при таком подходе музыка оказалась бы изолированной от жизни и не могла бы стать ее языком). Он должен исходить из глубины жизни, но специфизироваться языком музыки.

Какова же глубинная сердцевина жизни? Она игнорируется современным обществом – отсюда все его беды. До сих пор общество слепо верит, будто жизнь начинается с материальных якобы оснований, за которыми следуют общественные отношения и дух культуры. Миллиарды фактов говорят об обратном. Какое падение в истории не начиналось с аморализма, а он – с отвращения людей от Неба? За развратом и коррупцией неотступно следовал демографический коллапс, падение экономики, развал армии, смерть наций и крах цивилизаций. Как восторгался Вергилий величием миссии римского народа, несущего миру дух справедливых законов! Но легко доставшиеся деньги (за счет поступлений от завоеванных народов) родили дух наживы и наслажденческую установку жизни. Общество предалось развлечениям – мерзким зрелищам. Литературу того времени стыдно читать. Женщины перестали рожать. Демографический коллапс свернул производство. Азиатская сталь приводила в трепет трусливых воинов, воевавших железом. Негодная армия была заменена наемной из варваров. Вселившись в Империю, они вели себя, по оценке тающего коренного населения, невероятно нагло, а те и в самом деле не могли относиться иначе, нежели с нескрываемым презрением, к проворовавшимся и полностью развратившимся подонкам. Когда наемная армия привела к власти ругийца Одоакра, трусливый и продажный римский сенат по настоянию вождя проголосовал за отмену империи. Великая Империя самоликвидировалась с такой же легкостью, с какой в 1992 году перестал, «по желанию трудящихся», существовать СССР.

Не может быть, чтобы истинный стержень жизни не был многократно проговорен в Священном Писании.

Господь устами Моисея говорит: «Жизнь и смерть предложил я тебе, благословение и проклятие. Избери жизнь, дабы жил ты и потомство твое» (Втор. 30:19).

Какую жизнь предлагает Бог человеку? Жизнь плесени, клопа, бандита? Нет, небывалую, вечную, жизнь для Бога и в Боге. Христос говорит: «Сия же есть жизнь вечная, да знают Тебя, единого истинного Бога, и посланного Тобою Иисуса Христа» (Ин. 17:3).

И вот сама практика жизни показывает, что если на земле жить вместе с Богом и в Боге, то постепенно растет в нас сила и крепость жизни. И не просто растет, но светлеет, становится все прекраснее. Крепнет в нас желание высшего, понимание смысла жизни. Растет настолько сильно, что душа становится годной на подвиг, ибо чувствует: то высшее, что она ясно обнаружила в себе, уже не отнимется от нее с окончанием жизни тела. Как восклицал апостол: «Ни смерть, ни жизнь, ни Ангелы, ни Начала, ни Силы, ни настоящее, ни будущее, ни высота, ни глубина, ни другая какая тварь не может отлучить нас от любви Божией во Христе Иисусе, Господе нашем» (Рим. 8:38-39). От такого человека начинают литься энергии в жизнь окружающую. Это святые Божии избранники, способные яснее указать всем направление жизни, хотя святость заповедана всем.

И растет в людях на пути жизни премудрость. Без нее не прожить ни человеку, ни стране, ни человечеству.

Этот стержень в одной из моих педагогических разработок я предложил положить в основание всего образовательного процесса.

Исходная – и проходящая через все годы обучения (можно сделать это ненавязчиво) – стержневая тема формулируется следующим образом: «Что хорошо и что плохо в музыке, культуре и жизни». Доступна ли эта мысль малому ребенку в детском саду? Все исходящее от Бога доступно на любом уровне! Ибо это главное заложено в самую сердцевину человека, в образ Божий в нем; а понять – это ведь и значит с удивлением и радостью узнать, что уже знаешь. Это критерий истинного познания: нельзя познать истину и не удивиться, и не обрадоваться, и не окрылиться свободой и не обрести жизненного вдохновения.

«Хочешь ли ты, чтобы в твоей семье все говорили злобными голосами? А какой звук в этой музыке? Нравится ли тебе запах шиповника? О чем он говорит? – не о любви ли и несказанной нежности? А о чем говорит запах тухлого мяса? Не о смерти ли? А какие звуки тебе нравятся больше – говорящие о жизни или о смерти?» Это вход в систему свойств музыкального звука, консонансов и диссонансов и всех простейших понятий о музыке. И далее нет ни одной музыкально-образовательной темы, в которой Слово Божие о пути жизни и смерти не высветило бы самое главное. И тогда ум школьника становится световидным, и весь мир для него становится прозрачным. Он с легкостью охватывает все сложности содержания образования, которые от прикосновения луча мудрости становятся прозрачными, так что в одной теме видятся все. Настоящая мысль – именно такая, прозрачная и световидная. Лукавая мысль – черная и непрозрачная. Если мир изначально глуп и мертв, а потом вдруг ожил и поумнел, как неразумно верит материализм, – то что в таком случае изучает и никак не может изучить наука – неужели мировую глупость? А из трупной теории мироздания вырасти ли окрыленной красоте? Ведь на самом деле из глупости нельзя сделать ни одного логического шага так, чтобы он не упирался в абсурд. Мысль, заквашенная на глупости, его и не делает и не умеет мыслить, то есть приближаться к Истине и просветляться ею. Она только бубнит свое и сплетает лабиринты темных ложных ходов, свинчивает мертвенные конструкции, в которых все мертвеет. И вот на последних ступенях школы, когда школьники, получившие в дар от нее ясность мысли, подступят, скажем, к самой страшной за всю человеческую историю эпохе постмодернизма, когда в мнимость симулякров погружается все – музыка, искусство, нынешнее школьное образование, политика, превратившаяся в театр абсурда, и вся жизнь, – то сами убедятся в том, что всеми чествуемый король постмодернизма – на самом деле голый.

«Благородные братья, – вопрошал Косма Этолийский в одной из проповедей, – вы хотите быть людьми или ослами? – Людьми. – Тогда сделайте тело рабом, а душу – его госпожой, и будете называться людьми».

В последнем случае и в сфере музыкального просвещения мы должны отказаться от пошлой эстетики и музыкальных теорий, поклоняющихся содержанию № 2 в музыке (внешняя жизнь общества), и вновь, как в великие времена, обратиться к содержанию № 1 (человек и человечество в их предстоянии пред Богом в направленности всечеловеческой истории к ее эсхатону, когда в этом Царствии Небесном любящий нас и бесконечно прекрасный Бог станет «всяческая во всем»).

# [ПРОЕКТ ПРОХОЖДЕНИЯ ПРОГРАММЫ ПО МУЗЫКЕ](#_ГЛАВА_I._ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО)

# В.В. Медушевский Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

Как бы ни складывалась в деталях программа прохождения материала по музыке – рассредоточенно в предмете православной культуры или концентрированно в рамках отдельных блоков подкурса по музыке – в любом случае она должна быть цельной.

Для этого она должна иметь ясное ядро, устремленное к саморазвертыванию.

Д.Б. Кабалевский полагал необходимым строить программу, исходя из эмпирически известного. В качестве такой якобы единой завязки предмета он выбрал явления песни – танца – марша, которые далее через песенность – танцевальность – маршевость превращались в оперы и симфонии. Исторически это ошибка. Если бы не выросла светская музыка из церковной, если бы не приняла в себя ее главный импульс – мощные восходящие тяготения к Небу, если бы не взаимодействовали постоянно эти два рукава культуры, – то в отлучении от Церкви песенки пришли бы вовсе не к опере, а к эстраде и року.

Так оно, кстати, и случилось позже, когда общество вступило на путь расцерковления. Тогда и песня тоже встала на стезю деградации: сначала опустилась до бездуховной попсы, а далее выродилась в рок и дегенеративное фальшивое скандирование на одном звуке. И теперь некоторые директора школ, исходя из тезиса «начинать с известного», порешили открывать обучение рок-музыкой, а в 7 классе, когда слух и личность окончательно развратятся, пробежаться и по произведениям серьезной музыки.

Это равносильно тому, чтобы преподавание рисунка начинать с порнографии или с безобразия рекламы только потому, что ими отравлена сегодня жизнь, или преподавание литературы – со сквернословия, за которое на Руси полагалось битье кнутами.

По моему мнению, в выборе исходного основания совершенно недостаточно исходить из известного – это породит равнодушное туристическое отношение к предмету. Чтобы обучение было горячим и возвышающим, нужно исходить из глубочайшей духовной потребности человека вообще и ребенка в частности, без которой он не вырастает в человека.

Это потребность в вечности, красоте, совершенстве, любви, в истине[[18]](#footnote-18) – в различении того, что такое хорошо и что такое плохо.

1. Так и можно было бы сформулировать эту самую первую вступительную тему: **«Что такое хорошо и что такое плохо в жизни, искусстве и музыке».**

В чем преимущества такого начала? Оно сразу преодолевает герметизм предмета, размыкает его в жизнь, причем в самую важную ее плоскость, которая нынче осталась совсем без окормления – в плоскость духовно-нравственного отношения к жизни. Музыка – самый философичный из языков искусства. Этим нужно пользоваться. Тема прекрасного и безобразного в музыке позволяет ненавязчиво заложить фундамент христианской антропологии, произрастающей из свободы произволения, ставить в доступной для детей форме проблемы добра и зла, любви и ненависти, истины и лжи… Научает распознавать языки мироздания, например мир запахов. О чем говорит благоухание шиповника – можно спросить малышей – о несказанной чистоте и свете или о грязи? А запах протухшего мяса – не о смерти ли?

А в музыке есть ли это противоположение жизни и смерти – как вам кажется?

Вот лет 30 назад появился род музыки, после которой подростки потрошили вагоны, затевали драки, хулиганства, убийства. Как вам кажется: эту музыку нужно отнести к миру чистоты, возвышенности – или к миру зла, тьмы, смерти, злобы? Каких отношений вы хотели бы в своей семье – любви или злобы?

А посмотрите на слушателей, расходящихся после слышания игры гениального исполнителя: глаза восхищенные, лица горят воодушевлением. Слушатели говорят, что как будто сама жизнь стала прекраснее, солнце ярче. Словно обновилась жизнь. Восхищение на лицах. Прибыла новая сила жизни.

«Жизнь и смерть предложил я тебе, избери жизнь», – говорит нам Бог устами Моисея.

Только такое начало программы может абсолютно естественно, если не на первом же уроке, то на последующих, перейти к разговору о Божественных и православных корнях высокой музыки. Градации совершенства, как известно, – один из известных аргументов бытия Бога: так называемый аргумент «от реального к абсолютному совершенству», выдвинутый Фомой Аквинским.

И это не чистое умозрение: лествица совершенств была путем реального возвышения мирской музыки от просто красивого – к прекрасному и к несказанно прекрасному, основанием которого является Абсолютное совершенство Божие.

Чувствуете, какая мощная целеустремленность закладывается первой же темой?

На этой теме можно построить несколько занятий, раскрывающих в избранном духовно-нравственном ракурсе различные свойства звука:

Музыкальный звук и шумы (красота длящегося тона голоса и музыкальных инструментов, а с другой стороны, крики, скрежеты)

Тембр как идущий от жизни язык добра и зла.

Артикуляция, штрихи.

Кратко охарактеризую последующие темы курса.

1. **Виды музыки.** Имеются в виду следующие:

– богослужебное пение Церкви – музыка молитвы. Она иллюстрируется примерами греческого богослужебного пения, пением отечественным, композиторской музыкой Рахманинова и других русских композиторов;

– благочестивая народная и профессиональная возвышенная классическая или серьезная музыка;

– эстрадная поп-музыка, являющаяся продуктом расцерковления общества и не содержащая уже в себе мощных возвышенных тяготений к красоте. Часто она обольщает ложью: под видом добра – поет о любви, а имеет в виду секс, замешанный на эгоизме…

– рок-музыка, возвращающая нас к тем временам отпадения народов в язычество, когда дьявол в противовес благочестивой музыке молитвы изобрел заклинание.

Обучать рок-музыке не надо, как не надо учить злу, ибо оно само пытается, как голодный волк, преследовать человека, чтобы умертвить его. Потому пошлые виды музыки во все времена истории человечества были исключены из школьного образования.

Но предупредить школьников о возможности развязности и низости в музыке необходимо.

Что же касается церковной и светской музыки, то мысль об их онтологической и исторической связи может пронизать собой все последующие темы. Здесь выход на центральную проблему современной жизни вообще: необходимость воцерковления расцерковленных сфер культуры и жизни (см. мою концепцию «Христианская социальная педагогика в эпоху глобализма).

В чем полезность этой темы? Она сразу дает широкую перспективу музыки, притом основывающуюся на ценностном начале в продолжение первой темы.

Тема ценностной иерархии огромных пластов музыки конкретизируются в следующей, третьей теме.

1. **Жанры и жанровые начала серьезной музыки.**

Здесь главный пафос – преодолеть популярное, но совершенно неверное и пошлое представление об однопорядковости жанров. Всегда, во все времена, их система строилась на началах иерархии, то есть священноначалия. И до сих пор некоторые зарубежные собрания музыкальных сочинений подчиняются этому строжайшему порядку. Даже если бы композитор сочинил одно маленькое церковное произведение, перечень его творений начинался бы именно с него. Эту иерархию твердо знали все творцы. Первое, самое высокое место в иерархии занимали церковные жанры, именно потому, что они связывали людей с Богом. Далее шла производная от музыки Церкви трагическая опера, опера-сериа, передающая высшую степень величия и благородства души. Ее аналогом в инструментальной музыке была симфония, тоже передающая пафос соборной общности людей. Инструментальные ансамбли были жанрами благочестивого общения людей. Сонаты раскрывали благородные чувства отдельных личностей, а далее шли фантазии, багатели и прочие мелкие жанры, где могла бы выразиться остроумная мысль или фантазия композитора, его мимолетные чувства и т.д. Границы между жанрами были переходимы, например, Бетховен с некоторым вызовом назвал одну из своих сонат «патетической», что было прерогативой симфоний. Низшие жанры вполне могли подражать высшим. Но сама иерархия от этого не исчезала, как не исчезла и по сей день. И если мы ее не чувствуем – грош цена нашему вкусу.

1. **Музыка в семье искусств и в жизни**.

Жизнь едина и осмысливается на всех языках искусств. Главные сферы культуры мы видим во всех искусствах:

**Словесность.** Богослужебная сфера: церковные гимны, поэзия. Великие молитвы, данные Господом («Отче наш»), ангелами («Честнейшую Херувим», «Богородице Дево радуйся»), святыми (Молитва Ефрема Сирина, переложенная в стихи Пушкиным, она в церкви не поется, а читается Великим Постом).

Поэзия и музыка легко соединяются. Вот несколько песней на текст ангельской песни «Богородице Дево радуйся» (примеры часто исполняемых в Церкви песнопений, вполне благочестивый вариант Стравинского).

Есть великие церковные гимны, открытые свыше святым.

В жанре проповеди (слова) мы имеем величайшие образцы, которые должны знать школьники. Например, Иоанна Златоуста, равноапостольного Косму Этолийского. Прекрасный повод прочитать в классе что-нибудь из величайшей сокровищницы словесности, которой полностью лишены современные дети!

Есть промежуточные жанры между храмовой и внехрамовой областями, как и в музыке: жития святых, которые читаются и келейно, и в храме, сокращенно в каноне утрени.

Примеры общих высоких жанров и жанровых начал, свойственных разным искусствам. Например, романтическая баллада литературная, вокальная, оперная, инструментальная. И псалмодия как жанровое начало музыки – но есть и архитектурная псалмодия, псалмодия глаз, походки.

Далее во все времена, начиная с античности, выделялись теорией сферы высокого, среднего и низкого стилей.

В **изобразительном искусстве –** те же сферы: икона – картина – попса, безобразие рекламы.

В **архитектуре**: церковное зодчество – общественные здания (дворцы, сенат, концертные здания) – попса: казино, рестораны (здесь пестрота, эклектика, броская вульгарность).

**Искусство одежды**: возвышенные облачения священников, пронизанные говорящей символикой деталей (например, епитрахиль как символ взятой Господом на рамена заблудившейся и покаявшейся овечки). Светская возвышенная одежда (парадная, торжественная, вечерние туалеты). Обыденная одежда. Антиискусство – одежда вызывающе-вульгарная, пошлая.

**Искусство поведения, этикет, походка, речь.** Сами типы личности, мимика (в музыке: Патер Лоренцо из «Ромео и Джульетты» Прокофьева). Русские святые. Благородный тип русского лица на дореволюционных фотографиях среди всех социальных сословий (крестьян, купцов, аристократии, интеллигенции). Печать беснования и деградации на фотографиях первых революционных лет. Пустые глаза на стендах передовиков производства в последующие времена…

5. Множество тем открывается введением **исторического ракурса**. Здесь нас встречают понятия эпохального стиля, направления исторического развития, проблема фундаментальной неоднородности истории в соответствии с Божественным откровением, например, в притче о пшенице и плевелах, мысль о линии апостасии, приведшей к полной чернухе. (См. мою концепцию «Основы духовно-нравственного воспитания и образования в школе».) Здесь разговор об энтелехии серьезного искусства (высшей цели, заключенной в него как его суть) – подъеме духа. (По определению Баха: «Последняя цель…музыки – служение славе Божией и освежение духа».) Веяние в высокой музыке, призывающей к благодати Божией, призывающей к высоте жизни, благочестию, чистоте, возвышенности, серьезности. Выражение в высокой музыке состояний духовного человека, законов духовной христианской антропологии (как говорил Тертуллиан, «всякая душа – христианка»). Здесь же мысль о миссии русской культуры и музыки в мире.

В XXI веке на мировоззренческий уровень вышел вопрос о цивилизациях. И особенно остро встал вопрос о специфике Православной цивилизации, самостоящей в мире по оценке крупнейших культурологов Запада (Шпенглер, Тойнби, Хантингтон), не говоря уже о более ранних разработках русской мысли (труды Данилевского). Россия рассматривается культурологами Запада как стержневая страна православия, к которой исторически должны прижиматься (хотя временно и отошли) другие православные страны. Сказанным задается правильный масштаб понимания и русской музыки, своеобразия отраженного в ней особого бытия[[19]](#footnote-19), осознания высочайшей ее миссии в мире.

В полноте осознание цивилизационной специфики русской культуры может быть достигнуто лишь в старших классах, но духом высоты православной цивилизации должен быть пронизан, конечно, и соответствующий материал в младших классах.

Какой главный вывод из сказанного? Только правильно выбранное, истинное духовно-нравственное основание позволяет **протянуть единую линию развития** через все темы и все годы обучения, что способствует образованию прочного каркаса мировоззрения, пронизанного верой и устремленного к совершенству. Во всех темах оно позволяет четко различать прекрасное и тем самым воспитывает слух как орган поиска небесной красоты и отвращения от низменного и пошлого.

А это и есть главная цель воспитания музыкой. Эпиктет советовал не искать обучение в одном, а совершенствование в другом. Правильно выбранное основание обеспечивает этот желанный союз. Широта и адекватность познания мира музыки идет в непрестанном союзе с воспитанием.

Все сказанное – не более чем схема. Воплотить ее в конкретные разработки – эта задача находится за пределами представленного здесь методологического эскиза.

# [ИСЦЕЛЕНИЕ СВЕТОМ: ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО ПРОТИВ НЕВЕЖЕСТВА И МРАКОБЕСИЯ](#_ГЛАВА_I._ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО)

# Виталий Головатенко (протоиерей) настоятель храма Рождества Пресвятой Богородицы при Санктпетербургской консерватории, преподаватель (Санктпетербург[[20]](#footnote-20))

Свет Христов просвещает всех![[21]](#footnote-21)

В течение моей сознательной жизни во Христе и Его Церкви мне неоднократно приходилось (и, уверен, еще не раз придется) соглашаться с утверждением «Россия крещена, но не просвещена»[[22]](#footnote-22). Безграмотность и невежество, порой весьма агрессивные в своих крайних проявлениях, сделались у нас уже не исключением, а чуть ли не правилом. И проявления эти в последнее время все чаще находят свое конечное выражение как в осмысленной, так и в бессмысленной жестокости, насилии и варварстве… Поэтому с самого начала моей пастырской деятельности именно просветительство стало одним из ее приоритетных направлений, и я всякий раз с готовностью откликаюсь на предложение потрудиться на ниве просвещения. В этом служении меня вдохновляет и укрепляет евангельское слово: «*И Свет во тьме светит, и тьме Его не поглотить»* (Ин. 1:5).

Путь просветителя никогда не бывает усеян розами, и свету истины и знания в нашем мире изначально противостоит тьма лжи и невежества. Вот и народная мудрость свидетельствует: «*Ученье – свет, а неученье – тьма»*. Однако тьма эта не так проста и очевидна, как может показаться на первый взгляд. В испорченном нравственном сознании – как индивидуума, так и социума – она умеет **прикидываться светом**, о чем ясно свидетельствует Христос в Нагорной проповеди:

*Светильник тела есть око. Итак, если око твоё будет чисто, то всё тело твоё светло будет. Если же око твоё будет лукаво, то всё тело твоё будет темно. Итак, если свет, который в тебе, есть тьма, то как же велика эта тьма!* (Мф. 6: 22–23).

Здесь Сын Человеческий по-дружески, с заботливой тревогой предупреждает нас об опасности самообмана, являющегося результатом подлога, совершаемого темными силами зла в поврежденном грехом человеческом сознании. Пророк Исайя это же роковое заблуждение обличает гораздо жестче:

*Горе тем, которые зло называют добром, и добро – злом, тьму почитают светом, и свет – тьмою, горькое почитают сладким, и сладкое – горьким! Горе тем, которые мудры в своих глазах и разумны перед самими собою!.. За то, как огонь съедает солому и пламя истребляет сено, – так истлеет корень их, и цвет их разнесётся, как прах* (Ис. 5: 20–21, 24).

Такое потемнение, помрачение разума – в том числе от недостаточной образованности и просвещенности – порой вызывает в человеке синдром обскурантизма, или мракобесия. А мракобесие есть невежество **сознательное** и **агрессивное**. Сознательное – в своем категорическом отказе увидеть, понять и вообще допустить другую позицию, другое мнение; агрессивное – в своем принципиальном нежелании мириться с многомерностью изменяющегося мира, в нежелании уживаться с *другим*, отличным от себя самое. И не удивительно ли, что носителем и выразителем намерения обскурантизма *поглотить свет* иногда становятся «люди **света**» – светского общества, или «бомонда»[[23]](#footnote-23)? Ведь именно этот «свет» (а в сущности – тьма мракобесия) в лице его видных, почтенных и уважаемых представителей подчас свирепо ополчается на просвещение и образование: «Ученье – вот чума; ученость – вот причина!.. Уж коли зло пресечь – забрать все книги бы да сжечь»[[24]](#footnote-24). И мы знаем и помним, что в особо жестоких приступах крайнего обскурантизма уничтожались не только книги, но и их писатели…

Впрочем, человеку, знающему Евангелие, это воинствующее мракобесие отнюдь не представляется чем-то исключительным или даже странным. *Если мир вас ненавидит, знайте, что Меня он прежде вас возненавидел. Если бы вы от мира были, мир своё любил бы. А так как вы не от мира, но Я избрал вас от мира, поэтому и ненавидит вас мир… В мире будете притесняемы, но дерзайте – Я победил мир!* (Ин. 15: 18–19; 16: 33). Так предупреждал и ободрял Иисус Своих учеников в прощальной беседе на Тайной вечере. Поэтому всякий, кто добросовестно и открыто стремится нести людям свет истины во враждебной свету тьме *мира сего*, помня слова Христа и уроки истории, не должен заблуждаться относительно «нормальной», то есть – по сути, враждебной реакции этого мира на свою просветительскую деятельность.

Но для успешного преодоления реакции тьмы необходимо понять, чтó именно надо преодолевать. Тратить время и силы на бой с призраками безрассудно и преступно. И чтобы научиться распознавать ложный свет тьмы, стоит понять природу обскурантизма, или по-русски – мракобесия.

Прежде всего, не следует полагать, что наличие и невежества, и обскурантизма вполне очевидно для самосознания их адептов и проводников, особенно воинствующих (так, люди с больной психикой со своим диагнозом чаще категорически не согласны). Как раз наоборот: тьма чаще провозглашает себя светом в совершенной уверенности, что она и есть свет, и многие люди вполне искренне зло считают добром! В иных случаях эта убежденность даже приобретает уродливые формы «трогательной» наивности… Находясь в приграничной, «сумеречной» зоне начального потемнения сознания, человек поначалу не отличает **самоуверенность** от **уверенности в себе** (то есть уверенности в объективности и достаточности своего вéдения, представления о чем-либо). Потом его самоуверенность легко становится основой для развития враждебной **нетерпимости** к *другому* (ко всему, что *не я*), которая в дальнейшем преобразуется уже в подлинную тьму – **обскурантизм**, способный в свою очередь выродиться в слепой и непримиримый **фанатизм**, а затем – и в **терроризм**…

Увы, в наше время *умножения беззакония* и *оскудения любви* (Мф. 24: 12) подобная эволюция помраченного нравственного сознании стала чрезвычайно распространенной. И в связи с этим важнейшей заботой просветителя сегодня, на мой взгляд, является последовательная борьба с ограниченной самоуверенностью, узостью кругозора, бескультурьем, самодовольством верхоглядного всезнайства и прочими проявлениями тьмы, притворяющейся светом.

Но просветитель ни в коем случае не должен становиться прокурором или карателем: скорее – врачом, терпеливо исцеляющим светом истины поврежденную тьмой, но изначально добрую природу нравственного сознания человека. Изречение апостола Павла «*все мы имеем знание; но знание надмевает, а любовь созидает*» (1 Кор. 8: 1) Блаженный Августин комментировал так: «Слова эти нужно понимать в том смысле, что знание полезно лишь тогда, **когда есть любовь**. Без любви же оно надмевает, то есть приводит к безмерно напыщенной гордости» («О Граде Божием». IX, 20).

Но как выясняется, человека надмевает и некое другое знание, а не только не согретое любовью. Ведь в конечном итоге, приобрести знание гораздо проще, чем стяжать дар любви. И уже на достаточно раннем этапе истории развития когнитивистики стали различать два рода знания, условно названных *знание большое* (или *великое*) и *знание малое* (или *знание отчасти*). Последнее при этом часто оказывалось синонимом как знания поверхностного, так и *незнания по существу,* или невежества. Так, например, древняя китайская мудрость советует: «Устрани малое знание – и воссияет знание великое»[[25]](#footnote-25). И что же на деле означает это *устранение малого знания*, как не «ликвидацию безграмотности» просвещением?..

С другой стороны, размышляя о *знании великом*, наиболее образованные и трезвые умы уже с древности не прельщались глубиной собственной мудрости и полнотой своего знания. Так, Сократ пришел к выводу, что именно убеждение в собственном **незнании** и делает его мудрейшим, поскольку другие не знают даже этого[[26]](#footnote-26). Искренне свидетельствуя о своем неведении (*Я знаю, что ничего не знаю*), он действительно никогда не стеснялся признать, что чего-то не знает, и с интересом внимал иным умным, по его оценке, словам других людей.

В средневековой христианской аскетике положение апостола Павла о *знании надмевающем* получило дальнейшее развитие в известном изречении: «*Малое знание надмевает, а большое смиряет»*[[27]](#footnote-27).

Фрэнсис Бэкон (отец английского материализма) эту же оппозицию двух родов знания из области нравственности возвел еще выше, в область духовной ориентации человека: «Малое знание отдаляет от Бога, большое знание к Нему приближает»[[28]](#footnote-28).

А современный немецкий философ Герберт Гюнтер (Herbert V. Günther, 1917–2006) писал, что *малое знание* порабощает, а *большое* освобождает. Вместе с тем, продолжал он, *большое знание* объемлет *малое*, и поэтому может «видеть» его ограниченность, тогда как *малое знание* на такое «видение» собственной ограниченности не способно принципиально[[29]](#footnote-29).

Последнее утверждение вплотную подводит нас к мысли о моральной ответственности обладателей *большого знания* перед «малыми сими», а значит – и о необходимости проявления **великодушия** и **терпимости** по отношению к знающим меньше. В самом деле: тот, кто знает больше и полнее, не должен ли быть подобен отцу, со снисхождением относящемуся к подчас избыточной категоричности суждений своего еще малосведущего ребенка? Не призван ли он с терпением и любовью воспитывать в нем стремление к преодолению своего «знания отчасти» на пути к *знанию великому*?.. Вот и мудрейший Сократ утверждал, что он лишь помогает «рождению» знания в человеке, но сам при этом вовсе не является источником этого знания. Интерес и неподдельное внимание к мнению собеседника, считал он, невольно провоцируют его на размышление – а это и есть процесс рождения истины!

Стало быть, как бы ни были велики познания того или иного преподавателя или просветителя, они не принесут достойных плодов на ниве просвещения, пока их носитель не перестанет *взирать с высоты своего большого знания* на «малых сих» (или, по выражению известного чеховского персонажа, на *этих чумазых*) и не уразумеет смысл древнего присловья: *Врач, исцели себя сам!*

Свет истины может быть не только ярким и жестким – ослепляющим своим нестерпимым блеском и обжигающим желающих приблизиться к истине, – но и *тихим*[[30]](#footnote-30), мягким – с теплотой любви просвещающим разум и согревающим сердце. Именно таким (вторым, а не первым), по моему глубокому убеждению, и должен быть свет подлинного просветительства. Знание никогда не следует **навязывать** «железной рукой, загоняющей в счастье», но **предлагать**, заинтересовывая скорее аргументацией и фактографией, чем голой идеологией. И делом просветительства должна быть не агитация, но пропаганда, а его методом – не высокомерное поучательтство, но дружеская беседа.

Степень же доверия аудитории к слову просветителя определяется прежде всего не его убежденностью, а его **грамотностью**. Все представляемые сведения (а особенно так называемые «общеизвестные») должны быть безусловно точными, по необходимости исчерпывающими и многократно проверенными. В противном случае велика вероятность, что предлагаемый нами *свет истины* может обернуться тьмой неправды или сумерками *полуправды*, что по своей сути и конечному результату оказывается одним и тем же.

Но бывает и так, что некоторые предметы или явления на текущий момент исследованы наукой не столь обстоятельно и объективно, как того хотелось бы, и, рассказывая о них, приходится оперировать скорее гипотезами, чем несомненными фактами. В этих случаях, думается мне, не стоит бояться честно признаться в своей недостаточной компетентности в малоизвестном. Здесь короткое и смиренное «пока мы этого не знаем» производит гораздо лучшее впечатление, чем сомнительная «научная фантастика» или изворотливые оправдания, отстаивающие псевдонаучную претензию на всеведение.

Наконец, не могу обойти вниманием еще одну важную категорию эстетического порядка в деле музыкального просветительства – **чувство вкуса**. Ведь «искусство» и «вкус» – исторически слова однокоренные, и вряд ли кто-нибудь всерьез возьмется оспаривать важность фактора вкуса в музыке. И все-таки приходится отметить, что искусствоведы и музыкологи о чувстве вкуса сегодня почти не упоминают, отмахиваясь от него, как от чего-то общего или само собой разумеющегося. В связи с этим позволю себе напомнить житейский перифраз Второго начала термодинамики: *дела, предоставленные самим себе, неизбежно развиваются по схеме «от плохого – к худшему»*.

Меж тем воспитание чувства вкуса (как способности оценки *прекрасного* на основе чувства меры) уже со времен античности считалось важнейшей составляющей как собственно воспитания, так и образования. А ведь именно искусство, в том числе музыкальное, всегда было и остается мощным средством воспитания хорошего вкуса, научающим отличать истинно *прекрасное* от поистине *безобразного* или безусловно *хорошее* от очевидного *плохого*. И если сегодня, в XXI веке, мы все чаще сталкиваемся с проявлениями невежества, дурновкусия, дикости и варварства (а одним словом – с производными того же мракобесия, вызванного дефицитом воспитания и образования), то не есть ли это в значительной мере следствие недостаточности или невыверенности нашей просветительской политики и деятельности, и в частности – отсутствия должной заботы о грамотности, общей культуре и воспитании хорошего вкуса, особенно в среде молодежи?

Так не пора ли нам, в связи с этим, и в сфере педагогики, и в области просветительства, на деле отказаться от унаследованного нами от недавнего прошлого, но давно отжившего в своей несостоятельности, верховного принципа марксистского **морального релятивизма**, который отрицает абсолютность высших нравственных категорий добра и зла и постулирует их изначальную относительность? Ведь именно это диалектическое «отрицание отрицания» – в том числе и в деле образования и просветительства – предоставляет нам необходимое философское обоснование для принципиально важного вывода в руководстве к действию: *если свет совершенного знания и истинной красоты сам по себе есть безусловное благо, то – следовательно – тьма невежества и уродство мракобесия есть безусловное зло*.

Санктпетербург, 18 марта 2010 г.

*праздник иконы Божией Матери, именуемой «Воспитание»*

# [МУЗЫКА КАК СУБСТАНЦИЯ](#_ГЛАВА_I._ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО)

# Г.Г. Коломиец Оренбургский государственный университет

На XXII Всемирном философском конгрессе «Переосмысливая философию сегодня», который проходил в Сеуле (Южная Корея) с 30 июля по 5 августа 2008 года, в обращении к участникам конгресса было сказано, что в настоящее время человечество находится в процессе невероятных перемен. Современная ситуация отличается тем, что сейчас Запад встречается с Востоком, а все люди планеты действительно становятся гражданами единого мира. Мы живем в эпоху, когда человечество сближается, смешивается и сливается в одно целое, переживая при этом драматические коллизии. Поэтому следует выработать стратегию того, как способствовать созданию нового мира, отвечать на вызовы, угрожающие существованию всей мировой цивилизации, мировому сообществу. Глобализация в XXI веке вынуждена будет решать прежде всего духовно-этическую проблематику, поскольку сегодня размывается стержень ценностной калокагатийной триады «красота–добро–истина» – этот общефилософский идеал, на котором тысячелетиями держалось мировоззрение человечества. Калос – красота, кагатос – добро, соединенные с истиной, рассматривались в качестве высших метафизических сущностей вплоть до второй половины ХХ века. Вместе с тем на Востоке, к которому сегодня обращено в мире пристальное внимание, философская мысль и сегодня отличается этичностью, и она оказывает на общество сильное влияние: воздействуя словом, закаляет дух, человеческое достоинство. Завершая философский конгресс, философское сообщество во главе с корейскими учеными торжественно запело a’cappella «гимн» из финала 9-й симфонии Бетховена: «Обнимитесь миллионы, / В поцелуе слейся Свет, / Братья над шатром планет / Есть Отец к сынам склоненный!» (пер. М. Лозинского).

Отметим, что между представлениями о глобальных процессах в прошедшем веке, которые решительно связывались с человеческой деятельностью, и современным знанием существует принципиальное различие. Оно заключается в том, что наука XXI века в качестве причины указывает на глубинные, **фундаментальные основания** глобализации. Сегодня признано, что глобализация – это многовековой естественно-исторический процесс, который побуждает людей к стремлению достигать некоего единства, процесс объективный и не зависящий от отдельных личностей или сообществ.

Мы живем в эпоху колоссальных миграционных процессов, «глобальной демографической революции, когда после взрывного роста население мира круто меняет характер своего развития и внезапно переходит к ограниченному воспроизводству. Это величайшее по значимости событие в истории человечества с момента его появления в первую очередь проявляется в динамике народонаселения»[[31]](#footnote-31). Происходящее резкое изменение в динамике развития народонаселения затрагивает все стороны жизни миллиардов людей на Земле. Новое понимание таких перемен, опирающееся на научные данные, в частности данные физики и математики, чрезвычайно важно для устойчивости жизни и глобальной безопасности.

Речь идет о глобальных переменах, не вполне зависящих от факторов человеческой деятельности, которая усугубляет глобальные процессы, но не является все же определяющей. Здесь действует некий высший закон природосообразности. Более того, ведущую роль в развитии человечества, как указывает С.П. Капица, ссылаясь на раннего К. Маркса, М. Вебера и других экономистов, играют как раз не экономические или какие-то еще процессы материального характера, а те процессы, которые лежат в **области духа**.

В связи с вышесказанным проблема духовности в музыке и Духа музыки являются предметом переосмысливания философии сегодня. Мы убеждаемся в том, что современная философская мысль, адаптируясь в новых условиях, обращается к идеям мыслителей прошлого прошлых мыслителей. Метафизическое ядро философского знания остается актуальным. Переосмысливая философски музыку сегодня, следует подчеркнуть в ней **фундаментальные духовные основания.** Этому посвящена представленная на Сеульском конгрессе монография автора статьи «Ценность музыки: философский аспект», в которой предложена «Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром». Феномен музыки рассматривается как неразрывное единство двух его ипостасей – сущности музыки (музыкальной субстанции) и музыкального искусства, принадлежащего миру человека. Основной задачей явилось показать, как внеисторическая сущность музыки (Мировая гармония, вселенский Ритм) связана с миром человека и каковы «механизмы сцепления» музыкальной субстанции и музыки как вида искусства. Таким «механизмом» выступают, согласно исследованию, ценности музыки и ценности в музыке, обращенные, с одной стороны, к высшему Смыслу, с другой – к смыслам человеческого бытия[[32]](#footnote-32). Следовательно, говоря о духовности музыкального, мы имеем в виду, во-первых, субстанциональное музыкальное бытие, его всеобъемлющий характер и идеальность. Во-вторых, то, что духовное музыкальное есть свойство человека музыкального, оно связывается с его внутренним миром, ориентированным на нравственные ценности.

С точки зрения онтологии искусства, которая рассматривает вопрос существования произведения искусства, музыкальное произведение имеет исключительно духовное бытие. Оно не есть в своем истинном бытии вещь, ноты, которые лежат на полке, оно существует как деятельность Духа, в объект-субъектном восприятии, точнее, принятии в себя музыкального. Истоком музыкального творения выступает само музыкально-сущее как совершенное, как полнота бытия. Это устойчивое понимание музыки и музыкального в истории философской мысли.

Так, в древнекитайской культуре музыка мыслилась как одна из субстанций бытия, представлялась всепроникающей сущностью. В силу своей временн**Ó**й и акустической природы, «нематерилизуемости» и «неуловимости», т.е. духовной бытийственности, она считалась непосредственным порождением Дао – вечного пути, первопричины и первоосновы мира. В древнекитайском трактате говорится о пути познания мира: от свирели человека, сделанной из бамбука, свирели земли, создающей звучание всеми своими отверстиями, к свирели вселенной.

В древнегреческой философской мысли музыка была искусством (исполнительским мастерством) и наукой, которая стремилась постичь связи человека с космосом, ценилась музыкальная теория наряду с математикой и астрономией. В Средние века музыка представлялась субстанцией и явлением божественного откровения. По словам Боэция, музыка познается слухом, но слуховые ощущения текучи, неопределенны, слитны, суггестивны, поэтому в суждении о музыке необходим разум, опора на знание и теорию, и только тот музыкант, кто постигает сущность музыки не через упражнение рук, но разумом, а значит, внутренним слышанием и пониманием. Как известно, Боэций делил музыку на три вида: мировую, человеческую, инструментальную. Музыка как мировая гармония связана с космосом, человеческая – с мировой душой, инструментальная – с реальной музыкальной практикой. Боэций указывал на связь музыкальной гармонии и гармонии мироустройства. Ощущение присутствия высшей «предустановленной гармонии» в музыке вело к поиску музыкальных законов в Новое время. В романтическую эпоху музыка воспринималась как главное воплощение духа и духовности. Согласно эстетике Г.В.Ф. Гегеля, музыка более всех искусств отдалена от вещественного, материального мира, поскольку «чувство слуха более идеально, чем чувство зрения, потому, что слушая музыку, мы не имеем перед глазами созерцательного предмета, а как бы следим за движением самой души»[[33]](#footnote-33). Ф.В.Шеллинг представлял философию искусств как отображение Универсума, а музыка среди искусств заняла особое место, поскольку в ней виделся, с одной стороны, прототип ритма вселенной, с другой стороны, музыка обнаруживала свое присутствие и в пластике, и в живописи, и в архитектуре как застывшей музыке. По А. Шопенгауэру, музыка выражает образ глубочайшей сущности мира. Если такие виды искусства, как поэзия и живопись, возвышаясь над жизнью, остаются в мире представления, то музыка стоит особняком, так как ничему не подражает и ничего не изображает. Музыка сама есть Мировая воля, она говорит нам о сущности мира и нашего существа.

Переосмысливая философию и ее эстетическую составляющую сегодня мы вновь возвращаемся к античной философской мысли, поскольку там мы находим объяснение онтологического основания музыкального, которое принципиально не меняет нашего представления о духовной сущности музыки. Так, Пифагор и его школа видели родство музыки, философии, математики соответственно космологическому восприятию мира. Космос является гармонически устроенным и музыкально звучащим телом. Движению неба присуща музыкальная гармония, небо «звучит» как гармоничный аккорд. Здесь в перекличке эпох мы приведем высказывание композитора ХХ века Н.С. Корндорфа: «…мне представляется, что всё, что находится вокруг нас, звучит, видимо, как очень большой многослойный аккорд с очень низким звуком. Мы его не слышим. Что такое вселенная? Тело. Вибрирует ли оно или нет? Думаю, что вибрирует. Раз оно вибрирует, значит, оно издаёт какой-то звук. И этот звук – от самого низа до самого верха – представляет собой огромный многослойный аккорд, причем я не исключаю, что он звучит оглушающе. Отсюда моё пристрастие к таким созвучиям и, в особенности, к басам… Но я так слышу»[[34]](#footnote-34).

Согласно теории пифагорейцев, музыкальная гармония исходила из божества и влияла на человека, его душу и социальное бытие. Как известно, Пифагор открыл искусство музыки в соотношениях музыкальных интервалов – октавы (2:1), квинты (3:2), кварты (3:4), тона и полутона. Числа, составляющие главные интервалы, принадлежали «четверице» 1+2+3+4=10 и имели религиозное значение: 1 – Единое, начало, символ Божества; 2 – двойственность, разделение, противоречие; 3 – восстановленное равновесие. «Четверица», или тетрактида, имела символическое значение священной формулы, с которой связывались законы высшей гармонии, управляющие Вселенной, божественное равновесие. Ю.Н. Холопов, осмысляя формы постижения музыкального бытия, писал: «Древнегреческая наука, открывшая эти законы чисел, усмотрела в их четверичности глас Божий»[[35]](#footnote-35).

Число есть душа гармонии (пифагорейцы выдвигали учение о душе, построенное на религиозных и этических принципах). Сущность музыки исходит из Мировой души, которая в свою очередь восходит к Числу в древнегреческом понимании. Чётные и нечетные числа рождают противоположности. Целое подчиняется определенному ритму в гармонии противоположностей, создавая «дыхание» Универсума. В таком ритме, в таком отношении, подобному музыкальным отношениям, состоит консонанс (симфония, благозвучие) всеобщего целого, или гармония космоса. Музыкальная гармония понималась древнегреческой философией как универсальный принцип, царящий во вселенной, и означала и числовые отношения, и субстанциональные, и гармонию жизни. Музыка – подражание и проводник божественной мелодии, может настроить душу на извечную гармонию. Призвание музыканта, согласно пифагорейцам, заключается в том, чтобы ниспослать гармонию с неба на землю. Задача музыки состоит в том, чтобы запечатлевать в душе отличительные признаки её божественного происхождения. Различные модуляции, лады, мелодии соответствуют разным характерам, темпераментам людей, их настроению, тем саамы делая музыку способной настраивать людей на определённый лад и даже врачевать.

На основании античной космологии можно утверждать об открытии субстанционального свойства музыки, всеобщего принципа гармонии и феномена консонанса (гармонического созвучия мироздания, отраженного в музыкальных интервалах) и диалектическом взаимодействии его с диссонансом, порождаемым Хаокосмосом, как ценностей музыки, эстетически ощущаемых. Музыкально-философские искания космологов, с одной стороны, содержат мистическую мудрость, с другой – положили начало научным музыкально-аксиологическим знаниям.

Как показало время, не устарели и переосмысливаются философские идеи Платона, в частности идеи о музыке. Отправляясь от идеализма Платона, можно сказать, что трансцендентная ценность музыки тесно связана с идеейблага. Вопрос о том, откуда берется это благо, для Платона не стоит, так как место блага в сфере умопостигаемого сравнивается с местом солнца в видимой человеку сфере. Благо – отправная точка зрения для музыкального бытия. Идея красоты и блага – это эстетический и нравственный идеал. Прекрасное выступает как совершенство, образец, оно – сама гармония, и в этом смысле оно сравнивалось Платоном с музыкальностью. Человек мудрый и добродетельный ему кажется «поистине музыкальным, потому что он извлёк прекраснейшую гармонию не из лиры или ещё какого-нибудь музыкального инструмента, а из самой жизни, согласовав в себе самом слова с делами, точь-в-точь на дорический лад, а не на ионический…» («Лахес»). Музыкальная гармония у Платона может быть невидимой, бессмертной, божественной, прекрасной: «Гармония от настроенной лиры есть нечто невидимое и бестелесное, нечто прекрасное и божественное, а сама лира и струны суть тела, предметы телесные… сродные смерти…» (Федон). Музыка, созданная по вдохновению, воспринятому от вечного первообраза, в своем реальном становлении, получает прекрасную форму, т.е. она прекрасна по сущности. Ей уступает музыка, созданная иным способом, т.е. без озарения идеей первообраза, без связи с трансцендентным.

По Платону, все формы имеют свои идеальные праобразы. Иначе говоря, последовав за Платоном, мы можем сказать, что все чувственные вещи, виды неорганической природы и живых существ и создаваемые мастерами вещи возникают и несут в себе «запрограммированные» идеи, потенциальную метаформу, метаструктуру, свои прообразы, или генетические (акустические) коды. Обладая энергийностью, музыкальная идея, движимая мировой душой, как эманация от идеи прекрасного и идеи блага способна воплотиться в реальную музыкальную форму. При этом Музыка выступает как субстанция мировой души. Музыка, истекающая из блага, несет всегда красоту, добро, истину – принципиально в потенции, не исключая в музыкальном выражении противоречия, антипод – безобразное. Каково диалектическое противостояние в Универсуме – таково оно и в музыке, отображающей Универсум.

Платоном и Аристотелем определены основные функции музыки в ее обращенности к человеку как части души, культивирующие человека и общество. Это эстетическая, этическая, мировоззренческая, гедонистическая, познавательная, коммуникативная, воспитательная функции музыки в социальном космосе человека. По мнению Аристотеля, природу самой музыки составляет движение. Сущность музыки есть движение, и от него зависит и ритм, и мелодия, и этическая направленность музыки в её связи с психикой человека. У Аристотеля мы обнаруживаем утверждение аксиологического принципа, указывающего на глубинную онтологическую связь в ценностной этико-эстетической цепи: Музыка – композитор – произведение – исполнитель – слушатель. Аристотель ясно сознает очищающее действие музыки, которое возможно лишь при определённых условиях. Важно то, что катарсическое потенциально в музыке есть, объективно присутствует в ладах и мелодиях. Функция музыки, по Аристотелю, главным образом, «умное», глубокое удовольствие.

Высшая функция музыки, так же как поэтического искусства и трагедии, – воздействовать на зрителя, преобразовывая его душу. Это функция воспитательная, преобразовательная. Отсюда роль создателя искусства (музыки, в частности) значительна, сравнима с ролью философа. Творящий человек – человек большого таланта, воображения, гибкой восприимчивости действительности. Он раскрывает божественное начало, подражает в своих способах божеству. Если главный двигатель природы – Бог, то главный двигатель искусства – творец, изобретатель. Искусство несет не просто наслаждение, а божественное наслаждение. Таково, по Аристотелю, этико-эстетическое основание ценности музыки, онтологический статус которой находит своё место в божественной сверхсубстанции.

В ХХ веке духовные основания музыки подтверждают ряд философских исследований. Значительны труды А.Ф. Лосева (в частности, «Музыка как предмет логики»). Определяя сущность музыки как миф и число, точнее, становление числа во времени, Лосев тем самым онтологически определял ценностный статус музыки в Первопринципе, который в представлении разных философских систем выступает как Абсолют, Бог, Единое. Соответственно, исток музыки видится в идеальной сфере. Музыкальное субстанциональное бытие Лосев связывал с религиозной сущностью, обнаруживая религиозную ценность музыки как высшую. Вместе с тем Лосев научно, логически утвердил представление о двух ипостасях духовно-музыкального – субстанции и искусства.

Развивая мысль пифагорейцев и мысль А.Ф. Лосева о логике музыки, Ю.Н. Холопов в конце ХХ века резюмировал, что «консонанс становится всеобщим законом музыки», что отношения между консонансом и диссонансом в музыкальных произведениях, развертываемых во времени и в определенном ритме, характеризующиеся числовыми пропорциями, усложняются. На основе образцов многоголосной музыки тысячи лет демонстрируется «периодическая таблица» увеличения числовых пропорций, словно вся история музыки движется по «натуральному звукоряду» ввысь. Таким образом, «…вся грандиозная и бесконечно запутанная эволюция искусства звуков есть развернутая во времени единая числовая структура. Исходя из того что началом нашей музыки является гармония, звуковысотная структура, в лоне которой человеческое сознание причащается к мировой гармонии, мы берем одни только коренные элементы «генетического кода» музыки каждой из эпох.

История музыки оказывается реализацией запрограммированного (кем? Создателем?) единого «генетического кода» «музыки как целого». Итак, есть «музыка как целое» («код») в своей идеальной, духовной сущности и есть духовная жизнь музыки в развертываемой музыкальной форме в историческом процессе.

Заметим, что в сборнике статей «Ценность музыки» 1923 года Б. Асафьев (псевдоним Игорь Глебов) высказал мысль о гносеологической ценности музыки с точки зрения природного акустического процесса, обнаруживая в музыке функциональные отношения, свойственные естественным наукам, и указал на присутствие в музыке-искусстве «тайны мироздания», закономерное эволюционное движение. В том же сборнике в статье неизвестного Бориса Зотова (возможно, другой псевдоним Б. Асафьева) с идеалистической стороны, с опорой на Гегеля и Гуссерля, представлена духовная сущность музыки, и желание именно в этом смысле – как движение духа – рассмотреть музыкальную форму во всем историческом процессе, что и было сделано потом Асафьевым, однако, как известно, иным способом.

Музыка в понимании теоретика Ю.Н. Холопова, для которого заветной конечной задачей стала область философии музыки, неотрывна от эстетического, от красоты, добра, истины. А понятие о музыке имеет прежде всего философские корни, поскольку в музыке действуют акустические законы искусства звука во времени и эстетические законы красоты и гармонии, что составляет Творчество в высшем смысле*.* Статус музыкального «искусства-творчества» в общей картине мира иной. Оно –«продолжающееся миротворение». Это духовное постижение мира и музыкальной сущности неустанно осуществляется в процессе реального бытия нашей музыки через ее проводников-медиаторов: композитор – исполнитель – слушатель – теоретик (искусствоведчески и философски постигающий музыку). Холопов подходит к проблеме сущности музыки философски: не только «что» есть музыка как вид искусства по качеству произведений, но и «что за этим сокрыто», тайна искусства, сущность «по ту сторону». Вопрос о сущности музыки уходит к метафизическим глубинам, сокровенной духовной основе. Холопов отмечает также относительность нашего традиционного понятия и ощущения сущности музыки, связывая это с тем, что исторический период нашего представления о музыке сравнительно невелик, и музыкальная эволюция ХХ века не просто закономерный факт, но событие, которого не могло не быть. В решении вопроса сущности музыки Холопов поднимает ту сторону проблемы, которая относится и к духовной основе, и к реальности звукового феномена музыки: ощущаем ли мы логику, красоту, «сияние порядка» в процессе временного развертывания череды звуков? Критерием должно быть сравнение нашего включения в процесс восприятия музыки и пребывание в Духе. Он пишет: «Ощущая нашим слуховым сознанием каждое движение музыкальной мысли, мы овладеваем музыкой самой и становимся причастными продолжающемуся процессу великого Творения, начавшемуся еще гласом «Et fiat lux!» – да будет Свет! – и идущему теперь в высших сферах духовного бытия»[[36]](#footnote-36).

Музыка с развитием человечества усложняется и в «числовой структуре», и по духовному содержанию, но эта параллельная эволюция музыки и человечества не есть следование музыки за человеческой деятельностью (как отражение действительности), а есть миры единого мирового Творения. Вся история музыки не просто эволюция и закономерное движение, а реализация «запрограммированного процесса», неразрывного с человеческим сознанием. Глобальный переход в музыкальном мышлении от горизонтали-мелодии к «параметровости» – звуковой объемности, сонорике, расширению музыкально-звукового пространства и одновременно учащению ритма числа говорит о глобализации процессов в пространстве «человек – весь мир».

Сравнивая научные открытия глобалистики последних лет по исследованию истории человечества как «большого человека», его появлении около 5–7 млн лет назад в антропогенезе, дальнейшем развитии человечества как нарастающей количественной «биомассы» в исторически ускоряющемся движении и аналогичной эволюции музыкального искусства как «целой музыки» мы находим общее фундаментальное основание, действие некоего великого Ритма Вселенной в ускоряющемся процессе, выраженного в живом числе[[37]](#footnote-37). А музыка, по словам А.Ф. Лосева, и есть живая жизнь чисел, посыл Божественной сверхсубстанции и еще… молитва. Музыка и музыкальное – Голос духовного начала Вселенной.

Научно-практические наблюдения над музыкальным подтверждают теорию древних мыслителей об участии музыки в едином эволюционном процессе, о трансцендентальном существовании музыкальной гармонии, о духовном начале музыки, взаимодействующем с духовным миром человека музыкального.

# [ИЗ ГЕРМАНИИ О ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВЕ](#_ГЛАВА_I._ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО)

**М.Г. Бялик**Гамбург, Германия

Обсуждение проблем просветительства представляется мне важным и в высшей степени своевременным. Следуя лозунгу «Обогащайтесь!», люди  «не успевают», не считают нужным отдавать время и силы культуре, то есть убивают в себе человеческое. До экономического процветания страны еще далеко, а вот то, за что нас ценят в мире – великую русскую культуру – можно потерять. Ибо как бы ни была земля богата талантами, как бы крепки ни были традиции их воспитания, в конце концов, все истощится, если не станет среды, заинтересованной в художественном творчестве, аудитории, которая бы могла его воспринять. «Вслед за гениями, – говаривал Шуман, – идут те, кто их понимает». Вот почему просветительство столь необходимо.

Я – оптимист. Я верю, что в сообществе цивилизованных народов Россия рано или поздно преодолеет отставание, как финансовое, промышленное, так и политическое. И тогда обнаружится, что искусство составляет ценность, не подверженную девальвации, что без него приличному человеку невозможно. Это, впрочем, и ныне чувствуют дети состоятельных родителей, посылаемые учиться на Запад, и некоторые из олигархов, как Михаил Прохоров. В консервативных странах, таких как Германия (где я провожу нынче большую часть года), несмотря на исторические катастрофы, культурные традиции не были оборваны. Люди поют в хоре, играют в любительских оркестрах, ходят в театр, на концерты, выставки, как это делали их предки во множестве поколений, ищут (и находят!) назавтра в газете рецензию на спектакль или вернисаж, которые они посетили. Вчера, к примеру, я был на концерте из сочинений Арво Пярта, исполнявшихся вперемежку с опусами старинных композиторов. Происходило это в одной из больших церквей Гамбурга, но множество людей не попало: не хватило билетов. «Храм этот мал для Пярта», – сказал мне мой приятель, ведущий здешний критик Лутц Лесле. Может, и у нас так будет.

Продолжая, развивая традиции отечественного просветительства, нужно осознавать, что это – система, ни одним звеном которой нельзя пренебрегать. Искусство в семье (это самое главное), в школе, в средствах массовой коммуникации, первоначальное художественное обучение в специальных школах и кружках, деятельность филармоний, оперных театров и т.д. Необходимо также отдавать себе отчет в том, что время стремительно несется вперед, меняются жизненные обстоятельства, эволюционирует психика людей – и то, что было хорошо вчера, сегодня уже не годится. К примеру, мы грустим, что все уменьшается процент детей, обучающихся игре на  каком-либо инструменте. Но зато с компьютерной революцией пришла возможность располагать дома любой записью любого музыкального произведения.

Эффективнейшими звеньями музыкального просвещения должны были бы стать телевидение и интернет. Что касается телевидения, то у постоянных его зрителей может создаться представление, что Николаем Басковым с компанией ограничивается вся мировая музыкальная культура. Мне чужд «жанровый пуризм», в свое время я разработал для Петербургской консерватории курс «Массовая музыкальная культура» и, ведя его долгие годы, старался приобщить «академистов» к эстраде, джазу, поп-музыке, научить студентов дифференцированно оценивать их образцы, отделяя зерна от плевел. Но то, что на телевидении развлекательная музыка потеснила, нет, подменила серьезную музыку – это ничто иное, как преступное оболванивание народа. И раз телевидение в стране по преимуществу государственное, от государства следует требовать мер, которые бы это положение изменили. Что же касается Интернета, то возможности для музыкального просветительства, которые в нем заключены, беспредельны – нужно только их познать, и умело использовать.

Круг вопросов, сформулированных в пригласительном письме, кажется мне полным и достаточно серьезно продуманным. Мне хочется пожелать, чтобы дискуссия, которая развернется на конференции, оказалась живой и серьезной и содействовала бы в конечном итоге добрым переменам в просветительской практике.

14 марта 2010 года

# ГЛАВА II. ПРОСВЕЩЕНИЕ, ОБРАЗОВАНИЕ, ВОСПИТАНИЕ

# [ПРОСВЕЩЕНИЕ, ИНФОРМАЦИЯ И МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТИ](#_ГЛАВА_II._ПРОСВЕЩЕНИЕ,)

# С.П. Полозов Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова

Между понятиями «просвещение» и «информация» имеется непосредственная связь. Чтобы выявить её, достаточно заглянуть в словари. Среди различных вариантов перевода латинского informatio читаем «осведомление, просвещение»[[38]](#footnote-38). Следовательно, просвещение оказывается включённым в семантическое поле понятия информации. Что касается понятия «просвещение», то в словаре Ожегова оно определяется в том числе и как «распространение знаний, образования»[[39]](#footnote-39). А поскольку среди значений латинского in-formo есть «образовывать», «обучать»[[40]](#footnote-40), оба рассматриваемых понятия смыкаются на сфере образования. Следовательно, связь между просвещением и информацией обнаруживается не только в том, что первое является своеобразной частью второго, но и в том, что они оба имеют непосредственное отношение к образованию.

И действительно, «просветить» или «информировать» означает «сообщить кому-либо знания, распространить достижения культуры», что делает человека образованнее. Процесс передачи сведений, знаний происходит с целью формирования в сознании человека представлений о чем-либо. Постигаемая информация служит интеллектуальному развитию человека. Поэтому просвещение является одной из важнейших составляющих функционирования культуры. Особенно это касается сегодняшнего дня, когда человечеством накоплено несметное богатство разнообразной информации и современное общество пронизано огромным количеством информационных потоков.

Однако, несмотря на такое информационное изобилие, мир по-прежнему делится на просвещенных и непросвещенных, информированных и неинформированных, образованных и необразованных. И эта проблема делает просвещение актуальным во все времена, в том числе и в современной общественной жизни.

Близость понятий «просвещение» и «информация» делает вполне естественным применение при рассмотрении вопросов просвещения информационного подхода. В монографии Ю.С. Зубова «Библиография и художественное развитие личности» представлена общая видовая структура информационной деятельности, виды которой распределены по трем группам: информационно-потребительские виды деятельности включают в себя перцептивную, познавательную и ценностно-ориентационную, информационно-репродуктивные – художественно-исполнительскую, научно-просветительскую и пропагандистскую, информационно-созидательные – художественно-творческую, научно-исследовательскую, критико-публицистическую деятельность[[41]](#footnote-41). Как видим, просвещение здесь рассматривается как один из видов информационной деятельности. Утверждение Т.Н. Суминовой о том, что «в основе всех перечисленных выше видов информационной деятельности находится творчество автора / инноватора / креатора»[[42]](#footnote-42), выглядит, на первый взгляд, достаточно странно. Не все эти виды обладают творческим началом, однако наличие его в деятельности просветителя следует признать справедливым.

Одним из направлений информационно-просветительской деятельности является область музыкальной культуры. Примером применения информационного подхода к рассмотрению вопросов музыкального просвещения могут служить ряд статей, посвященных музыкальной пропаганде, просветительству, в сборнике «Информационная культура специалиста: гуманитарные проблемы»[[43]](#footnote-43). В данной статье мы коснёмся места музыкальной информации в процессе музыкального развития личности посредством просвещения.

В информационном плане взаимодействие человека с внешним, окружающим миром состоит из комплекса психических операций: 1) чувственное восприятие информации, 2) её осмысление и оценка сознанием, 3) её практическое использование в целях общения или созидания. Соответственно деятельность человека на психическом уровне, укладывающаяся в указанный комплекс, осуществляется посредством информации, где её движение является решающим. При этом во взаимодействии с внешним миром имеют место два взаимосвязанных, но разнонаправленных процесса: интериоризации (перевод внешнего информационного воздействия в план сознания) и экстериоризации (перевод из внутреннего плана во внешнее действие) информации.

Одним из основных потребителей музыкальной информации, а также непосредственным объектом воздействия просвещения является слушатель. В основе его деятельности, как и вообще любого процесса восприятия, лежит интериоризация. Соответственно, эта деятельность всегда и главным образом связана с извлечением и усвоением музыкальной информации.

Восприятие музыки слушателем с извлечением и усвоением музыкальной информации может быть как целенаправленным процессом, так и вне связи с конкретными целями. В соответствии с этим оно происходит произвольно или непроизвольно. В обоих случаях оно ведёт к внутреннему музыкальному обогащению личности, её музыкальному развитию. Различие заключается лишь в том, будет это развитие специализированным, профессионализированным или общекультурным. Просвещение реализует себя прежде всего на поле общекультурного музыкального развития, при этом не исключено участие его и в становлении музыканта-профессионала.

В соответствии с вышеотмеченным комплексом психических действий любой акт восприятия обязательно сопровождается чувственной реакцией, рациональным познанием и ценностной оценкой. В связи с этим в процессе восприятия музыки можно выделить перцептивную (где ведущим является чувственное восприятие музыкальной информации по форме её представления или синтаксическому аспекту), познавательную (где ведущая роль принадлежит рациональному познанию содержательной стороны информации или семантическому аспекту) и ценностно ориентированную (где главным является оценка значения информации в единстве содержания и формы, то есть семантики и синтаксиса) составляющую. Перечисленные составляющие, всегда наличествующие в процессе восприятия, несмотря на условное разделение, выступают в полном единстве, так как все они участвуют в извлечении и усвоении музыкальной информации.

Эти непременные составляющие восприятия порождают и развивают соответствующие музыкальные потребности: эстетические – необходимость в чувственном удовлетворении, познавательные – в достоверном знании, ценностно ориентационные – в ценностных установках. Все эти потребности формируются параллельно, однако в зависимости от того, на каком аспекте музыкальной информации концентрируется внимание, что определяется особой целью восприятия, лишь одна из них получает доминирующее развитие. Просвещение способствует формированию музыкальных потребностей и делает это главным образом за счёт создания соответствующей установки на восприятие.

В свете вышесказанного информационную модель деятельности слушателя можно представить следующим образом. Информационный поток, содержанием которого является музыкальная информация, пропущенный в процессе восприятия через перцептивную, познавательную и ценностно ориентированную составляющие, образует в сознании запас музыкальных знаний. В процессе деятельности слушателя этот запас постоянно пополняется. Причём извлечение и усвоение вновь поступающей музыкальной информации всегда происходит на основе ранее накопленного запаса музыкальных знаний. Как пишет М. Бонфельд, «восприятие, например, Пятой симфонии Шуберта и, следовательно, количество получаемой при этом информации зависят от того, знает ли слушатель симфонии Моцарта и Гайдна: переклички, которые возникают между этими сочинениями, создают дополнительные обертоны, обогащая получаемую информацию»[[44]](#footnote-44). Из этого вытекает следующая закономерность. Чем больше совершается деятельность слушателя, то есть чем больше объём музыкальной информации им воспринимается, тем больше образуется у него запас музыкальных знаний. А чем больше объём и диапазон этого запаса, тем больше значений вычерпывается из источника информации. Если теперь связать крайние точки этой логической цепочки, то чем больше человек воспринимает музыкальной информации, тем больше у него потенциальных возможностей по количеству её присвоения и глубине её постижения. Следовательно, количество воспринятой музыкальной информации непременно влияет на качество её восприятия: слушание музыки, знакомство с музыкальными ценностями непременно приводит к совершенствованию способности восприятия музыкальной информации. В этой прямой зависимости степени музыкальной компетентности личности от количества воспринимаемой музыкальной информации фактически заключено одно из логических обоснований необходимости музыкального просвещения.

Для рассмотрения процесса накопления запаса музыкальных знаний, а следовательно, и музыкального развития личности, целесообразно применить тезаурусный подход, широко применяемый в теории семантической информации. «Под тезаурусом здесь следует разуметь не простую сумму сведений, некую “картотеку” прочитанного, увиденного и услышанного, но все интеллектуальное и эмоциональное богатство рецептора»[[45]](#footnote-45). Если символом *Т* мы обозначим объём запаса музыкальных знаний, образующих музыкальный тезаурус в сознании человека, а символом *И* – новую воспринимаемую музыкальную информацию, то количественную динамику развития личности можно выразить формулой: , где *Т*1 обозначает приращённый музыкальный тезаурус, изменившийся под влиянием новой музыкальной информации. Так выглядит информационная модель музыкального развития личности на основе состояния музыкального тезауруса. Из неё видно, что уровень обогащения тезауруса зависит от степени новизны информации для личности. Этим обстоятельством, то есть учётом достаточной степени новизны для слушательской аудитории, необходимо руководствоваться при организации деятельности просвещения для обеспечения её эффективности.

Таким образом, просвещение на основе музыкальной информации имеет большое значение для музыкального развития личности. Просветительская идея здесь заключается в обеспечении широкого доступа к подлинным музыкальным ценностям. При этом музыкальное просветительство обычно не ограничивается задачей организации по возможности более частых контактов слушателей с музыкой. Оно несёт и музыкальное знание, делая человека музыкально образованнее, повышая уровень его музыкальной компетенции. Кроме того, оно способствует формированию музыкальных потребностей. Принимая активное участие в деле музыкального развития личности, просветительство тем самым содействует развитию музыкальной культуры в целом.

# [СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ СТАНОВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИЧНОСТИ](#_ГЛАВА_I._ГУМАНИТАРНАЯ)

# Р.Я. Подоль Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина

Науке давно известно, что духовность не является генетически врожденным антропологическим качеством. Поэтому еще на ранней стадии первобытного общества человек вынужден был развивать у себя определенные моральные стандарты поведения, не являющиеся априорными. Это и дало толчок к развитию культуры как возделыванию природной среды обитания и самой человеческой сущности. Таким образом, социальная реальность является своеобразным зеркалом, проецирующим все духовные аспекты общественного бытия человека в его культурно-историческом развитии. Духовность воспроизводится на основаниях культуры и не может возникнуть вне личности, осознанно воспринимающей социальные реалии своего общественного бытия. Это и давало основание известному античному софисту Протагору вывести знаменитую формулу: «Человек – есть мера всех вещей». И критерием этой меры, бесспорно, является духовный потенциал личности, в котором отражается культурное пространство исторического времени.

С учетом этого философский анализ социального бытия современного человека концептуально важен для всех гуманитарных наук, тесно связанных с теоретической педагогикой и воспитательной практикой. Рефлексивное осмысление общественной реальности, в которой нам суждено жить, позволяет наиболее адекватно оценивать существенное влияние на биологическую и социальную целостность человека ХХI века наиболее пагубных последствий техногенной цивилизации. Участившиеся природные катастрофы техногенного характера являются наиболее очевидными из них. Достижения научно-технического прогресса очевидны, но нельзя не замечать, какими большими людскими потерями человечество зачастую вынуждено платить за приоритеты технократического мышления. Гуманитарная наука пытается осознать степень его воздействия на человеческую природу. Об этом сейчас много пишут и размышляют не только гуманитарии, но и специалисты естествознания. Для примера можно привести лишь несколько мнений: «Современный язык мышления техногенной цивилизации породил новый язык – язык примитивно-уродливого, чрезмерно прагматичного технического мышления…»[[46]](#footnote-46). Некоторые социологи отмечают, что сведения о техногенных людских потерях перестали восприниматься как сенсация и, что еще пагубнее, вызывать сострадание: «Эта потеря способности слышать и видеть вызвана, видимо, противоречивостью современной цивилизации, какими-то своими сторонами вызывающей у человека атрофию желаний и духовных потребностей»[[47]](#footnote-47).

Нет надобности тиражировать многочисленные опасения специалистов по поводу того, что мы сталкиваемся с тенденцией продуцирования нового типа человеческой сущности, именуемой «Homo technogenus». Так ли это – вопрос дискуссионный, но совершенно очевидно, что в генетическом аспекте важнейшим характерным признаком социальной эволюции человека является *духовность*, которую в светском понимании чаще всего трактуют как высший уровень развития и саморегуляции личности. Поэтому чрезвычайно актуальной педагогической задачей представляется разработка методологических алгоритмов, способствующих эффективному функционированию образовательного процесса в условиях характерных онтологических изменений современной социальной реальности. Ведь глубоко философский гамлетовский вопрос: «Быть или не быть?», несмотря на его всеобщность, для каждого человека, при всей его индивидуальности, обуславливается, тем не менее, определенными историческими и социокультурными универсалиями. Как рационально осознанные и духовно воспринятые аксиологические жизненные ориентиры, они мотивируют выбор субъективных устремлений к самореализации личности в общественной жизни. А это означает, что гуманитарная наука вынуждена всегда обращать особое внимание на проблему воспроизводства духовности, что особенно актуально для нашего исторического времени, именуемого многими обществоведами *эпохой постмодернизма*.

Постмодернистские тенденции активно воздействуют на многоликую сферу самых разнообразных общественных отношений. Усиленные процессом глобализации современного многополярного мира, они подвергают серьезной диффузии важнейшие моральные приоритеты и традиционные образцы классического искусства. В противовес им культурой постмодерна утверждается приоритет нравственного и эстетического релятивизма, размывающего универсальные критерии *красивого* и *безобразного*, девальвирующего понятия *добропорядочности* и *добродетели*. Вследствие этого эстетически и морально *непотребные* субъективные человеческие устремления выводятся из-под контроля совести и становятся зачастую предметом смакования для некоторых жанров современной шоу-индустрии, претендующей на роль альтернативного «искусства».

Серьезно обеспокоенные этим, некоторые современные западные социологи в своих эсхатологических прогнозах предрекают конец традиционной человеческой культуре. В частности, видный французский постмодернист Жан Бодрийяр связывает апокалиптические подвижки в социальной реальности с экспансией «массового общества». Массы, по его мнению, представляют собой главную люмпенизированную угрозу социальному, это «черная дыра, куда проваливается социальное»[[48]](#footnote-48). Существование масс лишено историчности, ибо всецело зациклено на реализации актуальных потребностей, в которых растворены и прошлое, и будущее. Их главные вожделения тесно связаны с настоящим – бытие только здесь и сейчас. Что бы мы могли сегодня сказать, допустим, об истории античной Греции без имен Гомера, Сократа, Платона, Аристотеля и других выдающихся мыслителей этой эпохи. «Массовое общество» не развивает в своем сознании социальную память, а поэтому им легче манипулировать, подпитывая его не духовным наследием классического искусства и высокой литературы, а их усредненными эрзац-образцами. У массового общества также и аналогичные средства дозированной информации. Они так и именуются: средства массовой информации, для удобства в произношении – просто СМИ. Масса, по убеждению Ж. Бодрийяра, утрачивает духовную аутентичность и сущностные признаки определенной народности, поэтому ее социальная безродность должна стать предметом современной антропологии. «Молчание масс, – заявляет он, – безмолвие молчаливого большинства – вот единственная проблема современности»[[49]](#footnote-49).

Можно по-разному относиться к подобным опасениям, но совершенно игнорировать их было бы неразумно. В связи с этим следует заметить, что проблема сохранения русской национальной идентификации при интеграции России в мировое глобальное пространство в последние годы особенно активно обсуждается на самом высоком научном уровне. Многие ученые выражают озабоченность по поводу того, что существенные подвижки в общественном сознании современных россиян, затрагивают ментальные модусы своеобразной этнической идентификации: «Исследование ментальностей, – подчеркивает А.Я. Гуревич, – открывает пути к постижению сознания “молчаливого большинства” общества, тех людей, которые образуют его основу…»[[50]](#footnote-50). Диффузия общественной психологии, обусловленная гигантским социальным расслоением российского общества на состоятельную элиту и малоимущее «молчаливое большинство», конечно же, порождает совершенно новые проблемы в образовательном процессе. Причем это не только педагогические проблемы, а поэтому гуманитарная наука всем своим эвристическим потенциалом должна на них адекватно реагировать.

Как видим, наиболее важные проблемы современного гуманитарного сообщества обусловлены воздействием постмодерна и массовой культуры на переоценку аксиологических ориентиров, предопределяющих духовное воспроизводство личности. Векторы этой переориентировки довольно многообразны и все они требуют особого анализа. Не вдаваясь в детализацию, выделим лишь два: *мифологизация* и *виртуализация* индивидуального и общественного сознания. Оба этих фактора тесно взаимосвязаны, но мы попытаемся их разграничить. То, что мифология как самая ранняя форма мировоззрения сопровождает каждого индивида с момента его рождения до завершения детства, обеспечивая пластичное вхождение в мир человеческой культуры, не требует особых пояснений. Но в определенное время своего взросления, расставаясь с миром «сказочного» восприятия жизни, пытливый «крошка-сын» придет к отцу за советом, как в реальном мире отличить хорошее от плохого. Таков традиционный путь взросления человека и становления личности.

Нынешняя социальная реальность накладывает свой отпечаток на эту воспитательную традицию. Современный ребенок, зачастую до возникновения у него естественной потребности прийти за реальным жизненным советом к родителям, с помощью телевидения попадает под мощное мифологическое воздействие рекламной индустрии. Затянувшаяся мифологизация сознания ребенка порождает феномен интерсубъективности в социализации личности, который К. Юнг назвал «архетипом коллективного бессознательного». Если выразить эту мысль проще, то, вследствие избыточной мифологизации, происходит задержка формирования духовных основ своего индивидуального «Я». Сознание такого подростка легко подвержено манипуляции усредненными ценностями массовой культуры и культовым влиянием мифологических кумиров. В мощном зомбирующем воздействии современного рекламного бизнеса, заинтересованного в формировании у людей прежде всего потребительских интересов, духовно деформируется как общественное, так и индивидуальное сознание, традиционная педагогика явно проигрывает. Негативная статистика роста преступности и других антиобщественных деяний, совершаемых подростками, свидетельствует о том, что эффективность педагогического воздействия на молодежь пока явно уступает процессу ее массированного духовного опустошения. Образовательные технологии, акцентированные на осмыслении культурного богатства книжного слова, не могут сегодня достойно конкурировать с виртуальной заманчивостью компьютерной графики и мифологической привлекательностью рекламных роликов.

Стремительно проникшее в родную речь иностранное понятие «бренд» является визитной карточкой мифологизации массового сознания. В древнем кельтском языке слово «brendt» означало клеймение скота раскаленным железом. Это было своеобразное тавро, безошибочно узнаваемое всеми соплеменниками. Глобальная брендизация товаров и услуг мифологизирует, прежде всего, потребительские потребности человека, без удовлетворения которых он якобы теряет свою престижность в современном мире. Отечественный философ О.А. Феофанов, анализируя эту нарастающую тенденцию, пишет: «Мы все неизбежно участвуем в беспрерывном рекламном процессе, процессе формирования мифов, иллюзий, рекламных сказок. Только выступаем в разных ролях. Рекламодатели дают деньги и заказывают имидж (он же – миф) своему товару. Рекламисты в меру своего таланта за эти деньги фабрикуют миф. Средства массовой информации распространяют его, тоже не бесплатно. И, наконец, мы – потребители, прежде чем купить и воспользоваться товаром, с удовольствием потребляем предложенный нам миф. Мы – герои и конечная цель процесса, без нас реклама была бы бессмысленна. Вот почему идет постоянная массированная рекламная атака на наше сознание, на нашу психологию, с тем чтобы создать благоприятное впечатление о товаре, услуге или любом другом объекте рекламы, будь то дамские прокладки или политический деятель»[[51]](#footnote-51).

В самом деле, можно сколь угодно и как угодно ругать одиозную рекламу, некоторые «горячие» головы даже предлагают ее совсем запретить. Возможно, какие-то административные меры и нужны, но думается, что все негативные издержки рекламной экспансии на человеческое сознание должны преодолеваться на другом уровне. Наиболее действенный способ его защиты от рекламной манипуляции – научить человека мыслить самостоятельно. И поэтому роль семьи и школы в собирании целостной личности, способной противостоять внешнему воздействию мифологических архетипов, в современных социальных реалиях чрезвычайно возрастает.

Другая характерная проблема, весьма тесно связанная с преодолением кризиса современного гуманитарного знания, обусловлена *виртуализацией* социальной реальности. Рискну предположить, что этот феномен во многом оказался неожиданным для антропологической науки. Еще пару десятилетий тому назад трудно было себе представить, что для нового поколения наших соотечественников компьютер станет более необходимым и желанным «собеседником» и «наставником», чем школьный учитель и вузовский преподаватель. Но таковы реалии нашего времени, и с этим гуманитарной науке, и педагогике в частности, приходится считаться. Видимо, не только унизительно низкой зарплатой, но и этой тенденцией можно объяснить резкое падение в последние годы социального статуса педагогических специальностей и, как следствие, снижение их престижности в массовом сознании. Но прежде чем реагировать на следствие, надо выяснить его причину, которая, еще раз подчеркнем, обусловлена *виртуализацией* социальной реальности.

С момента зарождения антропологии было известно, что человек представляет собой удивительно биологически пластичное существо. Лишенный природной программы своего человеческого становления, он стал венцом ее эволюции благодаря усвоению социальной программы своего личностного становления. Традиционная педагогика за многие века своего существования это учитывала, успешно разрабатывая наиболее эффективные способы духовного перевоплощения индивида в личность. Но вот историческое время изменилось, и в конце XX века гуманитарная наука, и философская антропология в частности, столкнулась с феноменом виртуальной пластичности человека. В данном случае имеется в виду постоянно усиливающаяся подсознательная зависимость современного человека от соблазнов виртуальной игромании. Но, справедливости ради, надо сказать, что этот синдром антропологи исследовали и ранее. В частности, еще Эрнст Кассирер (1874–1945) ввел в антропологию понятие «Homo Simbolicus», человека символизирующего, т. е. играющего с различными символами реального мира. Сегодняшняя компьютеризация педагогических технологий, рассматриваемая под ракурсом инновационного подхода к образованию, пытается компенсировать издержки традиционного педагогического воздействия с учетом виртуализации современной социальной среды.

Что при этом следует учитывать? Какие трудности нас подстерегают на этом трудном пути? Если эти вопросы переводить в онтологическую плоскость, то, прежде всего, меняется личностное осмысление свободы как важнейшей аксиологической составляющей человеческого бытия. В прежних философских представлениях свобода личности рассматривалась как реализация своих интересов в пространстве желаемого и должного, возможного и необходимого. При этом должное, как элемент сдерживания эгоцентрических устремлений человека, определяется моральными императивами человеческой культуры.

Виртуальная реальность существенно деформирует эти акценты в понимании человеческой свободы. Виртуальная свобода – это свобода формальная, внешняя. Но без обретения внутренней свободы личности, сочетающей в себе желаемое и необходимое, такая свобода, оборачиваясь своей негативной стороной, формирует мотивацию вседозволенности. Традиционная педагогика испокон веков билась над проблемой развития аутентичной креативной свободы личности в соотнесении ее с общественными императивами поведения. В современных условиях, вызванных компьютерной революцией и виртуализацией окружающего мира, прежде всего у молодых людей, на уровне подсознания вырабатываются нравственные стереотипы, выводящие человека «по ту сторону добра и зла».

При этом ориентиром внутренней мотивации для определенных групп молодежи становится нравственный *эскапизм*, способствующий вовлечению их в различные деструктивные фанатские клубы и секты. Если обобщить различные интерпретации этого феномена, которые даются социальной психологией, конфликтологией и другими гуманитарными науками, то под *эскапизмом* понимается бегство человека от общепризнанных моральных стандартов и стереотипов общественной жизни. Принято считать, что эскапизм явился порождением социальных катаклизмов ХХ века, и его теоретическим обоснованием стал философский экзистенциализм, воспевший образ «бунтующего» человека. Теоретики экзистенциализма много сделали для возвеличивания внутренней свободы индивида и значительно меньше – для утверждения того, что человек обладает определенной свободой в обществе благодаря самому обществу. Поэтому нравственный эскапизм порочен, прежде всего, из-за смещения акцентов в социализации современного человека, когда достоинство общественного блага подменяется приоритетом индивидуального жизненного успеха. Современные компьютерные игры ориентированы прежде всего на развитие подобной личностной мотивации.

Специалисты возрастной психологии подметили, что с самого раннего возраста у детей стала формироваться устойчивая адаптационная зависимость от компьютерной игромании. Следствием этого является подсознательная фетишизация игровых смыслов виртуального бытия. Ведь в компьютерной игре все смысловые модули жестко запрограммированы, а конечный результат зависит от степени их раскодирования. Геймеру остается лишь умело вписаться в сценарий игры, и для достижения конечного успеха от него не требуется никаких духовных качеств. Так постепенно происходит смещение смыслов аксиологической значимости коммуникативных связей в виртуальном мире и реального межчеловеческого общения. «Смысл нашей жизни – счастье человеческого общения», – писал В.А. Сухомлинский – «не в том счастье, чтобы замкнуться от людей, а в том, чтобы высшей нашей потребностью… была потребность в человеке»[[52]](#footnote-52). Виртуальные коммуникации лишены не только личностного общения, но и всего богатства эмоционального и духовного притяжения людей.

В завершение уместен следующий вывод: кардинальные изменения общественного бытия обусловливают эволюцию природной и социальной сущности человека. Выступать против этого столь же нелепо, как пытаться повернуть вспять процессы глобализации современного многополярного мира. Но и игнорирование негативных тенденций, воздействующих на духовное становление личности, с неизбежной пагубностью скажется на судьбе современной цивилизации.

# [СОЦИАЛЬНАЯ РОЛЬ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ: САМООЦЕНКА В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ](#_ГЛАВА_I._ГУМАНИТАРНАЯ)

# Т.В. Безуглова Курский государственный университет

Ситуация, сложившаяся сегодня в музыкальном образовании, дает повод для многочисленных дискуссий. Как преодолеть сложившийся стереотип, что обучение музыке и в целом искусству доступно всем, не требует дополнительных вложений, может самостоятельно себя окупать? Эти и многие вопросы остаются пока в поле зрения исключительно самих работников музыкального образования, не находя поддержки государства. Между тем известно, что любое художественное образование является затратным и трудоемким процессом. Сюда входят долгие годы обучения на разных его ступенях, индивидуальный характер образовательного процесса, поиск одаренных детей.

С целью выяснить, как сами педагоги оценивают свою социальную роль в системе музыкального образования, в 2008–2009 годы был проведен опрос среди работников детских школ искусств Курской области. Все респонденты, принявшие в нем участие, были условно разделены на две группы: А – «Работающие в г.Курске» (53 человека), Б – «Работающие в районах Курской области» (274 человека). В основном среди респондентов представлены преподаватели, концертмейстеры (90%), но есть и служащие (10%), мнение которых также интересно учитывать при анализе ответов на вопросы анкеты.

Подавляющее большинство опрошенных работают в своей должности более 10 лет. Сравнение обеих групп дает следующие показатели: доля работающих менее 10 лет составляет 23% (область) и 51% (город). Более половины опрошенных старше 45 лет, что в принципе отражает сложившуюся ситуацию – молодые в последние годы из этой сферы активно уходили в коммерческие структуры. В Курской области процентное соотношение респондентов по возрастным категориям следующее: «молодые» (до 30 лет) – 14%; «средний возраст» (до 50 лет) – 55,6%; «предпенсионный и пенсионный» (старше 50 лет) – 30,4%.

Уровень образования у респондентов г. Курска довольно высокий: 68% имеют дипломы о высшем образовании, по области он значительно ниже и составляет 38% имеющих или получающих высшее образование.

На вопрос «Кем Вы работали до того как стали работать в ДШИ?» подавляющее большинство опрошенных (82%) ответили, что кардинально свою деятельность не меняли. Среди профессий, указанных в качестве предшествующих нынешней, названы в основном творческие – музыкальный руководитель, учитель музыки, руководитель самодеятельного коллектива, артист, регент, методист и т.д. Эти данные свидетельствуют о большой увлеченности своей профессией, верности выбранному жизненному маршруту, нежеланию менять профиль деятельности.

В основном респонденты указывают на то, что в целом довольны своей работой даже в условиях невысокого ее престижа: 83% по городу и 74% по области. Вместе с тем 30% опрошенных согласны сменить работу на другую, возможно, со сменой специальности. Это люди потенциально готовые уйти из профессии при первой возможности, большинство из них хотели бы перейти на работу с большим заработком. Среди других ответов встретились пожелания повысить оплату труда, увеличить количество учебных часов, улучшить условия труда, повысить престиж специальности («значимость для местных властей»). С тем, чтобы открыть свое дело или перевести музыкальное образование полностью на коммерческую основу, согласны немногие.

На вопрос «Чем интересна и привлекательна Ваша работа?» были получены следующие ответы:

– возможность музыкального воспитания детей (градация от «просто люблю детей» до «патриотическое воспитание посредством искусства»);

– интересная творческая профессия (от «люблю музыку» до «хорошие условия труда», «возможность творческой реализации»);

– самосовершенствование («пробовать другие специальности», «посещение концертов и семинаров», «просветительская деятельность»).

Подавляющее число респондентов из районных школ (74,4%) указали, что главное привлекательное качество работы педагога – общение с детьми, затем в порядке убывания – творчество и креативность (46%); подготовка и выступления на концертах и конкурсах (36,4%); возможность видеть результат своего труда (25,5%); воспитание любви к музыке (18,6%); повышение собственного профессионального уровня (14,2%); эмоциональная удовлетворенность работой (14%). Лишь 5,5% опрошенных считают привлекательным качеством своей работы хорошие условия труда (ненормированный рабочий день, каникулы учеников, большой отпуск в летнее время) и почти никто не видит в ней начальной ступени для дальнейшего профессионального развития учеников.

Собственную деятельность педагоги оценивали, исходя из разных оснований. Так, чтобы успешно и творчески работать в музыкальном образовании, педагог должен в первую очередь обладать комплексом знаний и умений. Респонденты должны были отметить три основных качества педагога. Кроме данных, представленных в диаграммах, респондентами были указаны умения: сотрудничать с родителями, индивидуально работать с каждым, владеть методикой преподавания и т.д. В диаграммах приводятся сводные данные по городу и области.

Поддерживать квалификацию на высоком уровне половине педагогов удается без продолжения обучения, так как 83% считают свои знания и умения достаточными для педагогической деятельности. В качестве причин отказа от дальнейшего самосовершенствования называются следующие: работа не требует повышения образования – 9,5 %, очень заняты основной работой – 11,3%, нет желания – 21%. Кроме того, общая «успокоенность» достигнутым уровнем квалификации объясняется в целом положительной оценкой своей работы и работы коллектива.

Уровень потенциальной мобильности довольно низкий: 32% не собираются покидать свой регион, 45% затрудняются ответить на этот вопрос, лишь 7% указали, что готовы уехать при первой возможности, причем в основном это касается молодежи.

В отношении проведения свободного времени и любимого занятия респонденты города и области оказались вполне единодушными. Подавляющее большинство предпочитает чтение разнообразной литературы, далее в порядке убывания следуют: рукоделие, занятия спортом, работа на приусадебном участке или даче, общение с близкими и друзьями. Среди занятий, близких к основной профессии, педагоги отметили: музицирование, занятия вокалом и композицией, аранжировка, прослушивание и просмотр музыкальных передач, посещение концертов. Гораздо меньше опрошенных интересуют смежные виды искусств – живопись, театр, хореография, а также занятия иностранными языками, танцами, компьютером, шахматами.

На вопрос об особенно понравившихся в последнее время фильмах были получены ответы, свидетельствующие о приверженности респондентов отечественному кинематографу. В равной пропорции были названы современные и советские фильмы, а также сериалы и полнометражные ленты. Значительно меньше процент документальных фильмов, просмотренных респондентами в последнее время.

Высокую заинтересованность проявили респонденты в ответах на вопрос «Какие газеты и журналы Вы читаете регулярно?». Среди газет были названы районные (48,4%), областные (48%) и центральные издания (94%). Журналы респонденты указали в основном научно-познавательные или так называемые «женские» («Лиза», «Караван историй», «Леди», «Будуар»). Почти все они относятся к проведению свободного времени и отдыху. Гораздо меньше в ответах фигурировала специальная периодика (газеты «Культура», «Музыкальное обозрение», «Играем с начала», журналы «Музыкальная жизнь», «Музыкальная академия» и др.). Половина опрошенных отказались отвечать на этот вопрос.

Из книг, прочитанных за последнее время, респонденты выделяли литературу разных жанров. Большинство указало классические романы и беллетристику в качестве наиболее востребованных, затем следует специальная литература, детективы и исторические сочинения. Меньше всего читают религиозную литературу. Среди писателей наиболее часто упоминались русские классики (Ф. Достоевский, И. Тургенев, М. Булгаков, Л. Толстой, А. Чехов, И. Шмелев, Б. Пастернак, В. Шукшин), зарубежные классики (М. Митчелл, Э. Ремарк, К. Маккалоу, С. Моэм, Стендаль, О. Бальзак), современные писатели (В. Пикуль, В. Токарева, А. Лукьяненко, Б. Акунин, П. Коэльо). Небольшая часть опрошенных отметила сочинения русских поэтов – М. Цветаевой, С. Есенина, А. Ахматовой. В целом респондентов также интересует биографическая литература (из серии ЖЗЛ), психологическая литература, философские сочинения, мемуары.

Литература по специальности, к которой обращаются педагоги, затрагивает широкий круг вопросов. Работающие в городских школах назвали в основном литературу по истории искусств, методическую литературу, музыкальные энциклопедии и справочники. Из конкретных книг были отмечены сочинения по фортепианной педагогике Нейгауза, Браудо, Либермана, Когана. Всего 1% опрошенных указали, что находят информацию по специальности в Интернете. Работающие в районных школах ответили на этот вопрос более обстоятельно и подробно, назвав большое количество книг и пособий. Обобщая эти данные, можно сказать, что больше всего внимание респондентов сосредоточено на методической литературе (30%). Примерно столько же указали на литературу по музыкальной психологии, общей музыкальной педагогике, развитию музыкальных и творческих способностей, культуре Курского края. Среди названных пособий по специализациям мнения распределились следующим образом: фортепианная педагогика (23,4%), народные инструменты (8%), теоретические дисциплины и хоровое дирижирование (5%).

Оценка собственной социальной роли дополнялась не только вопросами о проведении досуга, но и о перспективах межпоколенной мобильности. Для своих собственных детей карьеры музыканта или преподавателя желали бы только 21,4 % опрошенных в г. Курске и 24% по области. Мнения относительно выбора будущей профессии ребенка колеблются от «интересная, хорошо оплачиваемая», «все равно, лишь бы были счастливы» до «любая, кроме моей». Предпочтения в профессиональной ориентации для детей таковы (приводим сводные данные).

|  |  |
| --- | --- |
| Ваш сын (образование) | Ваша дочь (образование) |
| 1. Экономическое  2. Техническое  3. Военное  4. Гуманитарное (творческое)  5. Юридическое  6. Медицинское | 1. Гуманитарное (творческое)  2. Экономическое  3. Юридическое  4. Техническое |

Исследование дает повод задуматься о причинах, которые заставляют работников в условиях невысокого престижа специальности в регионе, отсутствия экономической выгоды оценивать свою роль по-прежнему довольно высоко и не покидать рабочее место. Среди основных причин можно выделить следующие. Во-первых, среди преподавателей много пожилых работников и лиц, приближающихся к пенсионному возрасту. Они считают, что уходить уже поздно, так как люди после 45 уже никому не нужны, особенно женщины, составляющие подавляющее большинство педагогов в музыкальном образовании. Во-вторых, важно «быть где-то». Государственные учреждения по-прежнему ассоциируются с некоторой стабильностью, а коммерческие всегда под угрозой распада. В-третьих, налицо сильная привязанность к коллективу, детям, условиям работы.

# [ДУХОВНОЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ](#_ГЛАВА_I._ГУМАНИТАРНАЯ)

# З.И. Гладких, М.Ф. Рудзик, Е.А. Кошелкина Курский государственный университет

*Идеалы русского народа сильны и святы. Они спасли его в века мучений, они срослись с его душой и наградили ее навеки честностью, искренностью, и широким, всем открытым умом.*

*Федор Михайлович Достоевский*

Духовное возрождение общества, происходящее сегодня в России, представляется как процесс многотрудный и долгосрочный. Ведь успешное решение названной проблемы лежит на путях духовного становления каждой отдельно взятой личности. Оно осуществляется через приобщение людей, в первую очередь подрастающего поколения, к традиционной многовековой культуре, общечеловеческим ценностям и нравственному опыту своего народа.

Основу русской педагогики всегда составляло воспитание на примере христианских идеалов. Мы убеждены, что и современная российская система образования обязана быть высоконравственной и духовной, в связи с чем она может и должна вбирать в себя величайшие мировые достижения, а ее нравственной и творческой основой должны стать лучшие отечественные традиции.

В настоящее время наиболее остро ощущается социальная потребность в воспитании человека, обладающего свободным духом, независимостью и личной ответственностью. Чтобы заложить в души учеников эти высокие принципы, современному учителю мало сегодня иметь только теоретические знания. Каждый педагог должен осознавать, что Учительство – это один из труднейших видов служения своему Отечеству, своему народу, и посему со всей ответственностью осуществлять профессиональную деятельность. Его жизнь и работа должны быть построены на тех же принципах, чтобы не стать бесплодными. Из сказанного следует, что современный педагог-музыкант, будучи проводником музыкальной культуры, должен чувствовать себя ответственным не только за музыкальное развитие учащихся, но и за их духовное воспитание в целом.

Известно, что в русской культуре веками складывался духовно-нравственный стержень общества. Одним из ведущих факторов, формирующих мировоззрение, характер русского народа, культурные традиции и образ жизни, этические нормы и эстетические идеалы, стало с конца X века православие. Сегодня актуальность изучения школьниками православной культуры обусловлена также насущной социально-педагогической потребностью обновления содержания социально-гуманитарного образования, развития воспитательных функций светской школы в новых социокультурных условиях. Эта потребность находит выражение в педагогической практике интеграции знаний о православной культуре в учебно-воспитательную деятельность общеобразовательных учреждений, которая получила широкое распространение во многих регионах России и свидетельствует о тенденции восстановления культуросообразности российского образования, духовно-нравственных основ обучения и воспитания детей и молодежи в нашей стране.

Элементы представлений о православной культуре уже присутствуют в базовом содержании общего среднего образования – в учебных дисциплинах различных образовательных областей – «Филология» (русский язык, литература); «Обществознание» (всеобщая история, история Отечества, обществознание); «Искусство» (изобразительное искусство, музыка, мировая художественная культура); «Естествознание» (социальная и экономическая география); «Технология» (в части изучения традиционной материальной культуры народа, ремесел, домоводства). В этом плане нас особенно интересует содержание музыкального образования школьников.

Величайшим по своей эстетической и нравственной ценности наследием отечественной культуры по праву считается русская духовная музыка. Следовательно, ее значимость в художественном и нравственном воспитании учащихся сегодня чрезвычайно актуальна. Духовно-музыкальная традиция стала вечной темой музыкального искусства. Её даже трудно назвать «темой», так велико и всеобъемлюще её значение в музыке различных эпох. Она связана с той частью человеческого существа, которая во все времена стремилась к свету и истине, к высшему, нетленному, одухотворяющему все лучшее, что есть в мире: красоту природы, великое искусство, добрые дела.

Постижение культурно-образовательных процессов современной жизни, в которой всё явственнее проявляется осознание обществом роли и места православных музыкальных традиций в духовном развитии личности, стало главной проблемой нашего научно-педагогического исследования, представленного в формате курсовой работы магистрантки по теме «Православная музыка как уникальное явление русской музыкальной культуры». Мы подошли к рассмотрению данной проблемы с позиций осмысления места и значения православной музыки в содержании художественного образования школьников.

В ходе исследования мы исходили из того, что приобщение человека к музыкальной сокровищнице Русской Православной церкви «очищающе» воздействует на его сознание и душу. Следовательно, русская духовная музыка, являющаяся аккумулятором культурной памяти народа, способна оказывать значительное влияние на духовно-нравственное становление и развитие личности школьников. Данное положение стало исходным при формулировке цели исследования: рассмотреть русскую православную музыку как неотъемлемый ценностный элемент содержания художественного образования школьников, определить возможные пути ее постижения в процессе освоения специального элективного курса для старшеклассников.

Наше внимание было сосредоточено на содержании общего музыкального образования и процессе приобщения школьников к русской духовной музыке как неотъемлемой части мирового музыкального искусства, а также насистеме форм и методов введения подростков в мир красоты и гармонии православной музыкальной культуры. Теоретическая часть исследования позволила раскрыть [сущность православной культуры; проанализировать различные аспекты](#_Toc25610764) взаимодействия искусства и религии в пространстве исторически сложившейся и современной отечественной культуры, определить место [и роль музыкального искусства в структуре православия](#_Toc25610765); рассмотреть вопросы духовно-нравственного воспитания школьников через призму учебно-методических рекомендаций и действующих программ по музыке и основам православной культуры[[53]](#footnote-53).

Исследование также предусматривало проведение педагогического эксперимента, который заключался в разработке и внедрении в учебно-воспитательный процесс общеобразовательной школы нового элективного курса «Православная традиция в русской музыке». Названный курс был разработан в контексте темы магистерской диссертации «Приобщение школьников к православной культуре в процессе музыкального образования».

По итогам эксперимента у учащихся были выявлены: наличие целостного представления о развитии отечественного музыкального искусства, о роли музыки в православной культуре; значительный рост интереса к русской духовной музыке и религиозным культурным традициям; возросший уровень мышления, нравственных ориентиров и жизненных ценностей подростков; мотивация их потребности в духовном саморазвитии. Тем самым была доказана актуальность проведенного исследования, а разработанный курс может быть предложен специалистам общеобразовательных учреждений для широкого внедрения в музыкально-педагогическую практику. Предлагаем коллегам самостоятельно оценить его достоинства.

**Пояснительная записка**

Элективный курс «Православная традиция в русской музыке» предназначен для предпрофильной (профильной) подготовки старшеклассников в контексте гуманитарно-эстетического направления профильного обучения. Он основывается на знаниях и опыте, сформировавшихся у учащихся в процессе освоения предметов художественно-эстетического цикла на предыдущих ступенях образования, и направлен на углубление и расширение представлений школьников в области русской духовной музыки. Курс рассчитан на 14 учебных часов и предполагает реализацию в одной из четвертей учебного года (с нагрузкой 2 часа в неделю).

*Основная цель курса:* приобщение учащихся к духовной музыке как неотъемлемой части отечественной культуры.

*Задачи курса:*

- дать школьникам целостное представление о синтезе храмового искусства и месте духовной музыки в нем;

- познакомить их с основными жанрами православной духовной музыки;

- раскрыть ее отличительные особенности и проследить связи с музыкой народной и светской профессиональной;

- познакомить учащихся с лучшими образцами русской духовной музыки;

- способствовать приобщению подростков к нравственным и духовным ценностям православия;

- формировать у старшеклассников интерес и положительную мотивацию к профессионально ориентированному обучению по художественно-эстетическому направлению внутри гуманитарного профиля.

Реализация данной программы предусматривает опору на следующие *принципы художественно-педагогической деятельности*: культуросообраз-ности и связи с жизнью; эмоциональной насыщенности и увлеченности; тождества и контраста; тематической разработки содержания; интегративности и целостности.

В качестве ведущего определяется следующий *комплекс методов:* интонационного вхождения в музыку; стилеразличения; проблематизации; ретроспективы и перспективы; эмоциональной драматургии; музыкального обобщения. Перечисленные методы должны помочь учащимся реализовывать свой духовно-нравственный и творческий потенциал через дискуссию, творческие работы, музыкальные впечатления от прослушанной музыки.

Процесс личностного становления учащихся через приобщение к музыкальному искусству духовного содержания не завершается в школе, а является лишь толчком к дальнейшему совершенствованию их духовной культуры. В процессе освоения данного элективного курса закладывается лишь фундамент эстетического вкуса, художественного образного мышления, способность выявлять духовное содержание жизни и выражать ценностное отношение к миру.

*Содержание* курса выстроено в соответствии с особенностями познавательной деятельности учащихся-подростков и предполагает организацию творческой художественной деятельности на уровне повышенных требований. Курс отличается последовательным изложением содержания, направленного на обогащение музыкально-слухового опыта учащихся в целом. Освоение данного курса носит светский характер и не противоречит существующему российскому законодательству.

*Музыкальный репертуар* учебных занятий включает обиходные песнопения (молитвы, тропари, кондаки, ирмосы и др.), духовную музыку русских композиторов (П. Чесноков, П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Ведель, А. Архангельский и др.), духовные стихи и современные духовные песни и др. Изложение специфического музыкального материала происходит в контексте изучаемых тем, что позволяет выйти на более специально-профессиональный уровень освоения содержания курса.

Данный курс предусматривает использование таких *форм обучения,* как семинар, «круглый стол», диспут и т.д. Интерес к курсу позволяют закрепить рефераты, участие в выставках и творческих работах, экскурсии в церковь, встречи со священнослужителями. Просмотр видеофильмов дает подросткам представление о некоторых традиционных духовных праздниках – пасхе, венчании и др. Перечисленные формы обучения должны стать залогом достижения главной цели элективного курса, направленность которого состоит в формировании духовности учащихся через интерес к традиционной православной культуре.

Освоение данной программы предполагает различные виды *самостоятельной работы учащихся,* в том числе: работу со словарями и энциклопедиями, реферирование познавательной литературы, знакомство с духовной жизнью и творчеством великих русских композиторов, изучение православных традиций родного края, разучивание и исполнение песенного репертуара духовного содержания и др.

Для успешной реализации программы необходимо выполнение ряда *педагогических условий*, наличие музыкального инструментария и достаточного *технического оснащения* (фортепиано / синтезатора, проектора, компьютера, музыкального центра, DVD-проигрывателя, видеоаппаратуры для воспроизведения аудиовизуальных материалов).

Для выявления продуктивности освоения программы курса предусмотрены различные *формы текущего и итогового контроля*: музыкальная викторина, тестирование, защита рефератов и др. По завершении обучения применяется зачетная форма оценки индивидуальных достижений старшеклассников. Основными критериями результативности данного элективного курса являются: раскрытие учащимся способов развития собственной духовности, решения актуальных социальных и психологических проблем; мотивация дальнейшего выбора будущей сферы профессионального образования и деятельности.

**Учебно-тематический план**

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **№ п/п** | **Наименование темы** | **Кол-во часов** | | |
| **Всего** | **Теор.** | **Практ.** |
| 1 | Русская духовная музыка. Введение в курс | 1 | 1 |  |
| 2 | Музыка в православном храме | 1 | 1 |  |
| 3 | Духовные песнопения в быту | 1 |  | 1 |
| 4 | Двунадесятые праздники православного календаря | 2 | 1 | 1 |
| 5 | Масленица. Великий пост. Пасха | 1 | 1 |  |
| 6 | Всенощная и Литургия | 1 | 1 |  |
| 7 | Музыка православных обрядов: крещение, венчание, отпевание | 1 |  | 1 |
| 8 | Богородица – идеал материнства | 1 | 1 |  |
| 9 | Православные традиции и храмовое действо  Храмовый синтез искусств | 2 | 1 | 1 |
| 10 | Православные духовные традиции в музыке русских композиторов | 2 | 1 | 1 |
| 11 | Духовная музыка в жизни современного человека  Урок-дискуссия | 1 |  | 1 |
|  | **ИТОГО** | **14** | **8** | **6** |

**Содержание учебных тем**

***Тема 1. «Русская духовная музыка. Введение в курс»***

Исторические этапы становления и развития духовной музыки и церковного пения в России. X–XII вв: становление церковного пения, знаменный распев, демественный и путевой распевы. XII–XIX вв: раскол Церкви, партесное пение, канты, духовные концерты. XIX – нач. XX вв.: расцвет духовной музыки, композиторское обращение к церковной музыке как «новое» направление творчества.

*Основной музыкальный материал: Фрагмент древнерусской всенощной XVI в.; Ектения знаменного распева;* [*Не рыдай мене, мати, глас 6. Знаменный распев*](javascript:open_download('784'))*; «Тебе Бога хвалим» Д. Бортнянский; «Услыши, Господи, глас мой» А. Ведель.*

***Тема 2. «Музыка в православном храме»***

Особенности русской православной музыки. Жанровое и стилевое разнообразие православных песнопений. Система осмогласия, тропарь, кондак, канон, молебен, акафист и др. Характеристика интонационных особенностей песнопений.

*Основной музыкальный материал:* [*стихира на «Господи Возвах» глас 1*](http://www.novogolutvin.ru/obedience/izdat/notes/post_triod/mytar/vozzvah1) *(Знаменного распева); «Богородице, Дево, радуйся», 4 глас; «Царю Небесный», 6 глас;* [*Ирмосы воскресные, 8 глас*](http://psalt.ru/noty/fateev_irm_vosk.zip)*; «*[*На гору Сион» Н. Цололо;*](http://psalt.ru/noty/nagorusion_zololo.pdf) *«*[*От восток солнца» Н. Цололо*](http://psalt.ru/noty/otvostok_zololo.pdf)*; «Многолетие» Д. Бортнянский.*

***Тема 3. «Духовные песнопения в быту»***

Повседневное обращение к Богу и Святым в жизни православного человека. Особенности музыкальных распевов. Духовный стих. Место и значение духовной музыки в жизни светского человека. Современная духовная музыка. Детские духовные песни.

*Основной музыкальный материал: «Молитва перед и после учения», 8 глас; Тропарь Св. Николаю Чудотворцу, 4 глас; П.И. Чайковский – «Утренняя молитва» из «Детского альбома»; «К вечерне» старинная детская песня; П. Чайковский – «Легенда»; духовные песни и канты иеромонаха Романа: «Житейское море», «Русь называют Святою», «Как по Божией горе».*

***Тема 4. «Двунадесятые праздники православного календаря»***

Годовой круг православных праздников (основные особенности). Праздничная иконопись. Характерные песнопения двунадесятых праздников. Синтез народных и православных праздничных традиций. Рождество Христово. Крещение Господне. Благовещение Пресвятой Богородицы. День Святой Троицы. Преображение Господне.

*Основной музыкальный материал: тропари и кондаки праздников; «Крест-хранитель» А. Архангельского; «Ныне отпущаеши» А. Архангельского; «В молитвах неусыпающую Богородицу» С. Рахманинова; «Небо и земля» С. Дегтярева; колядки: «Ночь тиха над Палестиной», «Небо и земля».*

***Тема 5. «Масленица. Великий пост. Пасха»***

Масленица, Великий пост и Пасха в календарном цикле событий. Особенности православных традиций. Их «народная» интерпретация. Характерные песнопения: Покаяния отверзи ми двери, Душе моя, тропарь Пасхи, Ангел вопияше и др.

*Основной музыкальный материал: «Покаяния отверзи ми двери» А. Веделя; «Да исправится молитва моя» П. Чеснокова; «Не отверже меня во время старости» М. Березовского; «Ангел вопияше» П. Чеснокова; тропарь Пасхи; «Душе моя», «Разбойника благоразумнаго» П.Чеснокова; «*[*Великая ектенья великопостная» иг. Никифор*](http://psalt.ru/noty/ekt_post_nikifor.pdf)*;* [*«Христос воскресе!*](http://notes.tarakanov.net/sacred/greco.zip)*» греческий распев; «Прощай масленица» хор из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова.*

***Тема 6. «Всенощная и Литургия»***

События Священной истории. Сюжеты и образы Всенощной. Главные песнопения Всенощной. Сюжеты и образы Литургии. Главные песнопения Литургии. Литургические сочинения русских композиторов-классиков (П. Чайковский, А. Гречанинов, П. Чесноков, С. Рахманинов).

*Основной музыкальный материал: «Верую», обиходный напев; «Верую», «Трисвятое» П.И. Чайковского; «Милость мира» М. Виноградов; «Свете тихий» А. Гречанинова; «Херувимская № 7» Д. Бортнянского; «Ектенья сугубая» А. Кастальского»; «Тело Христово», знаменный распев; «Великое славословие» П. Чеснокова; «Взбранной воеводе», 8 глас; «Хвалите имя господне» С. Рахманинова.*

***Тема 7. «Музыка православных обрядов: крещение, венчание, отпевание»***

Крещение, венчание, отпевание – главные вехи в жизни человека. Основные песнопения этих служб. Сюжеты и образы религиозных обрядов в русской поэзии и живописи.

*Основной музыкальный материал: «Елицы во Христа креститеся», «Положил еси на главах их венцы», «Исаиия ликуй» обиходный напев; хор девушек «Разгулялися, разливалися» из оперы М. Глинки «Иван Сусанин»; «*[*Трисвятое погребальное» А. Кастальск*](http://psalt.ru/noty/tr_pogr_kast.pdf)*ого; «*[*Со святыми упокой» А. Архангельского*](http://psalt.ru/noty/arh_sosv.pdf)*; «Вечная память», обиходный напев.*

***Тема 8: «Богородица – идеал материнства»***

Образ Мадонны и Богородицыв художественных произведениях христианской традиции (католичество – православие). Воспевание красоты материнства через образ Мадонны в западноевропейской музыке и живописи (Д. Перголези, Ф. Шуберт, Дж. Каччини / Сурбаран, К. Дольчи, Леонардо да Винчи). Жизнь Богородицы в православных песнопениях, иконописные образы Богородицы (Владимирская, Смоленская, Знамение). Богородица как заступница русского народа.

*Основной музыкальный материал: «Богородице, Дево, радуйся» С. Рахманинова; «Под твою милость» Д. Бортнянского; «*[*Агни Парфене*](javascript:open_download('805'))*»; «Stabat Mater» Дж. Перголези; «Ave Maria» Ф. Шуберта и Дж. Каччини.*

***Тема 9. «Православные традиции и храмовое действо. Храмовый синтез искусств»***

*Тест на определение авторов, названий и жанров*

*произведений духовной музыки*

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Автор** | | **Название произведения** | **Жанр** |
| 1 | С.В. Рахманинов | «Исаия ликуй» | Духовная песня |
| 2 | Иеромонах Роман | «Милость мира» | Концерт |
| 3 | Д. Бортнянский | «Богородице, Дево, радуйся» | Песнопение из  Литургии |
| 4 | М. Виноградов | «Житейское море» | Венчание |
| 5 | Обиходный напев | «Тебе Бога хвалим» | Песнопение из Всенощной |

Бытование традиций православного богослужения. Обряды и таинства в храмовом действе. Колокольные звоны как непреходящая ценность культового обряда в православном храме. Особенности монастырской культуры. Русские монастыри (Киево-Печерская лавра, Троице-Сергиева лавра, Оптина пустынь, Почаевская-Успенская лавра, Валаамский Спасо-Преображенский монастырь, Курская Коренная пустынь и др.) и их музыкальные традиции.

*Основной музыкальный материал: «Тропарь Успения» по напеву Киево-Печерской лавры; «*[*Предначинательный псалом», валаамский распев*](javascript:open_download('1359'))*; «Благовест», пасхальный трезвон Новодевичьего монастыря; «Блажен муж», напев Почаевской лавры; «Перезвоны» В. Гаврилина; «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского.*

***Тема 10. «Православные духовные традиции в музыке русских композиторов-классиков»***

Духовные образы в творчестве русских композиторов: М.И. Глинка, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, М.П. Мусоргский, С.В. Рахманинов, С.И. Танеев, Г.В. Свиридов. Близость и различия интонаций композиторской церковной музыки обиходным православным песнопениям.

*Музыкальная викторина*

1. *С. Рахманинов «В молитвах неусыпающую Богородицу».*
2. *А. Гречанинов «Свете тихий».*
3. *П.И. Чайковский «Утренняя молитва» из «Детского альбома».*
4. *«Взбранной воеводе», 8 глас.*

*Основной музыкальный материал: П.И. Чайковский «В церкви» из «Детского альбома»; М. Мусоргский «Ангел вопияше»; Г. Свиридов «Молитва» из музыки к трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»; Н. Римский-Корсаков «Молитва Февронии» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».*

***Тема 11. «Духовная музыка в жизни современного человека». Урок-дискуссия***

*Вопросы к дискуссии*

1. *Какое место занимает православие в жизни современного человека? В чем это проявляется?*
2. *Можно ли представить себе православные религиозные обряды без музыки? Почему? Какова ее роль?*
3. *Какая православная духовная музыка ближе вам самим? Почему?*
4. *Какие нравственные ценности раскрываются в духовных песнопениях и сочинениях композиторов? Насколько они современны?*
5. *Нужно ли изучать в школе основы православной культуры и духовную музыку, как ее неотъемлемую часть?*

*Основной музыкальный материал: «Милость мира» Е. Легостаев; «Херувимская песнь» М. Артемов; «Святый Боже» Л. Дичко; «Отче наш» А. Шнитке, духовная музыка по выбору учащихся.*

**Ценности православной духовной культуры**

**глазами старшеклассников**

*(анкета для учащихся IX–XI классов)*

1. Посещаешь ли ты православный храм?\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Почему?

|  |  |
| --- | --- |
|  | Так принято в семье |
|  | За компанию с друзьями или кем-то другим |
|  | Из любопытства |
|  | По потребности |
|  | Другое: |

2. Что тебя привлекает в православном храме?

|  |  |
| --- | --- |
|  | Архитектура |
|  | Внутреннее убранство |
|  | Религиозные обряды |
|  | Духовная музыка |
|  | Другое: |

3. Как часто ты бываешь в церкви?

|  |  |
| --- | --- |
|  | Регулярно |
|  | По большим православным праздникам |
|  | От случая к случаю |
|  | Очень редко |
|  | Другое: |

4. Какие религиозные православные традиции тебе знакомы?

|  |  |
| --- | --- |
|  | Церковный Устав |
|  | Содержание обрядов |
|  | Молитвы |
|  | Христианские праздники |
|  | Другое: |

5. Где сформировались твои знания?

|  |  |
| --- | --- |
|  | В семье |
|  | В школе |
|  | В кругу сверстников |
|  | В другой среде (какой именно?) |

6. Какие школьные учебные дисциплины пополнили твои представления о православной культуре?

7. Какую музыку называют духовной?

8. Знакома ли тебе духовно-религиозная музыка? Когда и где ты с ней впервые познакомился?

9. Где, по-твоему, может звучать духовная музыка православной традиции?

|  |  |
| --- | --- |
|  | В храме |
|  | В концертном зале |
|  | В быту |
|  | В кругу друзей |
|  | Другое: |

10. Какие образы и ассоциации рождаются в твоем сознании при восприятии духовной музыки?

11. Какие выразительные элементы духовной музыки приобретают для тебя первостепенное значение в процессе ее восприятия?

|  |  |
| --- | --- |
|  | Мелодия |
|  | Ритм |
|  | Текст |
|  | Строгая каноническая форма |
|  | Другое: |

12.Что тебе хотелось бы узнать глубже и шире о православной культуре и религиозно-духовной музыке православной традиции?\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Мой возраст\_\_\_\_\_\_лет

Я учусь в\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_классе

**Примерная тематика рефератов**

*(интерпретируется с различными уточнениями по выбору учащихся)*

1. Жанры духовной музыки.
2. Православные праздники и народные традиции.
3. Духовные произведения в творчестве выдающихся русских композиторов.
4. Духовная музыка в моей жизни.
5. Чудотворные образы Пресвятой Богородицы.
6. Подвижники православия на Курской земле.

**Рекомендуемая литература**

1. Программы по музыке и церковному пению для общеобразовательных учреждений. Вып. 2 / ред. И.В. Метлик; Авт. объединение «Русская школа 2000». М.: Пересвет, 2003. 64 с.
2. Герасимова-Персидская Н.А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994. 125 с.
3. Гребеньков В.А., Меньшиков В.М. Основы православной культуры: программа факультативного курса: Материалы в помощь учителям, участвующим в педагогическом эксперименте / под ред. В.Н. Криволапова. Курск: КГПУ, 1997. 64 с.
4. Духовная музыка: нотная хрестоматия для педагогов школ / сост. И.В. Кошмина. М.: Радуница, 1993. 60 с.
5. Земная жизнь Пресвятой Богородицы / сост. С. Снессорева. Ярославль: Верхняя Волга, 2000. 460 с.
6. Киселева Н.А. Русская духовная музыка как одна из граней культуры моего народа (к урокам музыки в V–VIII классах) // Искусство в школе. 1998. № 6.
7. Кошмина И.В. Русская духовная музыка: пособие для студентов муз. пед. училищ и вузов. Кн. 1: История. Стиль. Жанры. М.: ВЛАДОС, 2001. 224 с.
8. Кошмина И.В. Русская духовная музыка. Программы и методические рекомендации: пособ. для ст-тов муз. пед. училищ и вузов. Кн. 2: История. Стиль. Жанры. М.: ВЛАДОС, 2001. 160 с.
9. Кулаков А.Н. Свет Вифлеемской звезды. Страницы из истории христианства: пособие для учащихся. М.: III тысячелетие веры, надежды, любви, 1999. 317 с.
10. Ланкина Е.Е. Духовная музыка и пения: программа для воскресных школ. Бийск: НИЦ БПГУ им. В.М. Шукшина, 2004. 22 с.
11. Ланкина Е.Е. Музыкальное искусство: программа для православной гимназии. Бийск: НИЦ БПГУ им. В.М. Шукшина, 2003. 36 с.
12. Милосердный отец: сборник духовных песнопений / сост. Иеродиакон Стефан (Кисилёв). Липецк: ГУП ИГ «Инфол», 2003. 103 с.
13. Олейникова Т.С. Двунадесятые праздники. Описание, тропари, кондаки, величания. Рязань: Зерна, 2006. 64 с.
14. Орехов Д. Святые иконы россии. СПб.: ИД «Невский проспект», 2001. 192 с.
15. Рукова С.А. Беседы о церковном пении со сборником нотных приложений: учеб. пособие для православных учебных заведений и воскресных школ. М.: Изд-во Московской патриархи: РОПО «Древо добра», 1999. 235 с.

**Ресурсное обеспечение**

**Репродукции**

* А. Иванов «Явление Христа народу»;
* И. Крамской «Христос в пустыне»;
* Н. Ге «Тайная вечеря»;
* М. Нестеров «Видение отроку Варфоломею»;
* И. Репин «Протодьякон»;
* Б. Кустодиев «Масленица»;
* Сурбаран «Отрочество Мадонны»;
* К. Дольчи «Матерь скорбящая»;
* Рафаэль Санти «Сикстинская Мадонна»;
* иконописные образы Богородицы и др.

**CD-диски**

1. L. Dychko «Triumphant Liturgy» Камерный хор «Киев» 2001 г.
2. S. Rachmaninov «Всенощная» op. 37 Bulgarian national choir «Svetoslav Obretenov» Georgi Robev 1993 г.
3. Камерный хор им. С.В. Рахманинова «Русская хоровая музыка» 2005 г.
4. «Ancient chants» Russian choir music of 16-17 centuries 2003 г.
5. «Э-ой по дороженьке…» канты, псальмы, духовные стихи и народные песни. Хор ПСТГУ, руководитель Королева Т.И. 2006 г.

**DWD-диски**

1. Видеозаписи фрагментов богослужений
2. Фрагменты опер:

М.И. Глинка «Иван Сусанин»

Н.А. Римский-Корсаков «Снегурочка», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».

**Электронные энциклопедии, словари:**

<http://www.megabook.ru/index.asp> **–** Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия;

<http://www.pravenc.ru/> – Православная энциклопедия.

# [МУЗЫКА ХХ ВЕКА В СОВРЕМЕННЫХ ПРОГРАММАХ ПО МУЗЫКЕ И В ПРАКТИКЕ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛ](#_ГЛАВА_I._ГУМАНИТАРНАЯ)

# Н.В. Попова Курский государственный университет

Просвещение во все времена было важнейшей задачей каждого образованного человека. Нести высокое искусство в народ считалось делом важным и благородным. В любой стране люди из высшего общества стремились поделиться своими знаниями с теми, кто имел в них недостаток, открывая им имена выдающихся личностей: поэтов, художников, композиторов и приобщая к их замечательным творениям. Великий композитор-романтик Р. Шуман считал, что «проливать свет в глубины человеческого сердца – таково призвание художника!»[[54]](#footnote-54), или «Законы морали те же, что и законы искусства»[[55]](#footnote-55). Возлагая на себя благие дела просветительской деятельности, интеллигенция того времени обогащала народ, не требуя за это никакого вознаграждения и обретая великую радость от осознания важности выполненного дела, и потому каждый, любящий искусство и творящий его, стремился рассказать о нём другим

Россия – великая просветительская держава, в которой образованные люди несли культуру в массы, возвышая их души и приобщая народ к её шедеврам. Великие русские музыканты, художники, писатели наполняли сердца простых людей светом искусства, наставляя на путь совершенствования и нравственности. В.Г. Белинский уже в своём юношеском сочинении «Рассуждение о воспитании» писал: «Человек, чтобы достигнуть возможного совершенства, должен просветить свою душу науками и возвысить оную теми благородными возвышенными впечатлениями, которые достигаются возвышенными искусствами»[[56]](#footnote-56). Путешествуя с картинами по небольшим городам и посёлкам, читая стихи и прозу, русские просветители много сделали для духовного обогащения своего народа, вкладывая в это благое дело частичку своей души. Однако среди других видов искусства наиболее высокое место в душах людей во все времена занимала музыка.

Музыка – ярчайшее из искусств, к которому всегда стремился каждый человек. Ведь кто не любит петь свои любимые песни, танцевать с детства знакомые танцы или слушать родные мелодии, потому и тянулся к музыке издавна русский народ, как росу воспринимая каждый звук музыкального произведения. Великие композиторы А.П. Бородин, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, М.П. Мусоргский и другие несли людям свою музыку, не жалея сил для их образования и просвещения.

В наше время, в век высоких технологий, проблема просвещения вроде бы не должна подниматься вообще. Ничего нет проще: приобщиться к лучшим музыкальным образцам при помощи телевидения или интернета, посмотреть любой фильм, оперу, балет, не выходя из дома, но современная молодёжь почему-то не богатеет духовно, но лишь становится беднее и мелочнее. Не замечая прекрасного, наши дети часто проходят мимо искусства, оставаясь пустыми и бесчувственными. Верны слова великого французского композитора Артура Онегера: «Сколько школьников и студентов привыкли решать задачи под звуки радиомузыки? Они так привыкают к этому, что воспринимают музыку, как некий звуковой фон, которого не замечают, как не замечают рисунок обоев на стене»[[57]](#footnote-57).

В XX веке люди стали увлекаться искусством весьма низкопробного характера. Шоу-бизнес захватил нас в свои сети, и мы порой забываем о высокой культуре, классической и современной серьёзной музыке, меняя её на блестящую мишуру эстрады. Упрекая в этом наших современников, можно услышать, что серьёзная современная музыка слишком сложна, что она непонятна, и неинтересна. С этим нельзя не согласиться.

Музыка XX века действительно многолика и сложна. Она разнообразна и многопланова. XX век – век поисков новых средств выразительности, новых стилей, новых жанров и форм, но несмотря на это композиторы XX века создавали такие шедевры, которые будут радовать многие поколения. Приобщаясь к этим шедеврам, наша молодёжь могла бы стать эстетически воспитанной и высоконравственной частью общества.

Итак, какие проблемы в наше время встанут на пути современного педагога-просветителя? Важно ли заниматься просветительской деятельностью учителю общеобразовательной школы? Какое место занимает музыка XX века в школьных программах, и главное – в душах слушателей-школьников? Вот те вопросы, на которые попытаемся найти ответ в данном исследовании.

Общеобразовательная школа – важнейший этап в жизни каждого современного человека. Нет теперь никого, кто не прошёл бы эту школу жизни и не вынес из неё те лучшие знания, которыми учителя наделяли каждого с первого до последнего школьного урока.

Изучая историю, литературу и другие науки, мы формируем тот стержень, тот фундамент, на котором держится вся наша дальнейшая жизнь, и опыт школьного учителя, переданный ученику, как сокровище, сберегает его от будущих ошибок и падений, поддерживая в минуты противоречий и невзгод.

Но каково место искусства в школе, и особенно музыки, которая воспитывает духовность, высокие моральные качества, возвышает чувства человека и поднимает их ввысь от земли к небу. Профессор В.В. Медушевский считает: «Задача школьного образования: дать детям возможность услышать сущностное содержание серьёзной музыки, решительно отличное от воинствующей бездуховности эстрады, сформировать их музыкальный слух, как орган поиска небывалой красоты, вернуть их сердца культуре, традиции, отвратить от пошлости поп-культуры… Очень важно адекватно слышать высоту и красоту музыки, благодаря чему она может в руках духовно чуткого исполнителя и педагога быть важным средством воспитания»[[58]](#footnote-58). Нельзя не согласиться с этими доводами, ведь педагог-музыкант закладывает самые важные качества души ребёнка именно в общеобразовательной школе, и потому так важно научить детей слушать и понимать такую музыку, которая обогатит их души, а не сделает ещё беднее.

Ставя во главу угла музыку, выдающийся педагог и композитор Д.Б. Кабалевский ещё в 1980-е годы стремился найти «такую педагогическую концепцию, которая исходила бы из музыки и на музыку опиралась, которая естественно и органично связала бы музыку как искусство с музыкой как школьным предметом, а школьные занятия музыкой так же естественно связала бы с реальной жизнью»[[59]](#footnote-59). Концепция Д.Б. Кабалевского верна, однако теперь редко встретишь учителя музыки, по ней работающего. Программа считается несовершенной и устаревшей, но от принципов Д.Б. Кабалевского никто не отказывался. С опорой на них были созданы новые программы по предмету «музыка», а также и сама программа Д.Б. Кабалевского изменена и обновлена. Она не потеряла своей ценности, а принципы педагога-композитора в современном образовании не утратили своей актуальности.

Канул в Лету ХХ век. Знают ли и любят ли музыку этого прошлого века современные школьники? Анализ рекомендованных для уроков музыки программ показал, что в содержание каждой из них входят десятки сочинений. Но интересна ли учащимся эта музыка? Чтобы ответить на эти и другие вопросы был проведён эксперимент.

Перед экспериментом, проходившим в двух средних общеобразовательных школах города Курска – № 33 и № 45 в виде анкетирования и музыкальной викторины, ставилась как основная цель выявления знаний о композиторах, живших в XX веке, и о созданной ими музыке. Задействовано было 129 школьников 5–8 классов, всего семь классов. Обе школы располагаются в рабочем районе города, который называется «Волокно». Это – окраина города. Музыка в этих школах ведется по программе В.В. Алеева. В школе № 33 в начальных классах уроки проводились по программе Е.Д. Критской.

В результате опытной работы оказалось, что школьники 5–8 классов, которым были предложены вопросы анкеты, музыку XX века, которой в программах не так уж мало, знают явно недостаточно: единицы имен и названий сочинений. Однако в данной статье обратим внимание лишь на один ракурс проведенной анкеты – на высказывания школьников о музыке и осознание ими ее значения.

Что же понимают ребята под словом «музыка»? Ответы на этот вопрос у детей настолько необычны и интересны, что об этом нельзя не сказать, особенно когда мы говорим о музыкальном просвещении. Приведём самые интересные мысли учащихся.

Школьники считают музыку чем-то возвышенным. Некоторые учащиеся, рассуждая о музыке, говорят очень поэтичные и красивые слова: «Музыка – воплощение человеческой души в звуках, которые композитор создаёт, чтобы пробудить определённые чувства в душе слушателя», – Н. Коняева, 6 «А» класс 45 школы, или «Музыка – поэзия искусства», – Е. Каткова, тот же 6 «А» класс. Их одноклассница К. Кравченко связывает музыку и жизнь: «Музыка – это моя жизнь. Я живу музыкой. Без музыки я не могу прожить и дня. Музыка – это всё, что меня окружает», учащаяся 8 «А» класса той же школы также говорит о связи музыки и жизни: «Музыка – душевная мелодия о жизни»; С. Звягинцев, 7 «А» класс 33 школы написал: «Музыка каждый раз нова и необычна, и вызывает у меня разные эмоции. Музыка оставляет значительный след в душе человека». А. Лавренов, тот же 7 «А»: «Это жизнь, в которой все мы живём». А. Воропаева, 5 «Г» класс 45 школы: «Музыка – это искусство, творчество», В. Клевцов, тот же класс: «Музыка это звуки, которые пробуждают чувство, ласку и доброту».

Другие школьники видят в музыке расслабление и помощь. О. Пилипенко, 7 «А» класс школа 33: «Музыка – это то, что можно послушать и насладиться», Д. Надеина, тот же класс: «Музыка – это то, что нас расслабляет, придаёт новые силы в течение дня». Д. Чемеркин, 5 «Г» класс 45 школы: «Это очень классно, энергично, настроено, просто слов нет».

Анализируя вышеприведенные выражения, мы видим, что в них проявляется чистота детских душ, их открытость и искренность, их готовность идти рука об руку с хорошей музыкой. В подтверждение этих слов приведём несколько мыслей, высказанных школьниками по поводу урока музыки, который для всех испытуемых детей однозначно приносит радость, но каждый учащийся радуется по-разному.

Большинство школьников считают урок музыки весёлым развлечением: «Отдых, расслабление», – М. Халеев, 8 «А» 45 школы, «Урок музыки значит весёлое расслабление, позитивное настроение», – Д. Мазурова, тот же 8 «А», «Отдых развлечение, возможность сделать домашнее задание другого урока», – А. Букреев, 7 «А» 33 школы, **«**Это урок, где можно расслабиться, и просто петь. Урок музыки поднимает настроение», – Л. Овчинникова, 8 «А» класс 45 школы.

Однако многие школьники видят удовольствие не просто в весёлом времяпрепровождении, но и в получении радости иного рода, а также новых знаний: «Урок музыки для меня значит познать что-то новое, выучить новые песни, послушать классику русской музыки и не только», – А. Сороколетова, 8 «А» класс школы № 45; А. Воропаева из 5 «Г» той же школы считает что: «Урок музыки важен тем, что у нас будет творчество, и, может, когда-нибудь станем музыкантами».

Некоторые учащиеся 33 школы, так же как и в школе № 45 писали, что, могут подумать, и узнать что-то новое слушая классику: «Этот урок помогает нам узнавать много известных великих композиторов», – В. Родионов 7 «А», «Урок музыки придаёт спокойствие, когда слушаешь классику», – Д. Надеина 7 «А», а школьница В. Заживихина из 6 «А» класса 45 школы высказалась просто как будущий учитель, что урок музыки это «эстетическое образование и просвещение».

После таких слов хочется добавить, что если бы все взрослые и дети так думали, как эта девочка, наш жестокий мир стал бы намного краше, и тогда не только на уроке, но и в жизни мы были бы искреннее, потому что музыка действительно просвещает наши души светом радости и любви.

# [РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ОБЩЕГО ОБРАЗОВАНИЯ](#_ГЛАВА_I._ГУМАНИТАРНАЯ)

# В.А. Лаптева Курский государственный университет

Вопросы музыкального сопровождения общего – не специального музыкального – образования современного человека находятся в поле нашего зрения на протяжении последнего десятилетия[[60]](#footnote-60).

Музыкальное сопровождениепроцесса образования рассматривается в проводимом исследовании как система методических мероприятий, средств, приемов организации учебно-воспитательной деятельности, позволяющих включить музыку в разнообразные учебные занятия в различных качествах:как фактор создания положительного настроя на обучение, элемент организации учебного занятия,средство осуществления учебно-воспитательной деятельности, учебный материал, разнообразные «немузыкальные» элементы звуковой среды (звуки природы, социума и др.). Этот список может быть продолжен, расширен и уточнен в соответствии с традициями конкретного образовательного учреждения, возрастными и индивидуальными особенностями учеников и воспитанников, методическими взглядами педагога, разнообразными особенностями организации образовательного процесса.

Одним из ведущих показателей качества музыкального сопровождения учебно-воспитательного процесса, непосредственно в практической педагогической деятельности, является формирование музыкально-педагогической компетентности учителя, воспитателя. Если для педагога-музыканта это качество уже традиционно является необходимой характеристикой его профессиональной компетентности, то для педагога-«немузыканта» музыкальное образование, музыкальная просвещенность, музыкальная компетентность считаются возможными, желательными, но необязательными составляющими их профессионального портрета. Эта тенденция сложилась на протяжении последнего столетия, когда приобщенность к музыке, с точки зрения массового сознания, перестала быть:

* необходимой духовной потребностью, проявлявшейся в Православной молитве;
* «хорошим тоном», свойственным дворянскому сословию, к которому тяготело и купечество;
* средством общения – как это было ранее в крестьянской среде.

Потребность же в утолении «духовной жажды» в процессе общения со всеми видами искусства, в частности с музыкой, перешла в разряд предметов для «общего развития», значимость которого, конечно, никто не отрицает. Но что такое – это самое «общее развитие»: все и… ничего, ведь приоритеты современного человека зачастую находятся на стороне тех видов деятельности, в результатах которых видится конкретный практический смысл. А общению с музыкой отдается «свободное» время, которого попросту не бывает.

Проблема видится в том, что человек, даже ощущая «духовную жажду», перестал ее осознавать, не понимая, отчего так часто ему не хватает чего-то очень важного, но неуловимого для мысли и непривычного для неискушенного чувства. Современный педагог тоже член нашего общества, воспитанный и взращенный тем же социумом, что и все другие его представители. Но вот его миссия в этом обществе совершенно особенная, и потому ему просто необходимо научиться испытывать «духовную жажду», которая, по всей вероятности, должна быть не только личностной характеристикой педагога, но и профессиональной. Речь идет о музыкально-педагогической компетентности, которая не может сформироваться одними лишь рациональными способами бытования и в социуме, и в системе образования.

Исследования приводят к выводу о том, что у ребенка «духовная

жажда» возникает достаточно легко, но при условии, если к этому располагает среда, в которой он растет. По мысли известного в 90-е годы XX в. педагога-новатора В.Ф. Шаталова, «если огурцы опустить в рассол, через некоторое время все они без всяких нотаций станут солеными»[[61]](#footnote-61). Взрослый же человек должен быть организатором такой среды, но для этого ему, в первую очередь, необходимо воспитать себя, иначе все «беседы о прекрасном» становятся лишь формальностью и точно так же воспринимаются ребенком.

Включение музыки, музыкальных и других звуковых средств, в самых разнообразных их проявлениях, в учебно-воспитательный процесс уже само по себе делает его привлекательным для ученика и потому может не только создать положительную мотивацию к обучению, но и стать средством приобщения к музыкальным традициям образования и культуры. Однако сама музыка, встреча с которой состоится на уроке, занятии, привносится педагогом и потому, ставя перед собой эту задачу, он должен, прежде всего, задуматься о собственной музыкально-педагогической компетентности и постоянно ее совершенствовать.

С учетом подходов и определений профессиональной компетентности как предмета изучения акмеологии (А. А. Деркач[[62]](#footnote-62)), а также педагогической компетентности (А.К. Маркова[[63]](#footnote-63) и др.) было определено понятие «музыкально-педагогическая компетентность» в аспекте музыкального сопровождения общего образования. Это единство теоретической и практической готовности и способности к организации и осуществлению музыкального сопровождения общего образования педагогом-«немузыкантом», включающее следующие умения: свободно ориентироваться в системе средств, форм и методов музыкального сопровождения; оперировать составляющими учебно-воспитательной деятельности, осуществляющейся в условиях музыкального сопровождения; вводить в учебный процесс новые способы музыкального сопровождения. Музыкально-педагогическая компетентность является средством профессионального и личностного самовыражения педагога, имея в своей основе исторические предпосылки и подразумевая динамику развития этого профессионального качества.

Поэтому одним из важнейших факторов успешного осуществления музыкального сопровождения процесса образования является организация музыкально-просветительской работы, которая должна быть двоякой по своей сути. С одной стороны, речь идет о музыкальном просвещении подрастающего поколения, в массе своей имеющего в настоящее время весьма смутное представление о том, что это такое. С другой стороны, необходимым является музыкальное просвещение педагогов-«немузыкантов», ведь именно уровень их музыкальной культуры и музыкальной компетентности определяет особенности образовательной среды, эмоционального климата всей учебно-воспитательной работы. Учитель может принести своим ученикам лишь то, что имеет сам, и приобщить к музыкальной культуре лишь настолько, насколько он сам к ней приобщен.

В настоящее время в рамках нашего исследования проводится анкетирование студентов «немузыкальных» педагогических специальностей КГУ и слушателей курсов повышения квалификации Курского института непрерывного профессионального образования, посвященное оценке степени их приобщенности к музыке. Данная часть исследования еще не завершена, но полученные на сегодняшний день результаты позволяют сделать вывод о том, что большинство респондентов готовы «приобщаться» к музыкальным традициям, но при условии, если их «включат» в этот процесс другие:

* если они сами будут выступать на сцене для знакомой публики (например, на студенческом вечере) или это будут делать их друзья, соученики, педагоги и другие значимые или знакомые люди;
* если их организуют для приобщения к музыке – слушания, просмотра и т. д. (построят и отведут), сообщив о том, что это для них, по каким-то причинам, обязательно.

Есть и те, кто готов заниматься собственным музыкальным просвещением, – их меньшинство, но и они жалуются на нехватку времени или недостаточную информированность об этих событиях. И лишь единицы сообщают, что регулярно ходят на разные концерты и это для них дело естественное.

Последние сознательно или бессознательно стремятся к развитию собственной индивидуальности, но большинство, как и в былые годы, предпочитает ходить строем и «быть как все», делать «то, что надо» в соответствии с внешними установками. Эта особенность большинства и может быть положена в основу организации процесса массового музыкального просвещения. Наверное, именно она послужила возникновению и развитию традиции хорового пения, которое во все времена носило объединяющий характер. «Шествие с песней – вот средство обрести полную несмятенность души, наилучшее из всех, изобретенных человечеством за его долгую историю»[[64]](#footnote-64) – пишет современный философ А.В. Перцев. В этом процессе массы объединяет музыка. Но, как отмечает тот же автор, «вольный интеллектуал не любит ходить строем и не любит петь хором»[[65]](#footnote-65). Это и не удивительно, ведь масса легко может подавить индивидуальность, которая, в свою очередь, стремится себя сохранить. Видимо, именно поэтому в XX веке – в годы советской власти – хоровое пение процветало.

Но не будем во всем винить время, ведь традиция хорового пения, безусловно, имеет гораздо более глубокие корни, в том числе и религиозные. Православные церковные песнопения – это тоже пение хоровое. Древние богословы говорили, что музыка – это язык ангелов, наверное, поэтому молитва произносится именно на этом языке. Общая молитва – песнопения верующих – в Храме вместе с церковным хором, в который вливаются голоса всех прихожан, является возможностью объединения в общении с Богом, в то время как индивидуальная молитва не всегда достигает этой цели.

Если вернуться еще на несколько столетий назад, к традициям наших первобытных предков, то все ритуалы, настраивающие людей на определенное дело, – сбор урожая, охота, рождение и воспитание детей и т. д. – носили форму совместного пения и общего танца, в котором ритм и звук создавали ту волну, которая несла к цели.

Таким образом, совместное приобщение к музыкальным традициям имеет весьма глубокие исторические корни и потому не может не являться элементом современного массового сознания.

Однако уже достаточно давно появилась и начала развиваться и другая традиция. В XVIII–XIX вв. происходило постепенное признание самостоятельности музыки, ее свободы от прикладных задач, которые она решала изначально. Появилась «автономная» музыка, которая существует «ради слушания»[[66]](#footnote-66). Вероятно, благодаря этому человек и получил возможность выбирать, а следовательно – развивать свою индивидуальность. Но далеко не каждому подходит развитие в этом направлении и раньше, и теперь.

С одной стороны, грустно сознавать, что феномен толпы довлеет над индивидуальностью, а с другой – если традиция хождения строем и пения хором так крепка, значит, именно она может стать опорой для музыкального просвещения современного человека (но попытки развития индивидуальности также не будем сбрасывать со счетов).

Музыкальное сопровождение «немузыкальных» занятий, на наш взгляд, – один из весьма органичных способов массового приобщения к музыкальным традициям. «Генетическая предрасположенность» к деятельности такого рода у современного человека, несомненно, должна быть, поскольку музыкальные традиции всегда транслировались на систему образования.

Таким образом, музыкальное сопровождение общего – не специального музыкального образования – должно осуществляться во взаимосвязи с музыкально-просветительской работой. Именно такое сочетания методических приемов должно стать залогом успешного возвращения человеку чудесного и удивительно естественного мира звуков и становления гармоничных отношений с этим миром.

# [ВНЕКЛАССНАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ РАБОТА В УСЛОВИЯХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ](#_ГЛАВА_I._ГУМАНИТАРНАЯ)

**Е.Е. Рудзик**Средняя общеобразовательная школа с углубленным изучением предметов художественно-эстетического цикла № 46, Курск

Ни одна из форм музыкального образования, взятая в отдельности, не может обеспечить полноценного музыкального развития детей, и только их система способна к этому.

М.И. Ройтерштейн

Основной задачей современной музыкальной педагогики является воспитание нравственно-духовной личности, которая способна познавать мир музыкальной культуры и воспринимать этот мир во всем его разнообразии и противоречивости, а также быть готовой влиться в широкое культурное пространство и оставить там свой след.

Внеклассная работа по любому из школьных предметов, в том числе и по музыке, должна преследовать наравне с уроком одну и ту же цель – служить углублению и развитию интереса к предмету, формировать культуру личности. Но мы наблюдаем другую ситуацию: в большинстве своем в общеобразовательных учреждениях внеклассные музыкальные мероприятия носят эпизодический характер, они разрознены, не связаны между собой единой целью. Можно ли считать это полноценной музыкально-воспитательной работой?

Часто такие музыкальные мероприятия, служащие «материалом для эффективного отчета» администрации школы, приводят к обратным результатам: уродуют и деформируют слух детей, их музыкальный вкус, укрепляют в детях вредный предрассудок, что музыка – это «гарнир» жизни, «развлекаловка». Учитель музыки (педагог дополнительного образования) играет в них второстепенную роль, роль музыкального работника «на побегушках».

Итак, существующая практика внеклассной музыкальной работы страдает следующими недостатками:

- все внеклассные музыкальные мероприятия оторваны от урока музыки, не связаны между собой, не имеют продолжения;

- делая внеклассную музыкальную работу ареной соревнования и оценочным показателем деятельности школы, мы неизбежно привносим в нее формализм: существующие формы внеклассной работы мы навязываем детям.

Актуальность данной проблемы вытекает из понимания музыкально-эстетического воспитания как основополагающего фактора в системе формирования ценностных ориентиров школьника на различных этапах его становления как личности. Музыка, обладающая огромной силой воздействия, предстает как мощное средство воспитания.

С этой целью в МОУ «Средняя общеобразовательная школа с углубленным изучением предметов художественно-эстетического цикла № 46» Курска уже в течение нескольких лет разрабатывается и реализуется годовой план внеклассной работы музыкального отделения художественно-эстетического цикла, ориентированный на широкий охват музыкально-просветительской деятельностью школьников различных возрастов в тесном сотрудничестве с учреждениями культуры и искусства города и области, учреждениями профессионального образования художественно-эстетической направленности.

Система общего музыкального образования включает в себя наряду с обязательными уроками музыки разнообразные формы внеклассной работы с учащимися, основанные на *принципе добровольности*. Задача заключается в том, чтобы школа предоставила каждому ребенку возможность реализовать свои музыкальные интересы, потребности, влечения в той или иной области музыкального искусства.

Наиболее полно внеклассная музыкальная работа организована в учреждениях общеобразовательного типа с художественно-эстетической (музыкально-эстетической) направленностью. Для таких школ характерны ярко выраженная музыкально-эстетическая доминанта, создание насыщенной музыкально-эстетической среды. Такого рода учреждением является и наша общеобразовательная школа.

В рамках внеклассных занятий здесь существуют так называемые *стабильные формы* внеклассной музыкальной работы:

- хоровой коллектив 1–5 классов «До-ми-солька»;

- хоровой коллектив 6–11 классов «Звуки музыки»;

- разновозрастный фольклорный ансамбль «Соловушка»;

- различные по количественному и возрастному признаку вокальные ансамбли (дуэты, трио);

- музыкальный театр – отдельное направление деятельности театрального коллектива «Калейдоскоп».

Все эти формы отличает достаточно устойчивый контингент занимающихся в них детей, которые сами или по рекомендации родителей или педагогов выбрали для себя наиболее привлекательный вид музыкальной деятельности. Такого рода формы музыкальных занятий системны по своему содержанию, они строятся по определенной учебной программе, рассчитанной на несколько лет обучения.

К другим формам внеклассной музыкальной работы относятся *массовые музыкально-просветительские формы*, реализуемые на базе общеобразовательного учреждения. Их главное отличие от стабильных форм внеклассной музыкальной работы заключается в том, что они ориентированы на всех без исключения детей. Эти формы работы в школе имеют две разновидности:

- *регулярные* (музыкальные игротеки в рамках Недели Музыки, школьные конкурсы исполнительского мастерства обучающихся музыкального отделения по различной тематике, музыкально-фольклорный праздник «Радуга поколений», открытые творческие отчеты музыкального отделения);

- *нерегулярные* (лекции-концерты, музыкально-литературные композиции, музыкальные салоны, музыкальные игровые программы, караоке-холл, общешкольные конкурсы музыкальных талантов – «Фабрика звезд», «Две звезды», музыкальные вечера, видеопросмотры выступлений музыкантов-исполнителей и музыкальных коллективов и др.).

Цель этих, и других мероприятий – пробудить у обучающихся интерес к музыке и музыкальным занятиям, способствовать расширению их музыкального кругозора. Важное значение для результативности внеклассной музыкально-просветительской работы имеет совместная музыкальная деятельность учительского коллектива, детей и их родителей, которая проявляется в объединении в исполнительские коллективы, в создании музыкальных театров, в проведении лекций-концертов, музыкально-литературных композиций, в совместном посещении музыкальных спектаклей, концертов с их последующим обсуждением и т.д.

Говоря о формах внеклассной работы, нельзя не сказать о регулярно проходящих на различных уровнях музыкальных смотрах, конкурсах, фестивалях, благодаря которым дети получают возможность выступать на лучших сценах города. Подобные формы работы позволяют не только выявлять новые музыкальные таланты, но и распространять лучший музыкальный опыт организации внеклассной музыкальной работы.

Одним из основных средств массового приобщения школьников к музыкальному искусству являются хоровые занятия. Музыкально-эстетическое воспитание и вокально-техническое развитие неразрывно взаимосвязаны, начиная с самых младших классов. Поэтому в целях сохранения преемственности музыкально-певческого развития школьников на базе общеобразовательного учреждения функционируют два хоровых коллектива – младших и старших классов. Участие в хоровом пении как совместном действии способствует преодолению проявлений индивидуализма школьников, обусловленного типичными недостатками, присущими организации взаимоотношений ученика и коллектива. Коллективность музыкального действия, совместность индивидуальных музыкально-эстетических переживаний, ответственность каждого за общее дело – все эти качества присущи хоровому пению как виду музыкально-исполнительской деятельности.

Занимаясь по специальной (адаптированной для общеобразовательной школы) программе, руководитель хора получает возможность формировать настоящих помощников из числа лучших участников хора. На личном опыте приходилось наблюдать, как учащиеся-активисты в довольно короткие сроки подтягивали музыкальное развитие отстающих от общего уровня коллектива. Совместно преодолевая трудности, участвуя в коллективном исполнении, вместе переживая красоту музыки, участники хора положительно влияют друг на друга, способствуя активности восприятия, творческому отношению к музыкальным занятиям.

В целом внеклассная музыкальная работа призвана осуществлять преемственность с уроками музыки, объединяясь с ними, прежде всего, целью, ведущими задачами и принципами музыкального образования. Эта работа представляет собой открытую систему, чутко реагирующую на музыкальную жизнь страны и мира в целом, на внутришкольные события, на музыкальные интересы и потребности детей разного школьного возраста.

# [МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ](#_ГЛАВА_I._ГУМАНИТАРНАЯ)

# Н.К. Курмеева Оренбургский педагогический колледж № 1 им. Н.К. Калугина

«Искусство музыки глубоко органично, музыка не только едина сама по себе, но и крепко связана с самой жизнью. Посредством звуков и ритмов выражаются бесконечно богатые и разнообразные оттенки наших чувств. Музыка теснейшим образом переплетена с сокровенными ритмами, составляющими биение пульса человеческой жизни. Жизни, аккумулировавшей эмоциональный опыт, мысль и культуру многих веков; жизни, которая простирается в будущее. Музыка, ритм – часть существования каждого из нас, часть жизни Вселенной»[[67]](#footnote-67), – эти слова Леопольда Стоковского снова и снова заставляют нас задуматься о том, что человек и музыка неразрывны, о том, что музыка мощно воздействует на человека своей интеллектуальной, эмоциональной и духовной природой. Такие возможности музыкального искусства необходимо использовать для формирования и развития этических принципов и идеалов личности, художественного образования, способствующего раскрытию творческого потенциала детей и юношества. Музыкальное просвещение как одна из форм приобщения будущих учителей начальных классов к искусству оказывает сильнейшее воздействие на становление личности.

Рассмотрим понятие «просвещение», которое трактуется как информирование, передача знаний[[68]](#footnote-68). А также как разновидность образовательной деятельности, рассчитанная на большую, обычно не расчленённую на устойчивые учебные группы, как-либо официально не зарегистрированную и неоформленную аудиторию. Основная задача – широкое распространение знаний и иных достижений культуры, способствующих правильному пониманию жизни в целом или отдельных её сторон. Названная задача выполняется через лекции, проповеди, беседы, диспуты, выступления в средствах массовой информации, разного рода популярные издания[[69]](#footnote-69).

Под музыкальным просвещением, по мнению В.И. Адищева, понимается специально организованная деятельность по введению детей в мир музыки через устройство для них концертов мастеров искусств, посещение оперных и балетных спектаклей, симфонических и камерных концертов[[70]](#footnote-70).

Л.В. Школяр выделяет во внеурочной деятельности четыре направления, одно из которых так и называет – «Музыкальное просвещение». Это очень широкое «поле деятельности», способствующее развитию музыкального кругозора, когда тематика музыкальных произведений (содержание искусства в целом) становится основой содержательного духовного общения взрослых и детей. Самое главное в данном направлении деятельности то, что само музыкальное общение становится как бы ядром выхода на самые масштабные понятия освоения детьми мира – мироощущение, миропонимание, мировоззрение. Здесь каждая встреча с искусством и его творцами обязательно становится поводом для разговора о смысле жизни, о нравственности. Основными формами просветительской работы являются: детские ассамблеи искусств, клубы по интересам, музыкально-литературные гостиные[[71]](#footnote-71).

Полагаем, что оба автора правы, и мы в своей работе используем те формы, которые предлагают и тот, и другой. В стенах педагогического колледжа закладываются основы мастерства будущего учителя начальных классов, формируются его личностные качества, необходимые для дальнейшей работы. Особое значение в это время приобретает процесс профессиональной подготовки будущего творца человеческих душ, нравственная и эстетическая направленность его личности, стремление воспитать своих учеников на подлинных культурных ценностях человечества и национальных традициях. Совершенствуя формы работы по эстетическому воспитанию студентов на аудиторных занятиях, преподаватели колледжа используют для этого и различные формы внеаудиторной деятельности. Наиболее эффективными оказались музыкальный лекторий и музыкально-литературная гостиная.

Тематика музыкального лектория самая разнообразная. Многие лекции готовятся к знаменательным датам, знакомя студентов с творчеством композиторов разных эпох и стилей. Большой интерес вызвали лекции «Солнечный гений Моцарта», «Композитор–романтик Ф. Шуберт», «Печаль моя светла…» (о творчестве М.Л. Таривердиева), «Сказка в музыке Э. Грига», «Испанская тема в творчестве М.И. Глинки», «Жизнь Бетховена» и другие. Студенты открывали для себя некоторые незнакомые грани жизни и творчества композиторов, их идеалы и ценности, находили новые смыслы в известных произведениях. Высокое искусство музыки очищает души и сердца, одухотворяет и просветляет. Преображались лица юных слушателей, они сопереживали Бетховену и Шуберту, Моцарту и Шопену, уносились мысленно в испанские города, скалы и фьорды Норвегии, вслушивались в стилевые и жанровые особенности произведений. Музыкальный материал всегда включал в себя как знакомые произведения, так и не очень популярные, что расширяло музыкальный кругозор студентов.

Большим подспорьем в настоящее время являются мультимедийные технологии, с помощью которых восприятие становится глубже и устойчивее. Презентации, подготовленные к лекции, дают представление об облике композитора, городах и странах, где тот жил или бывал, включают видеофрагменты из документальных и художественных фильмов. С большим интересом студенты смотрели фрагменты из фильма «Амадей» Милоша Формана, документальные кадры передачи о М.И. Глинке, отрывки из «Библейских сюжетов», посвящённых Бетховену и т.д. К лекции подготавливалась и небольшая выставка книг и альбомов о композиторе из фондов колледжной библиотеки. Иногда кураторы групп просили студентов подготовить лекцию по определённой теме.

Музыкально-литературные гостиные объединяют разные виды искусства – музыку и литературу (как прозу, так и поэзию), изобразительное искусство, являясь одной из форм музыкального просвещения. Они способствуют развитию музыкального кругозора, когда тематика музыкальных произведений становится основой содержательного духовно-нравственного общения. Каждая встреча с искусством обязательно становится поводом для разговора о смысле жизни, нравственности.

Высокие цели таких гостиных должны достигаться высоким уровнем организации, продуманности репертуара, сценария в целом, отличной подготовкой всех участников и эстетикой оформления аудитории для создания определенной атмосферы.

Уже более десяти лет музыкальные и музыкально-литературные гостиные как специфическая форма внеклассной работы проводятся в Оренбургском педагогическом колледже № 1 им. Н.К. Калугина. Сценарии всегда разрабатываются совместно преподавателями и студентами. Для составления сценария привлекаются поэтические и прозаические тексты, высказывания знаменитых людей, живописные произведения. Стихотворения русских и зарубежных поэтов студенты всегда читают наизусть, что помогает глубже проникнуться художественным замыслом автора. Большая работа проводится педагогами на репетициях: необходимо добиться выразительности исполнения, а значит, поработать над интонацией, логикой развития мысли, смыслом, а порой даже над правильностью ударения в словах. Но когда студент почувствует этот текст «своим», то он сможет заставить волноваться и слушателей. Некоторые студенты раскрывают в себе способности выразительного исполнения стихотворений, что позже используется ими на практике в школе, оздоровительном лагере и в дальнейшей работе.

Разнообразие тематики музыкально-литературных гостиных дополняет музыкальный лекторий и обычно не повторяет его темы: «Здравствуй, музыка!», «Весенние голоса», «На рубеже стилей и жанров», «Мелодии любви», «От классики к современности». И опять – творчество композиторов: «Николай Андреевич Римский-Корсаков. Композитор. Учёный. Сказочник», «Ты – моя мелодия» (к 80-летию А.Н. Пахмутовой), «Сто фантазий в голове. Песни С.Я. Никитина на стихи Ю.П. Мориц».

Плодотворное сотрудничество осуществляется в совместной деятельности преподавателей музыки и литературы. Такие музыкально-литературные гостиные оставляют заметный след в жизни студентов, запоминаются надолго. Это «Голоса детских поэтов Оренбуржья», «Гимн человеку» (к 100-летию со дня рождения Д.Д. Шостаковича), «Удивительный Успенский», «Я обнимаю всех живых…» (к 85-летию Б.Ш. Окуджавы). Подготовка сценария заставляет поднять проблемы творчества человека, его устремления, тему упорного труда, нравственные посылы. Сложная музыка Д.Д. Шостаковича, воплощение в симфоническом, оперном творчестве нравственно-этических проблем, литературных произведений поднимало выступающих и слушателей до высоты их осознания, понимания эпохальных событий, трагедий стран, народов и отдельного человека.

Одна из последних музыкально-литературных гостиных, посвящённая творчеству Булата Окуджавы, взволновала слушателей буквально до слёз. Простые, искренние, глубоко человечные стихи и песни этого поэта не оставили равнодушными никого, многим захотелось прочитать и другие его стихи, послушать и другие песни. И опять здесь помогают средства информационных технологий: фрагменты концертов, оперных и балетных спектаклей дают возможность более глубоко прочувствовать талант композитора, увидеть известных современных исполнителей, виртуально побывать в концертном зале, оперном театре.

Музыкальное просвещение студентов педагогического колледжа этим не ограничивается. Концертные площадки города дают возможность познакомиться с различными исполнителями, музыкальными жанрами. Много лет мы посещаем концерты в Оренбургском государственном институте искусств, где будущие учителя могут увидеть и услышать звучание самых разных музыкальных инструментов, разнообразных составов инструментальных и вокальных коллективов. Особенно поражает, что это их ровесники так поют, так играют. Разнообразные концертные программы областной филармонии знакомят слушателей с исполнителями и коллективами мирового уровня, что становится буквально потрясением не только для неискушённого слушателя.

Студенты колледжа семь лет – весь срок обучения – посещали музыкальный лекторий при областной универсальной научной библиотеке имени Н.К. Крупской, который вела профессор Г.Г. Коломиец, подлинный энтузиаст своего дела. Этот лекторий способствовал развитию слушательской культуры, расширению музыкального кругозора, воспитывал художественный вкус, стимулировал воображение. Руководителем лектория отмечены внимание, заинтересованность студентов педагогического колледжа и понимание ими предмета лекций.

Каждая встреча с искусством, музыкой расширяет внутренние горизонты человека, даёт новое ощущение полноты жизни, раскрывает будущим учителям новые смыслы, идеи, ценности. Всё это постепенно выплавляется в новые качества личности и даёт результаты в практической деятельности студентов. Многие признаются, что начали понимать и слушать классическую музыку, самостоятельно посещать концерты и спектакли, начали смотреть телеканал «Культура», покупать записи шедевров музыкальной классики. Музыкальное просвещение студенческой молодёжи даёт свои результаты, становится необходимостью.

# [ОЦЕНКА КАЧЕСТВА КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ](#_ГЛАВА_I._ГУМАНИТАРНАЯ)

# М.А. Захарищева Глазовский государственный педагогический институт им. В.Г. Короленко

# С.Л. Карионова ДШИ № 2, г. Глазов

В последние десятилетия, в связи с выходом страны в общеевропейское пространство, образовательная политика государства направлена на решение проблемы качества образования, для чего создается общероссийская оценочная система: определены основные направления и разработаны индикаторы оценки, введены новые стандарты образования, позволяющие проверить качество знаний, умений и навыков, и введен единый государственный экзамен как один из итоговых показателей.

В системе дополнительного образования ситуация намного сложнее. Противоречий много – между необходимостью стандартизации дополнительного образования и его ориентацией на индивидуальные запросы ребёнка; между единым образовательным пространством страны и реальным многообразием типов и видов учреждений дополнительного образования; между потребностью общества сориентировать учреждения дополнительного образования на профильную подготовку старшеклассников и их нацеленностью на общекультурное развитие ребёнка.

Стандартов образования для детских школ искусств нет, единого государственного экзамена тоже, да и школы в основной своей массе находятся в ведомстве управления культуры.

К традиционным видам деятельности учащихся детских школ искусств объективно добавляются творческая и культурно-просветительская. Обеспечить их качество возможно при системном планировании, организации и контроле.

Каждая детская школа искусств, как образовательное учреждение, разрабатывает собственную технологию оценки качества образования, исходя из поставленных целей, и соответственно определяет их достижение на завершающем этапе при оценке конечных результатов.

Так как детская школа искусств это не просто образовательное учреждение, а учреждение культуры, то при оценке конечных результатов успешности обучения (знания, умения навыки, успеваемость), творческой деятельности является показатель культурно-просветительской деятельности.

За долгие годы существования детские школы искусств приобщали детей к культуре и искусству через формирование знаний об искусстве, развитие художественного творчества. На сегодняшний день детские школы искусств не только способствуют сохранению и развитию культурного наследия, но и приобщению зрителя, как ребенка, так и взрослого. Учащиеся становятся сами исполнителями и носителями изучаемой культуры.

Культурно-просветительская деятельность продолжает существовать, но при этом появилось большое многообразие ее форм. Согласно определению, просветительская деятельность – это совокупность информационно-образовательных мероприятий по пропаганде и целенаправленному распространению научных знаний и иных социально значимых сведений, формирующих общую культуру человека, основы его мировоззрения и комплекс интеллектуальных способностей к компетентному действию, стремление к передаче и получению необходимых знаний.

Такие мероприятия, как творческие проекты, объединенные общей социальной тематикой, помогают средствами современного искусства или стилизации донести до зрителя основную идею. Примером такого проекта стал финно-угорский проект эстрадного отделения «Песни ветра», посредством которого через современный стиль фэнтези, зрители знакомятся с легендами, сказаниями, культурой и обрядами финно-угорских народов. Кроме того, современная стилизация музыкального материала, помогает детям, понять и полюбить культуру изучаемых народов.

Детская аудитория – особая. Детей нельзя, как взрослых, ставить в позицию исключительно зрителей и слушателей. Ребёнок стремится не только послушать, увидеть, нужно дать ему возможность действовать, принять посильное участие в проекте. Поэтому любое просветительское мероприятие в школе искусств предусматривает различные формы активного участия зрителей в большом совместном действии. Это могут быть игры, конкурсы, мастер-классы, подарки и многое другое. У рядового зрителя появляется желание научиться, стать участником и даже организатором проводимых в школе коллективных дел. Подобным образом организованные просветительские мероприятия служат основой для набора потенциальных учащихся в школу искусств.

Ежеквартальные и ежегодные информационные отчеты детских школ искусств содержат информацию, которая отражает культурно-просветительскую деятельность школ, но не в аналитических показателях. Для качественной оценки мероприятий, как правило, в образовательных учреждениях проводится анализ, итогом которого становится аналитическая справка, отражающая результаты проведенного мероприятия и достижение поставленных целей. Мы используем метод экспертной оценки, когда группа экспертов оценивает мероприятие согласно выбранным параметрам в баллах, что позволяет рассчитать средний балл по каждому параметру.

Это, конечно, объективные критерии оценки качества проведенного мероприятия, но гораздо важнее мнение самого зрителя. Для получения его оценки можно использовать анкеты и социологический опрос. В нашем учреждении используется «Книга отзывов», в которую зрители вносят свои впечатления после просмотра мероприятия. Если же мероприятие адресовано целым классам общеобразовательных школ, то после посещения обязательно проводится беседа.

Оценка качества культурно-просветительской деятельности современной детской школы искусств – объективная потребность времени. Эта сложная работа позволяет постоянно поддерживать высокий уровень данного вида деятельности, делает привлекательным имидж школы в городе среди детей и их родителей. Оценка качества образования, культурно-просветительской деятельности современной детской школы искусств – это одно из важнейших условий ее устойчивого развития и решения задачи приобщения к культуре не только детей, но и в целом населения города.

# [ИЗУЧЕНИЕ ПОЗДНЕГО ТВОРЧЕСТВА Р. ШУМАНА КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА](#_ГЛАВА_I._ГУМАНИТАРНАЯ)

# Г.И. Ганзбург Институт музыкознания, Харьков

В академических курсах музыкальной литературы, истории музыки, истории культуры укоренился ряд заблуждений, искажающих понимание творческого наследия. Один из примеров – произведения Роберта Шумана, в преподавании и изучении наследия которого необходимо применение концепционно нового подхода.

**1. Почему позднее творчество вне поля зрения?**

Творчество композиторов мы знаем таким, каким нам его преподавали. А преподаем мы его таким, каким знаем. Это замкнутый круг, по которому концепция творчества каждого композитора переходит из стен учебных заведений в коллективное сознание общества (и в наше индивидуальное сознание и подсознание), а на следующем этапе – из общества приходит опять в учебные заведения, где новое поколение педагогов сделает то же самое. Потом в третий раз, четвертый и т. д., оборот за оборотом – концепция ходит по кругу, становясь традиционной, устоявшейся, незыблемой. А если в концепции есть ошибка?

Именно так долгое время происходило с концепцией творчества Р. Шумана, которого изначально неправильно понимали, а значит, преподавали неправильно, в результате чего опять неправильно понимали… и так по кругу. Цель данной статьи – показать укоренившуюся ошибку и устранить ее.

Если классифицировать композиторов (по критерию новизны музыкального языка) на традиционалистов и новаторов, а новаторов, в свою очередь, – на умеренных и радикальных, то мы увидим, как принадлежность к тому или иному типу влияет на жизненный сценарий композитора. Традиционалист проживает свою творческую жизнь комфортно, в гармонии с обществом, в хорошем контакте со слушательской аудиторией. Современники его понимают и зачастую одобряют. Его композиторская манера, стиль музыки никого не возмущают, не шокируют чем-то чуждым и чересчур новым; никто его не бранит. А вот радикальный новатор проживает жизнь по-другому. Его отторгают, его музыку не могут понять (и не хотят понимать), против него негодуют. Таким был, например, Мусоргский, композиторскую манеру которого современники ругали резко, даже грубо. Таким был Шостакович: его музыкальный стиль встречал столь сильное неодобрение общества и властей, что приходилось опасаться за жизнь... Потом для радикального новатора наступает, наконец, долгожданная пора признания и всё налаживается (но, увы, это происходит только после смерти). Шуман – радикальный новатор. И для него, как положено, после смерти наступила пора признания, однако наладилось не всё.

Творчество Роберта Шумана, недооценивавшееся при его жизни, обрело за последние полтора столетия, казалось бы, такое признание, которое соответствует его ценности. Однако при внимательном рассмотрении истории бытования произведений Шумана и нынешнего уровня его популярности и изученности видно, что характер освоения мировой и отечественной культурой разных частей наследия композитора не отвечает реальным пропорциям внутри этого наследия.

Стало традиционным преимущественное внимание уделять произведениям раннего периода в ущерб полноте изучения поздних сочинений и связанных с ними особенностей творчества композитора. Это не только отдаляет профессионалов и публику от многих шумановских шедевров, но и снижает *общий уровень понимания* его искусства, если принять «положение Адорно относительно того, что только позднее творчество позволяет судить о ранге и значении мастера»[[72]](#footnote-72) (или, вспомнить слова из древней притчи: «ценное слово выходит из морщинистых губ»[[73]](#footnote-73)).

Мнение о принципиальном превосходстве позднего творчества над ранним косвенно высказывал и сам Шуман в критических разборах музыки других авторов. Например, в его рассуждениях о фортепианных этюдах И.Н. Гуммеля читаем: «Опытный, размышляющий автор пишет иные этюды чем молодой, фантазирующий. Тот знает накопленные силы, границы своих возможностей и целей, очерчивает свой круг и не выходит за его пределы. Этот же громоздит одно на другое, швыряет глыбу на глыбу, покуда он сам и с опасностью для жизни не дойдет до некоего геркулесового строения»[[74]](#footnote-74). В первом издании статьи «Письма мечтателей»: «Молодые, как правило, предпочитают субъективно-характеристическое идеально-всеобщему»[[75]](#footnote-75). В статье 1841 года, когда ранние шедевры Шумана были уже созданы, он, тем не менее, пишет следующее: «Еще никто не начинал готовым мастером, и даже самым способным лишь с годами открывается глубочайшая тайна нашего искусства, обеспечивающая ему безраздельную власть над сердцами»[[76]](#footnote-76). В письме к Кларе Шуман от 8 сентября 1843 г.: «В сущности верно, что с годами мы незаметно для себя становимся умнее даже в искусстве»[[77]](#footnote-77).

Сравнивая собственные сочинения разных лет, Шуман явно отдавал предпочтение поздним, это видно, в частности, по его высказыванию в письме к К.Д. Ван Бруйку от 10 мая 1852 г.: «Вы даете уж слишком высокую оценку моим юношеским работам, например сонатам... Если бы речь шла о моих более поздних и более крупных работах, о симфониях и хоровых композициях, то столь доброжелательное признание было бы – пусть не в полной мере, – но все же более оправданным. Я был бы рад, если бы Вы позднее могли познакомиться с этими работами зрелой поры»[[78]](#footnote-78).

Перекос общественного внимания в пользу сочинений раннего периода и в ущерб позднему периоду шумановского творчества спровоцирован двумя факторами.

Первый из них – общий для судеб многих *активно эволюционировавших* композиторов. И Бетховен, и Лист, и Скрябин шире известны своими ранними вещами, чем поздними, поскольку многим претит (или остается непонятным) радикальное обновление их позднего стиля.

Показательна в этом отношении, например, дневниковая запись П.И. Чайковского от 20 сентября 1886 года: «В Бетховене я люблю средний период, иногда первый, но, в сущности, ненавижу последний, особенно последние квартеты. Есть тут проблески – не больше. Остальное – хаос».

Предельно ясно демонстрирует ту же проблему и творчество Скрябина, чей поздний стиль на десятилетия остался недоступным для понимания многих, даже высокообразованных музыкантов. (Например, А.К. Лядов, по достоверному свидетельству В.Г. Каратыгина, «Скрябина прямо обожал, но не всего… Первый и второй период скрябинского творчества приводили его в восхищение, но, начиная с ”Прометея”, вдохновения Скрябина возбуждали в Лядове недоумение и даже сомнение в здравии музыкального ума нашего новатора».[[79]](#footnote-79))

Второй фактор более специфичен: в сознании многих людей репутация Шумана пострадала из-за постигшего его перед смертью психического расстройства. В книге Антона Ноймайра «Музыка и медицина» (содержащей биографии композиторов, написанные врачом) сказано о Шумане, что «его болезнь и смерть вызвали столько различных спекулятивных мнений, сколько еще не встречалось в отношении всех великих композиторов, кроме Моцарта»[[80]](#footnote-80).

Людей, не научившихся понимать поздний стиль Шумана, история его кончины в психиатрической лечебнице настораживает и наводит на мысль о том, что этот стиль был якобы проявлением душевной болезни композитора, из-за чего поздними произведениями они склонны пренебречь.

О том, что сведения о болезнях могут сложным образом влиять на профессиональную репутацию композиторов, известно на многих примерах. От распространения такого рода сведений (правдивых или ложных) репутация может пострадать как прижизненно, так и посмертно.

В свое время Бетховен не зря пытался скрывать от окружающих свою глухоту: как он и опасался, слушатели, непривычные к резкости звучания его поздних сочинений, приходили в недоумение и полагали, будто этот стиль стал результатом глухоты и отсутствия слухового самоконтроля. (Насколько такой взгляд был распространен и привычен, видно, например, по интервью, в котором А.Г. Рубинштейн подчеркнуто старался отмежеваться от такой, общепринятой тогда, точки зрения.[[81]](#footnote-81))

Репутацию Моцарта, который, как сегодня полагают медики, страдал психическим расстройством, сопровождавшимся манией преследования, по существу, спасла романтическая легенда об отравлении. Не будь этой легенды, безумную смелость и новизну творческих идей композитора, казавшуюся его современникам странной и заметно снизившую к концу жизни слушательский успех и популярность музыки Моцарта, – могли бы, не разобравшись, объявить просто безумием... Не забудем, что в те времена душевные болезни рассматривались как одержимость демонами, чертями, адскими духами – со всеми вытекающими идеологическими (и репрессивными) последствиями такого «диагноза».

Репутацию Шумана никакая легенда не оберегала, наоборот, о протекании его болезни и о попытке самоубийства было с самого начала широко известно. Нужно ли удивляться тому, что композитор, чья музыка всегда отличалась радикальным новаторством и стиль которого резко менялся при переходе от раннего периода к последующим, стал вызывать у многих музыкантов и слушателей определенное подозрение всякий раз, когда они не могли постичь его поздних опусов? Психическое здоровье или нездоровье Шумана стало даже специальным предметом общественного внимания, накопилась обширная литература (в том числе и научная – так называемая «патография Шумана»), где предсмертная болезнь композитора обсуждается не только в биографических, но также в медицинских и музыковедческих аспектах. Бернхард Р. Аппель в статье «Можно ли услышать болезнь?» пишет о сложившейся ситуации следующее: «В конце XIX и в ХХ веке иные исполнители и историки музыки полагали, что распознают обусловленные болезнью недостатки не только в поздних композициях Шумана, но и в сочинениях среднего периода (с 1845 года). К примеру, симфонические и музыкально-драматические произведения упрекали в неясности формообразования, утомительных повторах, ритмических стереотипах и изъянах оркестровки, обычно объясняя это постепенным ослаблением творческой силы. Мнимую помощь подобного рода оценки нашли в многочисленных медико-психиатрических исследованиях. А поскольку и поныне диагнозы болезни Шумана ненадежны и противоречивы, споры вращаются в порочном круге аргументов: медики и психиатры, с одной стороны, и историки музыки – с другой, ссылались на сомнительные, в конечном итоге, научные выводы друг друга»[[82]](#footnote-82).

Я придерживаюсь того убеждения, что творческий аппарат Шумана во все периоды его деятельности оставался здоров и невредим; обобщённо говоря, *талант не болеет, не стареет и не умирает*. (По классической формулировке Гёте: «Всему наперекор вовек сохранен / Живой чекан, природой отчеканен».[[83]](#footnote-83)) Сам Шуман в одной из своих музыкально-критических статей высказался об этом так: «Всё человеческое в человеке и в художнике тоже подвержено времени и его влияниям, это относится и к голосу, и к красивой внешности. Но всё, что выше этого, – душа, поэзия – сохраняются у любимцев Богов в неприкосновенной свежести во всех возрастах»[[84]](#footnote-84).

Показательна в этом отношении история d-moll'ного скрипичного концерта Шумана (WoO 1), сочиненного в 1853 году. По настоянию Клары Шуман, эта музыка не должна была исполняться публично, в результате чего текст концерта не был обнародован и оставался недоступным для изучения вплоть до 1936 года после чего вызвал совершенно иную реакцию, нежели в XIX веке. (В этом событии принципиально важен музыкально-исторический аспект, поэтому отставляем в стороне его политический шлейф, о котором достаточно определенно сказано в статье Бернхарда Р. Аппеля: «26 ноября 1937 года в контексте фашистской культурной политики премьера Скрипичного концерта [Шумана], наконец, состоялась, и сочинение было фатальным образом “реабилитировано”: в качестве романтического скрипичного концерта “арийского” происхождения ему надлежало заменить собой Скрипичный концерт Мендельсона-Бартольди».[[85]](#footnote-85))

По мнению Иегуди Менухина, «этот концерт – настоящий романтический и свежий Шуман, без какого-либо следа болезни, содержащиеся в нем гармонии, которые не могут удивить наш слух сегодня, в то время [то есть при жизни композитора – *Г. Г.*] были неслыханными и могли быть неверно восприняты»[[86]](#footnote-86).

К сожалению, людям XIX века (даже музыкантам такого ранга, как Клара Шуман, Иоахим и Брамс) не дано было предвидеть столь радикальные трансформации эстетического вкуса, которые, как мы теперь знаем, изменили отношение к позднему стилю Р. Шумана. Посмертная публикация (либо приостановка публикации) сочинений Шумана, «которая находилась, – как пишет Б.Р. Аппель, – под надзором Клары Шуман и согласовывалась в том числе с Брамсом и Иоахимом, основана, таким образом, на субъективных оценках»[[87]](#footnote-87). Тех, кто не понимает логики сложной исторической эволюции музыкального восприятия, могут шокировать слова, сказанные, например, Й. Брамсом в 1893 году: «Шуман оставил после себя множество самой разной музыки, которую ни в коем случае не следует издавать, – вещи раннего и позднего периодов. Фрау Шуман еще несколько недель назад сожгла тетрадь его виолончельных пьес из опасения, что они будут изданы после ее смерти. Мне это крайне импонирует»[[88]](#footnote-88).

**2. Заблуждения, связанные с фортепианоцентризмом**

Еще одна причина того, что внимание музыкальной общественности в большей степени концентрируется на раннем периоде творчества Шумана, нежели на среднем и позднем, состоит в том, что большинство музыкантов, специально исследовавших его наследие, были по профилю своего образования пианистами. Это определяло их интересы и предпочтения, делало подход к изучаемому материалу *фортепианоцентрическим.* (У Шумана имеется одно весьма нелицеприятное рассуждение об известной ограниченности, свойственной некоторым пианистам, которое уместно здесь процитировать. «Приходится сожалеть, – пишет он в 1841 году, – что большинство пианистов, в том числе даже образованных, не способны ни смотреть дальше того, ни судить о том, чего они не в силах одолеть собственными пальцами».[[89]](#footnote-89))

Фортепианная музыка – сильная сторона *раннего* Шумана. Таким образом, *вокально-*инструментальные жанры, которыми силён поздний Шуман и которые составляют центральную часть его наследия позднего периода, виделись периферийными не из-за их качества, а из-за избирательности и односторонности интересов авторов, писавших о Шумане. Поздний период попадал «в тень» уже не только из-за репутации композитора как душевнобольного, но также и из-за широко распространившегося фортепианоцентризма.

Действительно, Шуман в начале своего творческого пути был композитором фортепианным *по преимуществу.* Только за первые десять лет композиторской карьеры (1830–1839 гг.) им сочинены 26 фортепианных опусов первостепенного значения (Ор. 1–23, 26–28), среди которых «Бабочки», «Интермеццо», «Танцы Давидсбюндлеров», токката, «Карнавал», «Фантастические пьесы», «Симфонические этюды», «Детские сцены», «Крейслериана», «Фантазия», «Арабеска», две сонаты!

Длительное время практикуя сочинение почти исключительно фортепианной музыки, Шуман теоретически сознавал, что «нехорошо, когда человек приобретает слишком большую легкость в чем-нибудь одном»[[90]](#footnote-90). (Говоря о Шопене, Шуман высказался так же, как, вероятно, он думал и о собственном первом десятилетии композиторского творчества: «Всё же деятельность его ограничена узким кругом фортепианной музыки; между тем по своим силам этот художник должен был бы достигнуть еще больших высот и оказать влияние на дальнейшее развитие всего нашего искусства в целом»[[91]](#footnote-91)).

С годами у Шумана произошла кардинальная переориентация («фортепиано становится для меня слишком тесным»[[92]](#footnote-92), – было сказано им еще в 1838 году, в разгар «фортепианного» периода композиторской карьеры). В определенный момент он весьма решительно и резко отошел от жанров фортепианной музыки в поисках иных жанров и форм, позволяющих полнее воплотить его новые творческие намерения. Такими формами стали для него многочастные вокально-инструментальные композиции.

Эта смена жанровых приоритетов произошла неожиданно даже для самого автора, который в 1839 году сказал, что «всю жизнь ставил вокальные сочинения *ниже* инструментальной музыки и никогда не считал их великим искусством»[[93]](#footnote-93). Выражение «всю жизнь» могло тогда означать лишь период до 29-летнего возраста. Впереди был 1840-й («год песен»), потом до 1854-го – годы преимущественно вокально-инструментальных жанров. Для историков музыки, знающих дальнейший ход событий, забавно звучит это «никогда» в устах 29-летнего композитора: ему еще неведомо, каким он станет в следующих периодах жизни. Разумеется, чтобы преодолеть такое «никогда», композиторам приходится пройти через творческий кризис, а это, как правило, – излом, приводящий к неожиданной новизне[[94]](#footnote-94). Жанрово-стилевой *кризис* в творческой жизни художника подобен *смерти и воскрешению*.

Уже через несколько месяцев, в письме к Г.А. Кеферштайну от 19 февраля 1840 года Шуман сообщает: «Пишу теперь только вещи для пения. Едва ли я смогу передать Вам, какое это наслаждение писать для голоса – по сравнению с сочинением для инструментов – и как во мне всё волнуется и бурлит, когда я погружаюсь в работу»[[95]](#footnote-95). Из письма к невесте от 22 февраля того же года: «Ах, Клара, какое блаженство писать для пения; я давно нуждался в этом»[[96]](#footnote-96). 4 мая 1840 г.: «Попытайся сочинить что-нибудь для пения, увидишь – это сделает тебя счастливой»[[97]](#footnote-97). Позднее, в письме к И.Г. Херцогу от 4 августа 1842 года: «В первую очередь пишите для *голоса*; это скорее всего двигает вперед и способствует внутреннему расцвету музыканта»[[98]](#footnote-98).

Метаморфоза, существенно и необратимо преобразившая отношение Шумана к вокальной музыке, демонстрирует кардинальную перемену в его музыкальной эстетике. Комментируя приведенное выше высокомерно-пренебрежительное шумановское высказывание 1839 года о вокальной музыке, Д.В. Житомирский указывет, что «Помимо личной склонности здесь действовал свойственный немецким романтикам начала века взгляд на иерархию искусств. [На] этой иерархической лестнице самое высокое место занимала музыка, а внутри ее рамок – музыка инструментальная, как наиболее способная возвыситься до мира духовного. Шуман только повторял эту хорошо известную ему концепцию»[[99]](#footnote-99).

Таким образом, перелом 1840 года произошел не на уровне жанровых приоритетов, но коснулся общей иерархии искусств и явился важной новостью не только в шумановской композиторской практике, но и в эстетических позициях музыкального романтизма как идейно-художественного направления.

После 1841 года у Шумана добавился новый для него способ сочинения музыки: до opus’а 50 (то есть до «Рая и Пери») он всё сочинял за роялем, после этого – не всё (о времени, когда стала происходить перемена способа сочинения, известно со слов самого Шумана, зафиксированных в мемуарах В.Й. фон Василевского[[100]](#footnote-100)). Это обстоятельство важно, поскольку отрыв от фортепианной клавиатуры при сочинении музыки уменьшает зависимость мышления от пианистической моторики и тем самым дополнительно способствует новизне и неординарности композиторских решений. Работать в первую очередь над вокальной музыкой и сочинять без фортепианной клавиатуры Шуман в последующие годы советовал более молодым композиторам, которые у него консультировались. Вот один из таких советов (в письме Шумана к К. Райнеке от 22. 01. 1846.): «Чтобы развить мелодическое чувство, самое лучшее – писать много вокальной музыки, писать для самостоятельного хора, и вообще как можно больше изыскивать и сочинять внутренним слухом»[[101]](#footnote-101).

Шуман ценил, постоянно культивировал новизну и гордился ею: «Если Вы рассмотрите мои сочинения более пристально, – писал он Ф. Листу, – то Вы должны будете найти в них как раз достаточно большое разнообразие идей, ибо я всегда стремился к тому, чтобы в каждом из моих сочинений выявлять что-нибудь другое, притом не только в отношении формы»[[102]](#footnote-102). Из письма к неизвестному адресату от 22 сентября 1851 г.: «Существуют не одна и не две формы, в которые можно облечь творения духа; ведь каждая мысль приносит в мир свою особую форму! Каждое художественное произведение обладает своим особым содержанием, а значит, и своей особой формой»[[103]](#footnote-103). В особенности важно для нашей темы рассуждение Шумана о своем «Манфреде» в письме к Ф. Листу от 5 ноября 1851 года, свидетельствующее о *намеренном* целенаправленном конструировании *нового жанра*: «Произведение нужно было бы представить публике не как оперу и не как зингшпиль или мелодраму, но как "драматическую поэму с музыкальным сопровождением". Это было бы нечто совершенно новое, еще неслыханное»[[104]](#footnote-104).

В числе стимулов для появления новых решений Шуман подчеркивает важность импульсов, принимаемых композиторами от поэтов при работе в синтетических жанрах: «Поистине, мы всегда обязаны прежде всего благодарить поэтов, которые так часто побуждают нас вступать на новые пути в искусстве» (из письма к К. Д. ван Бруйку от 8 мая 1853 г.)[[105]](#footnote-105).

Традиция недооценивать позднее творчество Шумана, возникшая у его современников и ближайших поколений потомков, так или иначе продолжает сказываться в концертной практике и в музыковедении. Одна из публикаций о Шумане даже была названа ее автором так: «Композитор, который умер за 10 лет до своей смерти»[[106]](#footnote-106). Это означает, что автор решается игнорировать всё, созданное Шуманом после 1846 года. Такая позиция, разумеется, курьезная крайность, которая, однако, самой своей курьезностью подчеркивает сомнительность и шаткость лежащей в ее основе устоявшейся точки зрения.

Музыкознание в XIX веке постепенно добилось признания художественной ценности музыки Шумана, в ХХ веке утвердило выдающуюся культурно-историческую роль Шумана и непреходящее значение созданных им произведений. В ходе этого длительного и сложного процесса возникли и накопились многие невольные искажения, и теперь, в XXI веке, уже настоятельно требуется «расчистка иконы».

**3. О динамике творчества**

Динамику творчества Шумана многие представляют себе как затухающий процесс, как движение по нисходящей кривой. Характерны, например, следующие высказывания А. Коптяева: «В 1840 году он [Шуман] был уже бессмертен, умри он тогда, осталось бы впечатление чего-то цельного и совершенного! Общий стиль этого периода [после 1840 г.] – для старых, очень старых дев. Вы присутствуете при медленном угасании великого таланта. Для искусства важен лишь "первый" Шуман»[[107]](#footnote-107).

Под *«первым» Шуманом* авторы, использующие это выражение (начиная от Ф. Листа), подразумевают фортепианную музыку, сочиненую между 1830 и 1839 годами (Ор. 1–23, 26, 28.) Среди шумановедов первого поколения только В. Й. фон Василевский, будучи по первоначальной специальности скрипачом, не впадал в заблуждения, связанные с фортепианоцентризмом, и до конца жизни полемизировал с ними. Он отдавал предпочиение поздним сочинениям, и в работе 1894 года сетовал на тех критиков, которые «не способны по достоинству оценить зрелые творения мастера и продолжают утверждать, что самое лучшее Шуман дал в ранних творениях своей музы»[[108]](#footnote-108). Но к мнению Василевского, предпочитавшего «второго» Шумана «первому», тогда не прислушались; в музыкальной среде возобладала иная точка зрения и достаточно надолго.

Ошибочные представления о динамике творчества Шумана как о постепенной деградации, с большей или меньшей категоричностью выражали исследователи нескольких поколений вплоть до значительнейшего ученого-шумановеда Д. В. Житомирского, который, подчеркивая «примечательную особенность эволюции Шумана», писал: «Автор четырех симфоний, "Рая и Пери", "Геновевы", "Фауста" в целом не превзошел творца "Крейслерианы", "Симфонических этюдов", первой части a-moll'ного фортепианного концерта. Разумеется, и новые десятилетия дали несколько настоящих вершин творчества: достаточно назвать квинтет, цикл "Любовь поэта", медленную часть "Рейнской симфонии". Но "лучший" Шуман – самый оригинальный, смелый, самый проникновенный и поэтичный – прежде всего ассоциируется с его фортепианными произведениями»[[109]](#footnote-109). «Даже в своих наиболее лиричных произведениях последних лет Шуман не в состоянии был по-настоящему возвыситься над музыкальной обыденностью, не находил пути к тем таинственным горным недрам, откуда он извлекал ранее невиданные сокровища»[[110]](#footnote-110) (в беседе со мной в 1978 году, то есть через 14 лет после выхода в свет его фундаментальной монографии о Шумане, Д. В. Житомирский подтвердил такую точку зрения, хотя некоторые другие положения своей книги – не касающиеся оценки позднего творчества – он к тому времени существенно пересмотрел).

Одним из симптомов творческого увядания Шумана для Д. В. Житомирского, несомненно, было ослабление склонности к эксперименту в музыке. Он пишет: «По своему общему стилистическому облику поздние произведения гораздо умереннее творчества тридцатых годов: композитор все менее склонен к флорестановской дерзкой романтике, вольному экспериментаторству, все чаще опирается на прочные устои традиции»[[111]](#footnote-111).

Так ли это на самом деле, можно выяснить, взвесив те факты, которые это подтверждают, и те, которые этому противоречат. Вот почему вопрос о жанрово-эволюционных процессах (по сути своей всегда экспериментаторских) в поздних сочинениях Шумана столь принципиален.

Для того чтобы давать ответ на этот вопрос обоснованно, творчество композитора должно быть воспринято и изучено *во всей полноте* (ни концертная практика, ни теоретическое и историческое музыкознание пока не обеспечивают этого). Ф. Лист первым, еще в 1854 году, отметил необходимость уделить должное внимание всем без исключения этапам творческого пути Шумана: «Рассматривать музу Шумана по частям и не определять при этом того места, которое данная часть занимает в совокупности его творчества, было бы неправильным, только путем сравнения различных его композиций между собою можно установить, что именно хотел он сказать при помощи той или иной манеры выражения и формы, и лишь после этого уловить идею отдельного произведения и получить возможность судить о диапазоне его эмоционального содержания. Так как в его произведениях нам прежде всего приходится отыскивать самого автора, мы не должны оставлять без внимания ни одного сколько-нибудь существенного звена в его творчестве»[[112]](#footnote-112). (Вместе с тем традицию противопоставлять «первого» и «второго» Шумана прослеживают именно от Листа: «Новонемецкая школа[[113]](#footnote-113) увидела в ранних произведениях Шумана, как своей предтече, в высшей степени сомнительную конструкцию, которую Ференц Лист обосновал впоследствии в 1855 году с целью сознательно противопоставить "первого Шумана" "второму"»[[114]](#footnote-114).)

В течение жизни творческое лицо композитора всегда, так или иначе, меняется. М. И. Цветаева писала: «Ждать от поэта одинаковых стихов в 1915 и в 1925 г. то же самое, что ждать – от него же в 1915 г. и в 1925 г. одинаковых черт лица»[[115]](#footnote-115). А.А. Блок высказался о периодизации творчества писателей так: «Писатель – растение многолетнее. Как у ириса или у лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней, – так душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его – только внешние результаты подземного роста души»[[116]](#footnote-116).

По характеру динамики творчества можно условно выделить пять типов композиторов, что требует для каждого из них неодинакового подхода к периодизации.

Для первого типа характерна динамика, график которой – экспонента: слабое начало, медленное развитие, потом стремительный взлет, ускоряющийся к концу и обрывающийся на высшей точке. К такому типу принадлежит, например, П.И. Чайковский.

Другие композиторы начинают сразу с шедевров, потом держат постоянную высоту и стилистически мало меняются. Таковы, например, Ф. Мендельсон-Бартольди, Ф. Шопен, А. П. Бородин. (В одном из отзывов о Шопене в 1841 году Шуман заметил и описал характерную особенность этого типа с некоторым неодобрением: «Всегда новый и изобретательный во внешнем, в форме своих музыкальных пьес, в особых инструментальных эффектах, он, однако, в сфере внутренней остается одним и тем же, и это заставляет нас опасаться, что он не поднимется выше достигнутого»[[117]](#footnote-117).)

Третий тип – композиторы, творческая активность которых, дойдя до кульминации, неожиданно прерывается или затухает, а последующие годы жизни (или даже десятилетия) оказываются творчески непродуктивными. Таковы, например, Дж. Россини, М. И. Глинка, Я. Сибелиус[[118]](#footnote-118).

Четвертый тип – композиторы, творчество которых образует определенные замкнутые периоды. Последние равноправны и самоценны в том смысле, что музыка, относящаяся к каждому из периодов, различается не так, как при прогрессировании или деградации, а так, как может различаться музыка нескольких разных композиторов. Таковы В. Моцарт и Ф. Шуберт[[119]](#footnote-119).

Наконец, пятый тип, наиболее распространенный, – композиторы с постепенным прогрессированием, нарастанием творческого потенциала, образующим ряд взаимосвязанных периодов творчества, сопровождающихся мутациями стиля (не столь резкими, как у композиторов четвертого типа), что связано с нормальным для людей любой профессии ростом мастерства и достижением личностной зрелости. Таково большинство известных композиторов, включая Баха, Генделя, Гайдна, Листа, Вагнера, Верди...

Шуман принадлежит к этому же – пятому – типу, а не к третьему, как принято думать. Никакого спада творческой активности в последние годы нет, есть лишь обманчивое впечатление спада, возникающее у фортепианоцентрически ориентированного наблюдателя. В период после 1846 года (время, когда J. Chissel считает Шумана творчески мертвым) композитор создал огромное количество музыки, в том числе высочайшего художественного качества.

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

В письме к Э. Крюгеру от 29 ноября 1849 г. Шуман писал: «Никогда я не бывал более деятельным, более удачливым в искусстве. Многое я довел до завершения, еще больше имеется в виде планов на будущее»[[120]](#footnote-120). Впрочем, предубежденный взгляд может усмотреть признаки умопомрачения Шумана в чем угодно, даже, как это ни странно, в большом количестве хороших сочинений, например, в мемуарах М. М. фон Вебера об этом сказано как о «почти что болезненном росте продуктивности»[[121]](#footnote-121). Рихард Поль полагал, что в последние годы творчества Шумана количество сочинённого возрастало, а качество снижалось[[122]](#footnote-122).

Ложные выводы о соотношении ценностей в шумановском творчестве отнюдь не являются единственным исключением в общей истории понимания (и непонимания) музыки. Такое происходит регулярно, и с тем большей вероятностью, чем совершеннее (а значит, сложнее) объект восприятия. Г. В. Чичерин, анализируя распространенные заблуждения, мешающие верному пониманию искусства Моцарта, описал ситуацию, очень сходную с шумановской. Он показал, что из-за просчетов в популяризаторской практике стиль *ранних клавирных* сочинений композитора принимается за его стиль вообще. Чичерин пишет: «Эти юношеские произведения прелестны, восхитительны, проникнуты удивительной поэтичностью, мечтательностью, свежестью, но это не достигший полной силы универсальный Моцарт. Так водворяется в умах публики не настоящий Моцарт. Она принимает молодого Моцарта за настоящего»[[123]](#footnote-123).

Последняя фраза самым точным образом могла бы характеризовать и смысл искаженного, фортепианоцентрического восприятия шумановского наследия. Можно сказать, перефразируя Чичерина, что фортепианоцентрически ориентированный наблюдатель *принимает молодого Шумана за настоящего*. Говоря так, я вовсе не хочу приуменьшить достоинства музыки раннего периода. Первые опусы – это, разумеется, тоже Шуман со всей присущей ему гениальностью. Но ранний фортепианный стиль – это не *весь Шуман* и не *лучший Шуман*.

В преподавании и изучении шумановской проблематики на всех уровнях музыкального образования требуются кардинальные концепционные изменения: перенос акцентов с фортепианных жанров на вокально-инструментальные и с раннего периода творчества – на средний и поздний.

# [О ЛИТЕРАТУРНОМ ВОСПИТАНИИ М.И.ГЛИНКИ В ПЕТЕРБУРГСКОМ БЛАГОРОДНОМ ПАНСИОНЕ](#_ГЛАВА_I._ГУМАНИТАРНАЯ)

# С.В. Фролов Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова

Есть в жизни великого русского композитора М.И. Глинки одно обстоятельство, которое ставит его в исключительное положение среди других русских композиторов. Он оказался единственным большим русским музыкантом, который на равных вошел в современную ему русскую гуманитарную интеллектуальную элиту.

Его приятельство с Пушкиным, Грибоедовым, Одоевским и Жуковским, а затем с Кукольником и Брюлловым не ограничивалось совместными развлечениями, милым общением в часы досуга. Это было активное взаимодополняющее содружество гениев, приводящее к сотрудничеству и к созданию общими движениями мысли, совокупными проявлениями творческого дара великих творений.

Вспомним, как из привезенной Грибоедовым «грузинской песни» в 1828 году родился романс Глинки – Пушкина «Не пой, волшебница, при мне»[[124]](#footnote-124), в котором Пушкин подтекстовал глинкинскую мелодию[[125]](#footnote-125). Известно, что в написании оперы Глинки «Жизнь за Царя» принимали участие Жуковский, Пушкин и Одоевский. Как знать, а не «гуляка» ли «праздный» – молодой Мишель Глинка послужил связующим звеном между Моцартом и знаменитой пушкинской «Маленькой трагедией»?

Естественно, что одним из условий такого положения Глинки в обществе современников являлось то, что сам он был яркой неординарной личностью, интересной для общения. Однако незаурядными личностями были и другие русские композиторы. В частности, Чайковский в сознании современников и потомков представал настолько значимой фигурой, что многие черты его личности или подробности его творческой биографии оказались отражены как в русской, так и в мировой литературе. В этом случае наиболее показателен пример главного героя из романа Томаса Манна «Доктор Фаустус» Адриана Леверкюна[[126]](#footnote-126).

Однако, ни сам Чайковский, ни любой другой русский композитор кроме Глинки, никогда не вступал в по-настоящему тесные отношения со своими современниками из числа великих писателей или поэтов – властителей дум своего времени. Лишь как исключение из общего правила можно назвать непродолжительные и весьма поверхностные контакты Чехова или К. Романова с Чайковским и Танеева со Львом Толстым.

И это отнюдь не случайность, так как думается, что «глинкинский казус» является результатом целого комплекса обстоятельств, важнейшие из которых так или иначе связаны со становлением такого великого явления, как русская классическая литература в эпоху формирования личности Глинки и первого расцвета его творчества.

Не касаясь всех составляющих этого комплекса, в данном конкретном случае обратимся лишь к одному из его условий – к литературному воспитанию, которое получил Глинка в Санкт-Петербургском благородном пансионе, где он учился с 1818 по 1822 год в возрасте с 13 до 18 лет.

Судя по всему, из числа 17 основных предметов, предлагавшихся к преподаванию в Благородном пансионе, центральное положение в учебном процессе и в сознании учащихся занимал круг дисциплин, объединенных заглавием «словесность»[[127]](#footnote-127).

Об этом можно судить хотя бы по тому, как вспоминал о занятиях в Благородном пансионе один из соучеников и ближайших друзей Глинки известный украинский историк и этнограф Николай Маркевич[[128]](#footnote-128).

Об этом же свидетельствует в своих знаменитых *Записках* и сам Глинка. Большая часть его воспоминаний об учебе в Пансионе посвящена именно литературе и иностранным языкам. При этом стоит отметить, что преподаватели, читавшие курсы той или иной иностранной литературы, как правило, вели и обучение соответствующему языку. Это же касается и русского языка и литературы. Поэтому здесь можно говорить об обобщенном изучении словесности.

В этом плане показательно уже то, что первым из учителей, упоминаемых в глинкинских *Записках*, стал Э.В.С. Раупах, «профессор немецкой литературы», а одновременно и немецкого языка[[129]](#footnote-129).

О Раупахе с большим уважением вспоминают и другие пансионеры. По словам Маркевича, Раупах – «европейская знаменитость, германский трагик, профессор языков немецкого, французского, латинского и греческого, и профессор истории; человек с необыкновенным даром слова, даже на русском языке, фигура серьезная, умная и задумчивая»[[130]](#footnote-130). Несколько иной оттенок в образ Раупаха вносит другой соученик Глинки – С. Соболевский: «Всех более держал нас в решпекте Раупах, который выгнал из класса нашего в низший человек тридцать и оставил в своем только пятерых... Его мы страшно боялись и уважали: пролетит муха в классе – и ту слышно, хотя он в течение трех лет никому не сделал выговора. Таковы-то были серьезные взгляды его из-за золотых очков!»[[131]](#footnote-131)

Возможно, что лекциям по немецкой литературе Раупаха учащиеся пансиона обязаны были своей особой любовью к Ф. Шиллеру, который чаще других немецких литераторов упоминается в мемуарах пансионеров[[132]](#footnote-132).

Впрочем, Раупах в этом деле был в Благородном пансионе отнюдь не одинок. Вероятно, самым эффектным пропагандистом творчества Шиллера являлся инспектор Пансиона Андрей Андреевич Линдквист. Он сам когда-то учился вместе с Шиллером и гордился тем, что сидел с ним на одной скамье. Линдквист очаровывал пансионеров рассказами о своей дружбе с Шиллером. А для Мишеля Глинки Андрей Андреевич с самого начала жизни в Пансионе был не просто «господин инспектор». Еще до поступления Глинки в Пансион с Линдквистом познакомился и близко сошелся его отец – Иван Николаевич. В дальнейшем, и во время учебы Мишеля в Пансионе, и по окончании его, семьи Линдквистов и Глинок находились в дружеских отношениях, благодаря чему проповедуемый Андреем Андреевичем культ Шиллера еще долго поддерживался в сознании молодого музыканта[[133]](#footnote-133).

Если и не любовь, то, по крайней мере, глубокий интерес к Шиллеру прививал и читавший в Пансионе лекции по русской словесности В.К. Кюхельбекер. Он поступил туда на службу почти сразу же по окончании в 1817 году Царскосельского лицея. Совсем незадолго до этого в лицейские годы он прославился как страстный поклонник творчества Шиллера среди лицеистов[[134]](#footnote-134). Чуть позже, и отчасти уже в годы преподавания в Благородном пансионе, Кюхельбекер, увлекшись романтической поэзией, начнет преодолевать свое увлечение Шиллером. Но и тогда, в пылу полемики, сражаясь с шиллеровскими принципами драматургии, он будет вспоминать его в своих статьях, в лекциях в Пансионе или просто в дружеских беседах[[135]](#footnote-135). Таким образом, имя Шиллера, также и благодаря Кюхельбекеру, постоянно оказывалось на слуху у пансионеров.

Для Глинки же все это было очень важно, так как в 1818–1820 годы, т. е. в первые годы его пребывания в Пансионе, Кюхельбекер был у него чуть ли персональным гувернером.

Дело в том, что отец Мишеля, помещая его в пансион, смог выхлопотать для него особые условия проживания вместе с тремя другими учениками в одной из четырех комнат, расположенных в мезонине учебного корпуса. В другой из этих комнат как раз и поселился Кюхельбекер[[136]](#footnote-136).

Имена двух из живших вместе с Мишелем учеников нам известны. Это были Борис и Дмитрий Глинки – его дальние родственники по так называемой «духовщинской» линии обширного общего рода смоленских Глинок[[137]](#footnote-137).

Так вот, их отец, Григорий Андреевич Глинка, был женат на родной сестре Кюхельбекера, Юстине (Устинье) Карловне[[138]](#footnote-138). Естественно, что ко всеобщему согласию Кюхельбекер стал гувернером в соседствовавшем с ним четырехместном дортуаре, в котором проживало трое его родственников (точнее, свойственников), и в мезонине сложилась особая родственно-семейная обстановка.

Таким образом, соседствуя с Кюхельбекером и постоянно общаясь с ним не только на занятиях, но и в неучебное время, Мишель Глинка, вольно или невольно, оказывался вовлеченным в условия интеллектуальной жизни своего гувернера.

А условия эти были таковы.

Будучи учителем русской словесности, днем значительную часть времени Кюхельбекер отдавал своим преподавательским обязанностям, а вечером принимал у себя друзей, да еще каких! Его постоянными гостями были А.А. Дельвиг, Е.А. Баратынский и А.С. Пушкин[[139]](#footnote-139). К ним часто присоединялись и ученики пансиона. Помимо брата Пушкина Льва, там можно было увидеть еще Николая Маркевича, писавшего: «Я тоже, несмотря на то, что был еще воспитанником, был принят в их компанию»[[140]](#footnote-140). Постоянными посетителями мезонина были и дружившие с братьями Пушкиными Павел Нащокин и Сергей Соболевский. Последний, кстати, начиная с Пансиона и далее всю оставшуюся жизнь, был одним из ближайших друзей самого Глинки. Естественно, что и Мишель также бывал участником этих приемов. Об этом, в частности, свидетельствует в своих воспоминаниях Соболевский. Говоря, что в те годы он встречался с Пушкиным «в мезонине над пансионом» у Кюхельбекера, Соболевский упоминает при этом лишь одного Глинку, «вместе» с которым жил Кюхельбекер[[141]](#footnote-141).

Основной темой собраний у Кюхельбекера была литература, и будущий композитор был вовлечен здесь в самую гущу современной литературной жизни. Вместе с тем известно, что в мезонине по вечерам он постоянно играл на рояле. Как вспоминал Н.А. Мельгунов, «в длинные зимние ночи, в летние петербургские сумерки, так памятные каждому, кто хотя раз наслаждался их вдохновительной, полярной поэзией …он /Глинка/ предавался полету свободной импровизации»[[142]](#footnote-142). Таким образом, намечались и обратные связи Глинки-музыканта с современными ему литераторами…

Рассказывая о Кюхельбекере, мы не можем не обмолвиться и о том, как он преподавал в Пансионе российскую словесность. Дело в том что помимо лекций по программе обучения в Пансионе, он на своих занятиях постоянно знакомил учеников с многими новинками, выходившими из под пера современников. Например, он довольно много читал пансионерам стихов, сочиненных Баратынским. И, как пишет Маркевич: «Все мы любили его стихи: живые, гармонические, свежие, глубоко и сильно почувствованные, отчетливо и точно выраженные, они были приняты нами с полным наслаждением. К тому же в этих стихах всегда была мысль; это был поэт-мыслитель…»[[143]](#footnote-143)

Отметим – a'propos – что именно на слова Баратынского в 1825 году Глинка сочинил свой «первый удачный романс: “Не искушай меня без нужды”»[[144]](#footnote-144).

Естественно, что Кюхельбекер приносил в пансион и все, что в эти годы было написано Пушкиным. На лекциях это были напечатанные стихи. А вот на литературных сходках в мезонине могли быть и стихи, которые по цензурным соображениям ходили по рукам только в рукописях. Благодаря этому в годы преподавания Кюхельбекера пансионеры становились свидетелями становления Пушкина как поэта национального масштаба.

В эти годы Пушкин покорял своих читателей такими шедеврами своей лирики, как «Погасло дневное светило…» и «Редеет облаков летучая гряда…» (1820), увлекал своих поклонников любовным томлением даже в философических мадригалах[[145]](#footnote-145). Он интриговал, зашифровывая под таинственными инициалами послания, в которых стиралась «грань между “интимным” и “общественным”»[[146]](#footnote-146).

Некоторые стихи Пушкина становились вакхическим припевом на пирушках и в забавах повесничавшей молодежи[[147]](#footnote-147). Читателей Пушкина привлекало высказанное им почтение к старшим, в частности Карамзину[[148]](#footnote-148). Особенно ценились стихотворные послания друзьям: Кривцову (1817), Жуковскому (1818), Энгельгардту (1819), Чаадаеву (1818).

Досужая публика с жадностью ловила пушкинские эпиграммы. Друзья, равно как и недоброжелатели, внимательно вчитывались в политические выпады в оде «Вольность» (1817), в стихах «Сказки» (1818) и «Деревня» (1819).

Естественно, все упивались творимой прямо на их глазах в 1817–1820 годах первой великой поэмой – «Руслан и Людмила».

Вместе с тем лицейский преподаватель знакомил своих учащихся и с произведениями менее именитых поэтов, таких как, например, П.А. Катенин[[149]](#footnote-149).

Иногда Кюхельбекер читал собственные сочинения, которых он довольно много начал печатать именно в период преподавания в Благородном пансионе с 1817 по 1820 год. И от этого у пансионеров оставалось двойственное впечатление. Они любили и отчасти даже жалели своего учителя: «Это был человек длинный, тощий, слабогрудый; говоря, задыхался, читая лекцию, пил сахарную воду»[[150]](#footnote-150). Однако не могли не чувствовать некоторых недостатков в его поэзии. И Маркевич честно признавался: «В его стихах было много мысли и чувства, но много и приторности. Пушкин этого не любил; когда кто писал стихи мечтательные, в которых слог не был слог Жуковского, Пушкин говорил: “И кюхельбекерно, и тошно”»[[151]](#footnote-151).

Поощрялось на занятиях у Вильгельма Карловича и литературное творчество самих пансионеров. Время от времени на лекциях «по всегдашней привычке» он спрашивал учеников: «Нет ли чего новенького у вас?» и, обнаружив новинку, просил читать. Маркевич, рассказывая про это, в числе начинающих пансионских сочинителей называет Вилламова, Масальского, Соболевского, ну и, естественно, себя[[152]](#footnote-152). Возможно, что со своими сочинениями принимал участие в таких занятиях и Мишель Глинка. Впоследствии он оказался недурным литератором, оставившим нам помимо постоянно упоминаемых «Записок», отличающихся весьма живым слогом, еще и ряд поэтических текстов в обеих своих операх.

Помимо литературных чтений, Кюхельбекер на занятиях много внимания уделял анализу отдельных произведений, делал обзоры творчества разных поэтов, знакомил учеников со своими критическими статьями, советовал им читать труды по теории стиха. А поскольку круг литературных интересов Кюхельбекера был очень широк, то пансионеры получали великолепную общую филологическую подготовку: «Милонова сатиры, проза и еще более стихи Батюшкова, проза Муравьева и Тургенева[[153]](#footnote-153), Кирша Данилов[[154]](#footnote-154), сатиры Кантемира были любимым его чтением», – отмечал Маркевич[[155]](#footnote-155). «Жуковского изучал и давал изучать. Карамзина ставил недостижимым совершенством слога… В классе он нам продиктовал свое сочинение “Логика языка”[[156]](#footnote-156)… Из теорий он рекомендовал “Грамматику”[[157]](#footnote-157) и “Метрику” Востокова и “Словарь древней и новой поэзии” Остолопова17…»[[158]](#footnote-158).

Очень часто Кюхельбекер просил учеников читать и анализировать литературные произведения. Некоторые из них вызывали особый интерес, и тогда начиналось общее бурное обсуждение читаемых текстов. Маркевич рассказывает об одной такой дискуссии, которая разгорелась вокруг элегий Дельвига. Сам Маркевич признавал их образцовыми, лишь «перенесшись во времена Геснера, Дезульер[[159]](#footnote-159) и подобных сладостей» и замечал, что для него «это все сухо»[[160]](#footnote-160). Любопытно, что, подбирая доказательства к своему суждению, Маркевич находил их в истории и политике XVIII века и, обрушивая свой гнев на упомянутых Геснера и Дезульер, приводил такой аргумент: «В веке регентства, в веке двух мерзавцев Людовиков, XIV-го и XV-го, это отвратительно, потому что читалось в Pare aux Cerfs[[161]](#footnote-161) развратными устами напудренных придворных дам: это были времена не идиллические. В нашем веке это скучно, сухо, вяло, водяно»[[162]](#footnote-162). В ходе жарких прений высказывались и другие мнения, но постепенно спорящие перешли на обсуждение упомянутых Маркевичем французских королей. Кюхельбекер, поддерживая Маркевича, «за “похвалу” двум Людовикам» поцеловал его. Часть учеников возражала: «Чирков, Масальский, даже Виламов превозносили XIV-го»[[163]](#footnote-163). Отметим, что среди разделявших точку зрения Маркевича оказался и Мишель Глинка: «Моих мнений были Лёвик Пушкин и Михайло Глинка, который, кроме музыки, был хорошим оценщиком поэзии и не сочувствовал никаким Бурбонам»[[164]](#footnote-164). Отметим, что «хороший оценщик поэзии» – важное замечание Маркевича, свидетельствующее о неслучайности пребывания Глинки сначала в кюхельбекеровской компании в Благородном пансионе, а затем, в годы взрослой творческой жизни, и среди великих русских литераторов.

Что же касается литературных сходок по вечерам в пансионском мезонине, то помимо общего воспитательного и образовательного значения следует подчеркнуть еще одно их достоинство. Здесь на всю жизнь завязывались узы братства близких по духу людей, многие из которых в будущем составят особый круг русской интеллектуальной элиты, связанной в нашем сознании с именем Пушкина. Это общение было очень важно как для них, так и для самого Пушкина, который, по словам именно там сдружившегося с ним Соболевского, «любил старых знакомых и был благодарен за оказанную ему дружбу, – особенно тем, которые любили в нем его личность, а не его знаменитость»[[165]](#footnote-165). Здесь же оказались завязаны те узы дружбы-братства, которые в значительной мере как раз и определили место Глинки в кругу русской интеллектуальной элиты своего времени.

# [РОЛЬ СОВРЕМЕННЫХ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИИ](#_ГЛАВА_I._ГУМАНИТАРНАЯ)

# С.А. Морозов Курский музыкальный колледж-интернат слепых

Становление системы музыкального образования в России уходит в глубь веков, хотя свои чёткие формы она начала приобретать в середине XIX века. В это время Милий Алексеевич Балакирев в целях преодоления музыкальной безграмотности выразил идею создания бесплатных музыкальных школ, таких же, какие уже существовали под именем «школ грамотности», «школ рисовальных» и т.п. Вместе с Гавриилом Иоакимовичем Ломакиным он заложил основные положения системы общего музыкального образования, в которых декларировал, что каждая личность имеет право на развитие своих способностей, что музыкальное образование должно стать всенародным, что любой ребенок изначально способен к музыке и т.д.

Последователи М.А. Балакирева и Г.И. Ломакина уточняли и расширяли теоретические и практические положения этой системы. Много внимания уделялось теоретическим разработкам, а также составлению программ музыкального образования, вопросам подготовки специалистов. В стране создавалась система музыкального образования европейского типа. Открытие Петербуржской консерватории в 1862 году, а затем Московской в 1866 году – прямое тому подтверждение.

На протяжении последующих лет система претерпела немало изменений, и на сегодняшний день в России мы имеем ярко выраженную трехступенчатую систему музыкального образования. Сложившаяся система подразумевает в качестве основной функции каждого её звена подготовку кадров для следующей ступени обучения: детские музыкальные школы (ДМШ) и школы искусств (ДШИ) готовят кадры для средних специальных учебных заведений (училищ и колледжей), училища – для вузов. Средние и специальные музыкальные школы совмещают функции низшего и среднего звеньев.

За прошедшие более чем полтора века написано немало научных трудов, постоянно совершенствуются педагогические технологии, создано множество учебных программ по преподаванию традиционных музыкальных дисциплин и методик обучения игре на различных инструментах. Уже несколько десятилетий в выстроенную систему музыкальных дисциплин не вводились новые предметы и тем более не намечалось ничего революционно нового, пока в нашу жизнь не ворвались цифровые технологии.

Появление в 1980-х годах персональных компьютеров полностью перевернуло представление человечества о дальнейшем развитии многих отраслей деятельности, в том числе и музыкальной. Изначально использование цифровых технологий в области музыки (в основном звукозаписи) было уделом профессионалов, так как стоимость оборудования была достаточно высока, но созданная всемирно известной компанией IBM технология «открытой архитектуры» персональных компьютеров (PC) дала неограниченные возможности для бурного развития недорогой вычислительной техники. Множество компаний направило свою деятельность (как финансовую, так и научно-производственную) на развитие и создание комплектующих для персональных рабочих станций, а также разработку программного обеспечения. Ради справедливости надо добавить, что изначально компьютерные технологии в области музыки создавались на базе компьютеров Apple Macintosh под операционную систему Mac OS, но они по цене традиционно намного дороже IBM-совместимых компьютеров, хотя в среде профессионалов до сих пор пользуются большей популярностью и на сегодняшний день.

Развитие средств вычислительной техники, а особенно появление персональных компьютеров, привело к созданию новых форм в учебном процессе, возникновению новых предметов. В наше время трудно представить себе, что без компьютеров можно обойтись. А ведь не так давно вычислительные машины были доступны весьма ограниченному кругу специалистов, а их применение, как правило, оставалось малоизвестным широкой публике. В настоящее время компьютерные технологии доступны, рассчитаны на самую широкую аудиторию, и наверняка уже не найдется ни одного крупного учебного заведения, не оборудованного компьютерным классом.

Использование компьютерных технологий в системе музыкального образования из многообещающих инновационных проектов уже превратилось в реальность, однако и сейчас мы вряд ли можем охватить мысленно все возможности, которые могут предоставить компьютерные программы. Применение цифровых технологий прочно вошло в повседневную жизнь учащихся. Большинство студентов используют в учебных целях цифровые плееры и диктофоны, персональные компьютеры и ноутбуки, сотовые телефоны с выходом в интернет.

Удобство использования компьютеров в кабинете музыкальной литературы и фонотеке ни у кого не вызывает сомнений. Доступ к любой информации происходит за считанные секунды, а объёмы хранящихся данных в сотни раз превышают фонд аналоговых записей на грампластинках и магнитных лентах, при этом занимая пространство в один офисный стол. 1 жёсткий диск объёмом в 500 Гб. способен заменить около 10 000 виниловых пластинок или 5 000 аудиокассет. При этом качество звука будет не хуже, чем на кассетах или пластинках, и, что самое важное, со временем оно не ухудшится.

Компьютеризация учебных заведений направлена не только на решение общих задач – искоренения компьютерной безграмотности и удобства хранения и обмена информацией, но преследует и цели профессионального воспитания и обучения. Для этого в учебные планы средних и высших музыкальных учебных заведений вводятся следующие дисциплины:

* математика и информатика;
* музыкальная информатика;
* компьютерная аранжировка.

В начале 2000-х годов предметы «Музыкальная информатика» и «Компьютерная аранжировка» начали экспериментально вводить в курс дисциплин некоторых музыкальных факультетов вузов и ссузов России. В музыкальных школах и школах искусств открываются классы компьютерной аранжировки. Основной акцент был сделан на изучение цифровых компьютерных технологий в области музыки и самых распространенных музыкальных программ. В настоящий момент предмет «музыкальная информатика» входит в Государственный стандарт среднего и высшего профессионального образования по музыкальным специальностям, а компьютерная аранжировка является предметом по выбору.

Практика показала, что введение данных предметов способствует более полноценному освоению таких учебных дисциплин, как «инструментовка и аранжировка», «концертмейстерский класс», «сольфеджио» и других, играющих важнейшую роль в профессиональном обучении музыканта. Эти дисциплины вызывают огромный интерес у студентов, так как учебный процесс тесно связан с компьютерными технологиями, и эта на сегодняшний день новая форма обучения просто не может не привлечь учащихся.

Цель курса «Музыкальная информатика» – дать студенту представление о современных компьютерных технологиях по работе со звуком для более полного использования творческих возможностей.

Задача предмета – это знакомство и освоение цифровых звуковых технологий, приобретение опыта работы с оцифрованным и синтезированным звуком, музыкальным материалом в различных форматах.

Данный курс дает возможность получения следующих навыков:

* оркестровка и сочинение музыки с возможностью услышать сочинение еще до исполнения его профессиональными музыкантами;
* создание готовой фонограммы с помощью виртуальных синтезаторов;
* создание нотного набора, подготовка партитур и партий для оркестровых, хоровых, ансамблевых сочинений и т. д.;
* запись живого звука и его преобразование.

На практике студенты знакомятся с основными типами музыкального программного обеспечения:

* программы-аудиоредакторы (Sound Forge, Adobe Audition, Wavelab);
* программы-секвенсоры (Sonar, Cubase, Nuendo);
* программы нотного набора (Sibelius, Final).

Программы-аудиоредакторы предназначены для работы с аудиоинформацией. Это наиболее универсальная технология, представляющая произвольный звук как он есть – в виде звуковой волны. Позволяет работать со звуками любого вида, любой формы и длительности. В состав программ входят модули обработки, имитирующие работу типовых устройств обработки звука, применяемых в студийной работе. В данных программах объединены функции цифрового магнитофона, звуковой монтажной станции и набора устройств обработки звука и осуществляется запись, воспроизведение и монтаж музыкального материала.

Программы-секвенсоры предназначены для записи музыкальных произведений «с нуля». Они всегда многодорожечные и допускают формирование произведения из множества партий, сочетая в себе различные функции виртуальной студии. Звук может формироваться как с программных виртуальных синтезаторов, так и с внешних звуковых модулей.

Основной задачей нотных редакторов является подготовка партитуры к печати и изданию. Функции программ ориентированы на работу с нотным текстом – ввод нот, аккордов, расположение партий на нотных станах, снабжение их нужными музыкальными знаками и т. п. Результатом конечной работы в нотном редакторе является правильно и красиво напечатанная нотная партитура.

Курс «компьютерная аранжировка» базируется на знаниях и навыках, приобретённых в результате изучения дисциплины «музыкальная информатика» и является его естественным продолжением.

Цель курса – создать предпосылки расширения возможностей музыканта с помощью современных цифровых и компьютерных технологий для полноценного творческого сотрудничества в обществе.

Задача курса – овладение методами инструментовки (аранжировки) на электронных музыкальных инструментах с помощью компьютерных программ и технических средств посредством их изучения и освоения с последующим созданием фонограммы как итогового продукта.

На сегодняшний день для музыканта, пишущего музыку для какого-либо коллектива или конкретных исполнителей, актуальным стал вопрос персональной музыкальной студии. Развитие современной компьютерной техники позволяет практически любому музыканту иметь виртуальную студию у себя дома. Особенно это важно для людей с ограниченными возможностями, которые получили доступ к тем технологиям, которые ранее им не были доступны. Например, инвалиды с нарушением зрения с успехом овладевают компьютерными технологиями в области аранжировки и создания фонограмм с помощью специальных программ экранного доступа, что способствует их более полной интеграции в общество.

То, что компьютерные технологии необходимы в обучении студентов музыкальных специальностей, ни у кого не вызывает сомнений, хотя на сегодняшний день ситуация такова, что полноценно воплотить в учебный процесс эти предметы удаётся далеко не каждому учебному заведению. Основные причины тому – нехватка квалифицированных специалистов и материально-технические проблемы.

И в заключение попытаемся перечислить некоторые дополнительные направления деятельности будущих выпускников музыкальных учебных заведений, владеющих перечисленными выше компьютерными технологиями:

* нотно-издательская деятельность;
* создание аранжировок, инструментовок и оригинальных композиций;
* запись «живого» звука;
* реставрация старых записей;
* подготовка цифровых фонограмм;
* звукооператорская и звукорежиссерская работа.

# ГЛАВА III. ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ

## 3.1. Опыт столиц и регионов

# [МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО В ПРОСТРАНСТВЕ-ВРЕМЕНИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)[[166]](#footnote-166)

# З.И. Гладких Курский государственный университет

В условиях модернизации российского образования и науки особую актуальность приобретают проблемы сохранения и развития традиций отечественной культуры. Просветительство – одна из этих традиций, обеспечивающая трансляцию национальных культурных ценностей, способствующая приумножению интеллектуального и духовного потенциала страны, выступающая фактором интеграции России в мировое образовательное пространство.

Приоритетная роль в воспитании человеческого в человеке стала основанием для взаимно обогащающего диалога художественной и педагогической культур во времени и пространстве. Выявление особенностей этого плодотворного диалога весьма существенно для понимания процессов, происходящих в хронотопе культуры. Художественно-педагогическая культура, с одной стороны, наполняет эстетическим содержанием педагогическую деятельность, а с другой – реализует гуманистический потенциал искусства. В полифонии исторических и национальных моделей художественно-педагогической культуры обнаруживается многоликость и единство духовного опыта человечества.

Русская художественно-педагогическая традиция обеспечивает сохранение, развитие и преемственность духовных ценностей в пространстве-времени отечественной культуры. В своем историческом развитии русская художественно-педагогическая традиция была открыта внешним воздействиям, усваивала ценности, теории, технологии художественно-педагогической культуры зарубежных стран. В значительной степени она испытывала влияние имманентных процессов, происходивших в отечественной культуре, вбирала в себя достижения психолого-педагогической, эстетической, религиозной, философской, научной мысли России.

Ценностную основу русской художественно-педагогической культуры составляет метафизическая триада «Истина, Добро и Красота». В понимании П.А. Флоренского, она есть не три разных начала, а одно: «Это – одна и та же духовная жизнь, но под разными углами зрения рассматриваемая. Духовная жизнь, как из Я исходящая, в Я свое средоточие имеющая, есть Истина. Воспринимаемая как непосредственное действие другого, она есть Добро. Предметно же созерцаемая третьим, как вовне лучащаяся, – Красота»[[167]](#footnote-167).

В соответствии с разнообразием видов искусства художественно-педагогическая культура разветвляется на многочисленные отрасли. Одной из ветвей художественно-педагогической культуры является культура музыкально-педагогическая. Поэтому при исследовании феномена музыкально-педагогической культуры необходимо учитывать диалектику общехудожественного, педагогического и музыкального, а также детерминированность музыкально-педагогической культуры закономерностями и свойствами культуры в целом.

В одном из толкований слова «культура» выделяются две составляющие: «культ» (почитание) и «ур» (свет). Слово «свет» входит в состав имени одного из архангелов; Уриил – «свет Божий», «пламя Божье». Мифологические источники содержат свидетельства о его просветительской миссии: «В “Книге Еноха” Уриил выступает в роли просветителя, обучающего вселенским тайнам; в этом значении его имя употреблялось на средневековых амулетах»[[168]](#footnote-168). Такой подход позволяет выявить новые грани культуры и ее просветительский смысл.

Лексема «свет» занимает центральное место в понимании сущности просвещения. Родственная связь этих слов утвердилась в сознании многих европейских народов. В английском языке корень понятия «the еnlightenment» (просвещение) составляет «light» (свет). Аналогично в немецком «Aufklärung» (просвещение) – «klar» (ясный, прозрачный, светлый, четкий, понятный, вразумительный, толковый) и французском «Siècle des Lumières» (эпоха Просвещения) – «lumière» (свет, огонь, световой поток).

Примечательно, что в русском языке слово «[культура](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0)» отсутствовало до конца 30-х годов XIX века, а его синонимом было «просвещение». Под просветительством в словаре Д.Н. Ушакова понимается «просветительная, культурническая деятельность», а глагол «просветить» представлен в двух значениях: 1) просвещу, просветишь, [совер.](http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1100422) (к [просвещать](http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/986406)), кого-что (книжн.). Сообщить кому-нибудь знания, распространить среди кого-нибудь какие-нибудь знания, культуру. Просветить массы. Просветить умы; 2) просвечу, просветишь, [совер.](http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1100422) (к [просвечивать](http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/986394))*,* кого-что*.* Пропустить сквозь кого-что-нибудь свет, осветить внутренность кого-чего-нибудь[[169]](#footnote-169).

Семантика света и огня получила широкое распространение в культурологии, философии, эстетике, педагогике и психологии искусства. По Л.С. Выготскому, искусство, совершая катарсис, «вовлекает в этот очистительный огонь самые интимные, самые жизненно важные потрясения личной души»[[170]](#footnote-170). Согласно древнегреческой мифологии, Аполлон – бог солнца, мудрости, покровитель искусств, предводитель муз. Аполлоновское в искусстве ассоциируется со светлым началом. П.А. Флоренским афористично выражена мысль о единстве света и красоты: «красота – свет, и свет – красота». Четвертое письмо из «Опыта православной теодицеи» называется «Свет истины», где автор приводит многочисленные примеры благодатного действия света, содержащиеся в Ветхом и Новом Заветах, в святоотеческой истории. К семантике света, огня обращается и К.Д. Ушинский, определяя значение христианства: «Это неугасимый светоч, идущий вечно, как огненный столб в пустыне, впереди человека и народов»[[171]](#footnote-171). Со светоносностью ученый связывает миссию педагогической деятельности: «Воспитание должно просветить сознание человека, чтоб перед глазами его лежала ясная дорога добра»[[172]](#footnote-172).

В хронотопе отечественной культуры процесс просвещения представлен в различных ипостасях. Основными руслами этого процесса являются традиции народности и православия, духовности и гуманизма. По мысли К.Д. Ушинского, народность и народная религия соединяют русского человека с давно отжившими и грядущими поколениями, «со всем тем, что дает нам прочное историческое, а не эфемерное существование»[[173]](#footnote-173). Классик утверждает, что чем глубже сфера учебной деятельности наставника идет «в массы народа и в детство человека», тем более должен он способствовать «образованию в душе дитяти такого коренного строя, который достоин человека», быть хорошим воспитателем и «действовать своим преподаванием не на одно обогащение ума познаниями, но на развитие всех умственных и нравственных сил воспитанников»[[174]](#footnote-174).

Трактовку просвещения, основанную на христианской вере в духовное преображение человека и понимании роли просветительства в развитии православной традиции русской культуры, дал Н.В. Гоголь. В его письме «Просвещение» читаем: «Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь. Слово это взято из нашей Церкви, которая уже почти тысячу лет его произносит, несмотря на все мраки и невежественные тьмы, отовсюду ее окружавшие, и знает, зачем произносит»[[175]](#footnote-175).

Лик русской культуры преображался в веках благодаря усилиям просветителей из разных стран. Трудно переоценить влияние на культурное развитие России просветительной деятельности братьев Кирилла и Мефодия, святых равноапостольных первоучителей славянских. Происходившие из византийского города [Салоники](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8) (Солуни), они были канонизированы не только православной, но и католической церковью. «Взгляд на русскую историю как на часть мировой и чувство ответственности за весь мир стали также отличительной особенностью всех восточнославянских литератур и отчасти были унаследованы ими через единую литературу Древней Руси от славянских просветителей – Кирилла и Мефодия. Это им принадлежит мысль о единстве человечества и ответственности каждой страны, каждого народа в общечеловеческом устроении и просвещении, о служении каждой страны человечеству», – так оценил историческое значение их просветительской деятельности Д.С. Лихачев[[176]](#footnote-176).

Ярким этапом в развитии просветительства в Европе стал период XVII–XVIII вв. Эпоха Просвещения – это «век разума». Раскрывая сущность просвещения, И. Кант основывался на идее приоритета рационального начала, характерной для европейской культуры данного исторического периода: «Просвещение – это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого. Несовершеннолетие по собственной вине – это такое, причина которого заключается не в недостатке рассудка, а в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-то другого. Sapere aude! – имей мужество пользоваться собственным умом! – таков, следовательно, девиз Просвещения»[[177]](#footnote-177).

В России просветительские идеи получили стремительное развитие в связи с реформами Петра I. Петербургская академия наук, созданная по проекту царя-реформатора в 1725 г., на первых порах была укомплектована преимущественно иноземными преподавателями, виднейшими учеными того времени. Поистине первым российским академиком стал М.В. Ломоносов. «Архангельский мужик», сын помора, он составил славу не только отечественной, но и мировой науки и культуры. Масштаб этой грандиозной личности поражал современников и потомков: «Соединяя необыкновенную силу воли с необыкновенной силой понятия, Ломоносов обнял все отрасли просвещения. Жажда науки была сильнейшей страстью сей души, исполненной страстей. Историк, ритор, механик, химик, минералог, художник и стихотворец, – он все испытал и все проник»[[178]](#footnote-178). В ломоносовском таланте гармонично сочетались научное, художественное и педагогическое дарования, что столь необходимо для истинного просветителя. И сегодня молодых российских ученых вдохновляют на служение во славу Отечества и благо науки строки из его знаменитой оды:

О вы, которых ожидает

Отечество от недр своих

И видеть таковых желает,

Каких зовет из стран чужих,

О, ваши дни благословенны!

Дерзайте ныне ободренны

Раченьем вашим показать,

Что может собственных Платонов

И быстрых разумом Невтонов

Российская земля рождать.

Имя Ломоносова в русском сознании неразрывно связано с просвещением и университетской культурой, о чем свидетельствует высказывание А.С. Пушкина: «Ломоносов был великий человек. Между Петром I и Екатериною II он один является самобытным сподвижником просвещения. Он создал первый университет. Он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом»[[179]](#footnote-179). Открытие в 1755 году Московского университета стало важнейшей вехой в культурном развитии России. На базе университета были созданы не только первые научные общества, но и такие центры культуры, как Академия художеств (позднее она была учреждена в Петербурге) и Малый театр. «Когда мы проходим по Моховой мимо Московского университета, мы помним, что деятельность этого рассадника науки и просвещения в России есть развитие мысли М.В. Ломоносова»[[180]](#footnote-180), – писал C.И. Вавилов, выдающийся ученый, организатор Музея М.В. Ломоносова, инициатор создания и первый председатель правления просветительского [общества «Знание»](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5,_%D0%92%D1%81%D0%B5%D1%81%D0%BE%D1%8E%D0%B7%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%BE%D0%B1%D1%89%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE). В 2011 году будет отмечаться   
300-летие со дня рождения Михаила Ломоносова, что станет основанием для проведения научно-практических конференций, посвященных историческому значению его творчества, а также отечественным традициям просветительства.

Деятельность энциклопедистов – французских просветителей, ученых, инженеров, деятелей литературы и искусства XVIII века – была направлена на систематизацию и распространение знаний в самых различных областях. «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» (1751–1780) представляет собою многотомный труд по систематизации научных достижений того времени. В предисловии к «Энциклопедии» отмечалось: «На самом деле, цель энциклопедии – собрать знания, рассеянные по свету, привести их в систему, понятную для людей ныне живущих, и передать тем, кто придёт после нас, с тем, чтобы труд предшествующих веков не стал бесполезным для веков последующих, и чтобы наши потомки, обогащённые знаниями, стали добрее и счастливее, и чтобы мы не канули в вечность, не сумев послужить грядущим поколениям». Высокой просветительской цели служили созданные в этот период многочисленные музыкальные энциклопедии, словари, сыгравшие этапную роль в развитии музыковедения и распространении знаний о музыке в различных странах мира.

Лучами просвещения было озарено девятнадцатое столетие. Просветительский дух «золотого века» русской культуры отражен в известном пятистишии А.С. Пушкина:

О сколько нам открытий чудных

Готовят просвещенья дух,

И опыт, сын ошибок трудных,

И гений, парадоксов друг,

И случай, бог изобретатель...

XIX век – эпоха расцвета отечественного искусства и науки, время бурного развития педагогической и эстетической мысли, становления системы педагогического образования, начала «консерваторского периода» в истории русской музыкальной культуры, становления отечественной музыкальной науки и художественной критики. Это эпоха М.И. Глинки, родоначальника русской классической музыки, и К.Д. Ушинского, основоположника научной педагогики в России.

Одним из ярчайших представителей музыкальной культуры этого времени был В.Ф. Одоевский. Этой удивительной личности Б.В. Асафьев дал следующую характеристику: «Обстоятельно изучив музыку, он мог говорить о ней положительным языком критика-спеца и исследователя-аналитика и художественно образным языком писателя-романтика, за воззрениями которого, однако, всегда чувствуется глубокое понимание конкретных данных музыки. Его новеллы в “Русских ночах”: “Последний квартет Бетховена” и “Импровизатор” нисколько не уступают музыкальным новеллам Гофмана. Его мысли о русском народном творчестве и культовом пении, его критические статьи о Глинке, его взгляды на музыкальное образование делают его первым выдающимся русским музыковедом»[[181]](#footnote-181). Личностные и профессиональные качества, обозначенные в данной характеристике, являются идеалом музыковеда-просветителя. К этим качествам следует добавить активную гражданскую позицию, значение которой подчеркивал сам В.Ф. Одоевский: «…образовывать публику в музыкальном отношении необходимо; это – долг всякого знающего музыку, как долг всякого знающего грамоте научить ей неграмотного»[[182]](#footnote-182).

В книге И.Ф. Петровской, посвященной изучению музыкальной жизни столицы Российской империи 1801–1917 гг., отмечается огромное значение музыкального искусства в культуре России и особенно Петербурга. В процессе работы над этой энциклопедией в поле зрения исследователя находилось более 110 специальных музыкальных и связанных с музыкой общественных организаций (обществ, кружков, союзов), более 140 музыкальных школ, курсов, училищ. Автор справедливо замечает, что место и роль музыки в истории отечественной культуры недооценены, между тем «ни в какой области социального бытия не было такого количества специальных училищ и добровольных объединений любителей – профессионалов и дилетантов»[[183]](#footnote-183).

Распространенной формой культурной деятельности в этот период стали музыкальные общества, работа которых была направлена на решение задач просвещения, образования, совместного проведения досуга, а также на благотворительные цели. Ярко выраженную просветительскую направленность имела деятельность созданных в это время музыкальных организаций: Петербургского филармонического общества (1802 г.), Симфонического общества (1840–1841 гг.), Концертного общества (1850 г.), Императорского [Русского музыкального обществ](http://bse.sci-lib.com/article098279.html)а (1859 г.). Впоследствии отделения ИРМО были открыты во многих городах России, что послужило импульсом для активизации концертно-просветительской работы и открытия музыкально-образовательных учреждений различных типов.

Музыкальные деятели того времени боролись не только за прогрессивные изменения в образовании, распространение искусства и культуры, но и за положение музыканта в обществе. Об этом свидетельствует письмо А.Г. Рубинштейна великой княгине Елене Павловне от 15(27) октября 1852 г.: «Когда подумаешь, сколь богато природа одарила славянский народ, особенно русскую нацию, в музыкальном отношении, то удивляешься тому, что музыкальное искусство здесь так мало развито, а Россия не дает больше замечательных музыкантов. Объяснение и причину этого явления можно видеть, быть может, в том факте, что правительство не предоставляет гражданских прав тем, кто хотел бы заниматься исключительно этим искусством. Музыка, как всякое другое искусство или наука, требует от того, кто ею занимается, всю его личность, все его время и всю его жизнь. И лишь тогда музыка иной раз жалует своим избранникам пальмовую ветвь награды и славы. <…> Следовало бы пожелать, чтобы Закон удостаивал музыканта положением, отмеченным в государственной иерархии»[[184]](#footnote-184).

Заметим, что в то время среди оркестровых исполнителей и музыкантов-педагогов, работавших в нашей стране, преобладали иностранцы. С целью развития русского музыкального искусства и повышения статуса музыканта А.Г. Рубинштейн предлагает учредить при императорской Академии художеств Музыкальный отдел: «Это учреждение – не говоря уже о том, что оно способствовало бы в значительной мере развитию и распространению в стране музыкального искусства, побуждая основывать и организовывать многочисленные музыкальные общества на всей территории империи, – отвечало бы истинной цели музыки, которая наравне с другими видами искусств является в высокой мере двигательной моральной силой»[[185]](#footnote-185). Длительное время этому проекту не было суждено осуществиться, однако усилия музыкантов-просветителей не были напрасными.

На базе Музыкальных классов, открытых РМО, организовывались музыкальные училища, а позднее и консерватории: Петербургская была создана А.Г. Рубинштейном в 1862 г., а Московская – его братом Н.Г. Рубинштейном в 1866 г. Согласно «Уставу консерваторий РМО» от 1878 г., целью этих высших учебных заведений было «образовать оркестровых исполнителей, виртуозов на инструментах, концертных певцов, драматических и оперных артистов, капельмейстеров, композиторов и учителей музыки»[[186]](#footnote-186). Таким образом, музыкально-педагогическая составляющая была заложена в консерваторскую модель образования изначально.

Русские консерватории с первых лет существования стали центрами музыкальной культуры, концертной жизни. Высокий статус консерваторий обусловливал особое внимание профессорско-преподавательского состава к вопросам содержания образования и концертных выступлений. Так, решением Совета профессоров Петербургской консерватории от 21 октября (2 ноября) 1866 г., каждому профессору предоставлялась свобода в выборе репертуара для исполнения учащимися на вечерах и на экзаменах. По этому поводу А.Г. Рубинштейн выражал следующую позицию: «Не могу согласиться с мнением большинства потому, что считаю целью консерватории образовать музыкальный вкус учащихся, знакомить их с образцовыми произведениями классических композиторов, открыть им возвышенный горизонт музыкального искусства и т. д. Для достижения этой цели считаю невозможным дозволить преподавателю давать ученику сочинения, не имеющие артистического достоинства и основанные только на более или менее элегантных пассажах и мелодиях, то есть так называемую модную музыку. Или, по крайней мере, допускать такого рода выбор я считаю возможным только в классе, в виде упражнений, для полного развития механизма, в самых редких случаях, в виде исключения, но не на вечерах консерватории, где программа должна свидетельствовать о направлении, о духе заведения»[[187]](#footnote-187).

Образование в дореволюционной России носило сословный характер. Принципы сословности, элитарности распространялись и на музыкальное образование, которое играло ничем не заменимую роль в культуре российского дворянства и формировании образа жизни аристократии. Лидирующие позиции в этом процессе занимали учебные заведения закрытого типа: кадетские корпуса, Воспитательное общество благородных девиц, получившее позднее название Смольного института, Училище правоведения. Весьма распространенными явлениями в среде дворян и помещиков были домашнее музицирование, музыкальные и литературные салоны. Вплоть до начала XX века эти формы музыкального просветительства сохраняли свое значение, служа распространению музыкальных произведений и знаний о музыке отечественных и зарубежных композиторов различных эпох.

С середины XIX века в общественной жизни России усиливаются демократические тенденции, и это отражается в художественной культуре. В отстаивании передовых эстетических идеалов деятели искусства объединяются в разнообразные творческие содружества, кружки, товарищества. Балакиревский кружок, или «Новая русская музыкальная школа», соединял творческие устремления и художественные принципы М.А. Балакирева, А.П. Бородина, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова. Впоследствии кружок стал известен под образным названием «Могучая кучка», данным В.В. Стасовым. Выдающийся русский критик подчеркивал просветительское значение этого творческого объединения: «Вся жизнь нового музыкального кружка была постоянною битвою с отсталостью, упорною рутиной и безвкусием окружающей массы и всего более – цеховых музыкантов. <…> Не будь многочисленных концертов, данных по мысли и инициативе музыкального кружка, не будь бесчисленных журнальных статей, выражающих мнения того же кружка <…> наша публика и до сих пор не имела бы понятия о большинстве гениальнейших созданий послебетховенского времени и наивно продолжала бы поклоняться давно полинялым симфониям Моцарта или детским ораториям Гайдна. Наконец, она не в состоянии была бы понимать значение целого ряда блестящих, своеобразных созданий новой русской школы, образующих теперь особую главу в истории русской музыки и придающих ей самостоятельный колорит»[[188]](#footnote-188).

В 1862 г. в Петербурге была открыта Бесплатная музыкальная школа, учредителями которой выступили М.А. Балакирев и Г.Я. Ломакин. Цель БМШ Милий Алексеевич видел «в доставлении недостаточным людям дарового музыкального образования для облагорожения их стремлений и для составления из них приличных церковных хоров <…> а также для развития из них новых дарований через приготовление солистов»[[189]](#footnote-189). Программа обучения, составленная М.А. Балакиревым и Г.Я. Ломакиным, включала элементарный класс, теорию музыки, сольфеджио, сольное пение, церковное пение, игру на скрипке для желающих стать учителями церковного пения[[190]](#footnote-190). Органичной частью учебного процесса являлись концерты и репетиционные приготовления к ним. Общепризнана историческая роль концертной деятельности БМШ в пропаганде произведений отечественных и зарубежных композиторов того времени, в особенности музыки «новой русской школы».

На волне демократического движения в Москве в 1906 г. была открыта первая в России Народная консерватория. У истоков создания этого общедоступного учебного заведения с ярко выраженной просветительской направленностью стояли крупнейшие деятели музыкальной культуры того времени – С.И. Танеев, Е.Э. Линева, Б.Л. Яворский. В 1908 г. открывается Народная консерватория в Петербурге, а далее и в других регионах России. Возникновение такой формы музыкального образования свидетельствовало о демократизации художественной жизни в стране и понимании преподавателями музыкальных вузов роли массовой просветительской работы в деле культурного развития русского народа. Деятельность Народных консерваторий была направлена на распространение музыкальной культуры в широких слоях населения посредством общего образования, освоения основ теории и истории музыки, навыков вокального и инструментального исполнительства, расширения у обучающихся общехудожественного кругозора. Основу содержания учебной и концертно-просветительской деятельности в этих учебных заведениях составляло народно-песенное творчество, а ведущей формой занятий было хоровое музицирование. В хоровых классах не только закреплялись историко-теоретические знания, но и развивались вокально-хоровые и дирижерские навыки.

Наряду с образовательными учреждениями, ключевыми звеньями в художественном воспитании и просвещении подрастающего поколения традиционно выступают учреждения культуры и искусства. Исторические памятники, музеи, театры, библиотеки, галереи, концертные и выставочные залы определяют образ культурного ландшафта, будь он столичный или провинциальный, создают соответствующую среду для развития личности.

В провинции родились и провели годы детства многие выдающиеся деятели русской культуры. Обратимся к воспоминаниям Г.В. Свиридова о детском периоде его жизни, пришедшемся на 1930-е годы: «Ошибочно было бы понимать культурную жизнь Курска как ущербную, захолустную, убогую и пр. Наоборот, скромная в своем большинстве, но достаточно многознающая и чуждая какого бы то ни было “нигилизма”, провинциальная интеллигенция была и *стихийным, и сознательным хранителем культуры*». Представители этого социального слоя, в который входили «школьные преподаватели, врачи, адвокаты и нотариусы, многочисленная инженерия и самые разнообразные служащие», были постоянными посетителями спектаклей Драматического театра, гастролировавших театров оперы и оперетты, концертов известных музыкантов и исполнительских коллективов[[191]](#footnote-191).

На институциональном уровне отечественная музыкальная культура развивалась даже в самые тяжелые для нашей страны годы. Приведем только две даты. Военный 1943 год стал временем открытия Государственного центрального музея музыкальной культуры (с 1954 г. им. М.И. Глинки). С первых дней своего существования это учреждение вело активную научно-исследовательскую и просветительскую деятельность. Сегодня фонды ГЦММК, содержащие около миллиона единиц хранения, представляют собой не имеющее мировых аналогов хранилище памятников отечественной и мировой музыкальной культуры. Просветительская деятельность музея, совершенствующаяся благодаря достижениям музейной педагогики, представляет собой яркий пример диалога музыкальной и педагогической культур в пространстве и во времени.

В 1944 г., более чем за год до окончания Великой Отечественной войны, был организован Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных на базе музыкального училища, основанного сестрами Евгенией, Еленой и Марией Гнесиными в 1895 г. Педагогический компонент, представленный в названии этого учебного заведения, реализовался в особом внимании в содержании обучения к психолого-педагогическим аспектам музыкального образования, методике инструментального и вокального исполнительства и педагогической практике. Преобразованное в 1992 г. в Российскую академию музыки имени Гнесиных, это учреждение продолжает оставаться одним из центров высшего профессионального музыкального образования, сочетающим в своей деятельности академические и просветительские традиции.

Музыкальное и профессиональное педагогическое образование, хронологически близкие в пространстве отечественной культуры, в ходе исторического развития взаимно обогащались, передавая друг другу теоретический и практический опыт. Об этом красноречиво говорят факты создания в 1924 г. при Московской консерватории Опытно-показательной школы для детей (так в консерватории называлась школа педагогической практики) и Инструкторско-педагогического отдела, предназначенного для подготовки преподавателей музыки общеобразовательных школ и инструкторов художественной самодеятельности.

Успехи музыкального образования во многом определялись достижениями в области искусствоведения и наук о человеке, преемственными связями общего и профессионального музыкального образования, слаженностью системы: детская музыкальная школа – музыкальное училище (техникум) – вуз. Общие и частные аспекты музыкального образования освещались в книгах, статьях, рецензиях, очерках выдающихся мастеров искусства. Г.Г. Нейгауз, основатель одной из крупнейших пианистических школ XX века, проблему репертуара исполнителей рассматривал в широком культурологическом контексте. В статье «Наша пианистическая культура», опубликованной в журнале «Советская музыка» (1937, №10–11), великий артист и педагог замечал: «Пианист не должен быть для своей аудитории ни угодливым паяцем, ни скучным наставником; он должен быть прежде всего музыкантом-пропагандистом, способным приобщать слушателей ко все новым и новым сокровищам необъятной по своему богатству, содержанию и разнообразию, неисчерпаемой по своей глубине и красоте фортепианной литературы. <…> И лучше было бы, если бы наши пианисты меньше труда и времени отдавали мишурной и глуповатой чисто виртуозной музыке, но зато углубленно изучали бы всё творчество величайших композиторов, а не только фортепианное творчество, и не только небольшую часть его, как это иногда бывает. Наши пианисты должны быть убежденными пропагандистами всего лучшего, что существует в музыке. И тогда гораздо интереснее и содержательнее будут программы концертов. И тогда еще больше повысится значимость артистической деятельности лучших мастеров советского исполнительства!»[[192]](#footnote-192)

Теория и методика общего музыкального образования значительно обогатились благодаря работам академика Б.В. Асафьева. Для учителя музыки по-прежнему актуальны слова выдающегося музыковеда: «Музыкальный педагог в общеобразовательной школе не должен быть “спецом” в одной какой-нибудь области музыки. Он должен быть и теоретиком, и регентом, но в то же время и музыкальным историком, и музыкальным этнографом, и исполнителем, владеющим инструментом, чтобы всегда быть готовым направить свое внимание в ту или иную сторону. Главное же, он должен знать музыкальную литературу, то есть музыкальные произведения в возможно большем количестве, чтобы не чувствовать в музыкальной эволюции провалов от композитора к композитору или зияющих пустот в творчестве одного композитора»[[193]](#footnote-193). Такая модель педагога-музыканта наследует лучшие черты, свойственные русскому музыкальному просветительству.

Новую грань в понимании музыкального просветительства открывает нам статья Г.Г. Нейгауза «Повышайте музыкальную культуру детей», опубликованная в журнале «Начальная школа» (1953, № 9). Генрих Густавович обращается к широкой педагогической аудитории с такими словами: «Мне хочется обратиться к учителям начальных классов школы с горячим призывом: “Несите в широчайшие народные массы музыкальные идеи, знакомьте с ними детей и их родителей. Пробуждайте у трудящихся желание давать своим детям, наряду с общим образованием, еще и музыкальное”.<...> Я хочу пожелать, чтобы школа больше вводила своих воспитанников в мир музыки. Дорогие товарищи учителя! Любите сами, полюбите, если не любили до сих пор, музыку, научите детей любить ее. Разъясняйте родителям своих учащихся, как благотворно влияет музыка на человека, как она облагораживает его. Музыка повысит общее развитие ваших учеников и учениц, следовательно, будет помогать вам добиваться улучшения их успеваемости. Музыкальная культура должна войти в каждый дом в городе и деревне. Донести ее до широких масс населения – обязанность советского педагога. Мне хотелось бы, чтобы в настоящем учебном году учителя вместе с учащимися посещали концерты, чтобы они обращали внимание детей на красоту музыки, учили их любить ее. Хотелось бы, чтобы повышали свою музыкальную культуру и сами учителя»[[194]](#footnote-194).

Вопросы общего музыкально-эстетического воспитания находились в центре внимания известных отечественных педагогов. В.А. Сухомлинский так описывал свой опыт приобщения детей к музыкальному искусству: «Слово никогда не может до конца объяснить всю глубину музыки, но без слова нельзя приблизиться к этой тончайшей сфере познания чувств. Я старался, чтобы слово, объяснение музыки было своеобразным эмоциональным стимулом, который пробуждает чувствительность к музыке, как непосредственному языку души (А. Серов). Слово должно настроить чуткие струны сердца... Объяснение музыки должно нести в себе что-то поэтическое, что-то такое, что приближало бы слово к музыке. Его я старался найти в эмоциональной памяти воспитанников: при помощи слова создавал картину, которая пробуждала бы воспоминания о пережитом...»[[195]](#footnote-195) Наблюдения выдающегося педагога весьма ценны для музыкального просветительства, поскольку от качества беседы о музыке в большой степени зависит актуализация связей в триаде «композитор – исполнитель – слушатель», эффективность художественной коммуникации.

Бурное развитие средств массовой информации во второй половине двадцатого столетия значительно расширило как технологические ресурсы музыкально-просветительной работы, так и масштабы ее аудитории. С помощью радиовещания и телевидения сокращаются пути музыки к слушателю и слушателя к музыке. До минимума может ограничиться время на распространение новостей музыкальной культуры, освещение музыкальных событий в стране и в мире. В кратчайший временной отрезок информация о музыкальных премьерах, конкурсах и фестивалях, новых талантах и именах становится доступной огромной аудитории. Даже в самых отдаленных географических точках страны телезрители и радиослушатели получают возможность воспринимать выступления музыкальных коллективов и солистов в прямом эфире или записи по трансляции из ведущих концертных залов и студий, участвовать в творческих встречах и мастер-классах выдающихся исполнителей и музыкантов-педагогов.

Д.Б. Кабалевскому принадлежала идея проведения цикла концертов-лекций для детей школьного возраста, получившего название «Музыкальные вечера для юношества» и транслируемого по центральным каналам радио и телевидения. Сам Дмитрий Борисович в течение многих лет не только руководил этой работой, но и принимал самое непосредственное участие в проведении вечеров, выступая со вступительным словом. Лекции-концерты не только вводили аудиторию в историю создания и круг образов исполняемых произведений, но и раскрывали их связи с другими видами искусства, с историческими событиями и современной жизнью. Произведения, включенные в программу «Музыкальных вечеров», исполнялись ведущими солистами и исполнительскими коллективами, собирали огромную теле- и радиоаудиторию детей и взрослых, учащихся общеобразовательных и музыкальных школ, их учителей и родителей. Своеобразной формой музыкально-педагогического просвещения были уроки музыки, которые Д.Б. Кабалевский вел в московской школе № 209 в течение многих лет. Благодаря трансляции этих уроков по Центральному телевидению учителя смогли познакомиться не только с содержанием программы по музыке для общеобразовательных школ, разработанной под научным руководством Дмитрия Борисовича, но и формами и методами работы по этой программе. Созданный по его инициативе цикл телевизионных передач «Учителю – урок музыки», в котором участвовали лучшие педагоги-музыканты, сыграл заметную роль в распространении актуальных в то время музыкально-педагогических идей и технологий их реализации.

Уникальный опыт многолетней музыкально-просветительской деятельности Д.Б. Кабалевского получил обобщение в ряде книг. «Заинтересовать слушателей музыкой, эмоционально увлечь, “заразить” их своей любовью к музыке», – так определял задачи воспитательной и просветительной работы с детьми выдающийся музыкант-педагог[[196]](#footnote-196). Книга «Как рассказывать детям о музыке» содержит комплекс рекомендаций по организации просветительской работы, выбору тематики, составлению программ и сценариев лекций и концертов. Особое внимание здесь уделено культуре музыковеда-лектора, содержательным и художественным аспектам речи о музыке, а также приемам активизации внимания аудитории и методам воспитания умения слушать и слышать музыку.

Музыкальное просветительство приобретает новые возможности и качества в связи с развитием компьютерных технологий, сети Интернет. Влияние их на процессы, происходящие в культуре и образовании, – тема отдельного исследования. Вполне вероятно, что в недалеком будущем появятся новые технические средства. Однако все они, как и их предшественники, при всех преимуществах не смогут заменить человеку живого общения, яркости непосредственных художественных впечатлений. В любом случае, культура применения научно-технических достижений в музыкально-образовательном процессе будет зависеть от профессиональной компетентности учителя. Творческая мысль педагогов-музыкантов породит новые формы просветительской деятельности.

Будущее музыкального просветительства зависит в значительной степени от профессионализма педагогов музыкального образования. Компетентность в этой сфере формируется на базе комплекса наук о человеке и искусстве. В процессе подготовки к музыкально-образовательной деятельности необходимо руководствоваться известным постулатом К.Д. Ушинского: «*Если педагогика хочет* воспитывать человека во всех отношениях, то она должна *прежде узнать его* тоже во всех отношениях»[[197]](#footnote-197). Педагогическая антропология, основывающаяся на понимании человеческой сущности в единстве духа, души и тела, ориентирует на познание личности во всей ее многосложности. Весь комплекс антропологических знаний может служить теоретической базой для изучения психолого-педагогических условий художественно-эстетического развития личности, психофизиологических, онтологических, гносеологических и аксиологических оснований художественного творчества.

Важнейшей составляющей профессиональной подготовки педагога-музыканта должно быть изучение технологий реализации в образовательном процессе многообразных функций искусства: эстетической, этической, воспитательной, социально-преобразующей, личностно-преобразующей, ценностно-ориентационной, познавательной, канонической, эвристической, семиотической, информационной, коммуникативной, гедонистической, суггестивной, компенсаторной, терапевтической. «Высвечивание» гуманистического потенциала искусства и пропаганда знаний в этой области – перспективные направления музыкально-просветительской работы. По мнению В.Н. Холоповой, музыкальные произведения могут быть познавательны в различных ракурсах: историко-фактологическом, философско-мировоззренческом, этико-эмоциональном[[198]](#footnote-198). Раскрывая сущность и значение познавательно-эвристической функции, Ю.Б. Борев замечает: «Искусство – средство просвещения (передача опыта, фактов) и образования (передача навыков мышления, обобщения, системы взглядов). Оно выступает как “учебник жизни”, который читают даже те, кто не любит других учебников. Познавательная информация, содержащаяся в искусстве, огромна. Оно существенно пополняет наши знания о мире. Сопрягая личный жизненный опыт с опытом других людей, искусство служит средством и познания мира, и самопознания личности»[[199]](#footnote-199). В данном контексте музыкально-просветительская деятельность выступает фактором самосовершенствования субъекта музыкально-педагогической культуры.

Музыкально-педагогическое образование подразумевает не только овладение знаниями и технологиями в области музыкального искусства, но и становление личности, развитие ее мировоззрения, формирование этического сознания и аксиологических установок просветительской деятельности. Для исследования и формирования музыкально-педагогической культуры учителя актуальным и значимым является применение достижений в области теоретической и практической тезаурологии. Художественно-эстетический тезаурус – не только словарь, охватывающий понятия, связанные с определенной сферой человеческой деятельности, но и запас впечатлений от общения с искусством, образных представлений, интонационных моделей, эмоционально-ценностных отношений. Формированию художественно-эстетического тезауруса будущего учителя во многом способствует информационная культура, предполагающая развитие умений отбирать, систематизировать, хранить, перерабатывать, интерпретировать, передавать и корректно использовать в образовательном процессе поступающую из различных источников информацию[[200]](#footnote-200).

Исследование феномена просветительной деятельности связано с изучением личностного контекста, поскольку именно человеческая личность выступает реципиентом, проводником и источником энергии культуры. «Влияние личности воспитателя на молодую душу составляет ту воспитательную силу, которой нельзя заменить ни учебниками, ни моральными сентенциями, ни системой наказаний и поощрений. Многое, конечно, значит дух заведения; но этот дух живет не в стенах, не на бумаге, но в характере большинства воспитателей и оттуда уже переходит в характер воспитанников», – констатировал К.Д. Ушинский[[201]](#footnote-201). Дух заведения – это прежде всего ценностные ориентиры, которые исповедуют и реализуют в своей деятельности субъекты образовательного процесса. Именно он задает вектор развития отдельной личности и всего образовательного учреждения, будь оно педагогическое или музыкальное.

Глубокие мысли о роли субъектного фактора, личностного начала в художественно-педагогической культуре находим на страницах свиридовских дневников: «Один лишь театр, концертный зал, журнал или газета, профессор в консерватории может приносить уже много пользы (хотя бы и один). Ибо он сеет семена добра, и нельзя себе представить, чтобы все они погибли»[[202]](#footnote-202). Решение проблемы формирования духовной культуры подрастающего поколения следует начинать с воспитания русской интеллигенции, выступающей «и стихийным, и сознательным хранителем культуры», с приобщения студентов, представителей педагогических и артистических специальностей к отечественной художественно-педагогической традиции.

Итак, просветительство является одной из жизнестойких и плодотворных традиций отечественной художественно-педагогической культуры. На различных исторических этапах просветительская деятельность приобретала новые формы и решала различные задачи в соответствии с особенностями социально-экономического и культурного развития страны, образовательными потребностями общества и личности. Исследование этого опыта, сохранение и развитие традиций просветительства необходимы для совершенствования отечественной образовательной системы. «Достойный статус России в современном мире, – подчеркивает В.А. Сластенин, – обеспечит только такая система образования, которая сможет реализовать функцию сохранения и воспроизводства гуманистических традиций отечественной и мировой культуры, система гибкая, открытая по типам школ и образовательным уровням, способная к саморазвитию, соотносимая с западными моделями, учитывающая опыт русского просветительства, отвечающая потребностям современности»[[203]](#footnote-203).

Лучи просветительства, в силу закона сохранения энергии, не рассеиваются бесследно. Свет этих лучей, проникающий сквозь пространство и время, обнаруживается в различных культурах, в том числе художественной и педагогической. Педагогику и искусство роднит то, что они имеют отсроченный характер действия. «Искусство есть, скорее, организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней», – писал Л.С. Выготский[[204]](#footnote-204).Эта «установка вперед»должна быть движущей силой совершенствования музыкально-просветительской деятельности и источником личностного и профессионального развития педагога-музыканта.

# [ИСТОРИЯ ИЗЮМСКОЙ НАРОДНОЙ КОНСЕРВАТОРИИ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

**Г.** **И.** **Ганзбург**Институт музыкознания, Харьков

В Российской империи начала ХХ века, а потом и в Советском Союзе был достигнут стабильно высокий уровень профессионального музыкального образования, а по некоторым специальностям (фортепианное и дирижерское исполнительство, композиция, теоретическое музыкознание) этот уровень постепенно стал передовым в мире. Однако уровень общего музыкального просвещения и образования, широта распространения музыкальной грамотности – во все периоды оставались проблематичными. В этом не было достигнуто не только передового уровня, но и сколько-нибудь ощутимого прогресса, наоборот, отставание от других стран увеличивалось, и сейчас на всём постсоветском пространстве состояние общего музыкального образования катастрофически низкое.

Консерваториями в разные исторические периоды именовались различные учреждения. Как известно, в Италии XVI века так назывались приюты и госпитали для сирот и больных, где обучали музыке увечных детей, неспособных к физическому труду. Позднее первоначальный смысл термина (дом сохранения) стал забываться, и традиционное название приобрело иной оттенок: название «консерватория» стали использовать в европейских странах для именования музыкальных учебных заведений, не связанных с домами инвалидов. Принципиальный поворот в истории консерваторий совершил Ф. Мендельсон, применив в музыкальном образовании **университетский** принцип. В созданной им в 1843 г. консерватории в Лейпциге студент приходил не в класс учителя-универсала, а по каждому предмету – в классы к педагогам узкой специализации. Такое соединение традиций музыкального обучения с университетским принципом привело к резкому повышению качества образования, и постепенно модель Лейпцигской консерватории была перенята и утвердилась в большинстве стран, в том числе в России, где она была принята для учебных заведений, создаваемых Императорским русским музыкальным обществом (ИРМО) начиная с 1862 года.

*Народные* консерватории – явление сугубо российское. Они стали возникать в параллель (и зачастую в противовес) тем консерваториям, которые учредило ИРМО. Первым опытом такого рода можно считать Бесплатную музыкальную школу в Санкт-Петербурге (БМШ), учрежденную по инициативе М. А. Балакирева (это было лишь частью его невоплощённого замысла о всеобщем музыкальном образовании). Принципиальное отличие БМШ от Консерватории, основанной в том же Санкт-Петербурге А.Г. Рубинштейном, состояло в решении вопроса о *профессионализации*. Консерватории и училища, созданные под эгидой ИРМО, ставили целью музыкальное образование **профессионалов**, тогда как бесплатная музыкальная школа и последующие народные консерватории – это система музыкального образования для **непрофессионалов** (в идеале – для всего населения). В первые годы после революции народные консерватории создавались и в тех местах, где не было учебных заведений ИРМО, в этих случаях они брали на себя обе функции и стали прообразом советской системы ДМШ.

Усилия энтузиастов музыкального просветительства и те обстоятельства, в которых протекала их деятельность, нуждаются в детальном изучении. Каждый исторический эпизод в деле организации музыкального образования для нас ценен и поучителен. Одним из таких эпизодов были попытки создания общедоступных музыкальных учебных заведений в первые послереволюционные годы. Изучать этот период довольно трудно: мало сохранилось документальных материалов (их особо не хранили), еще меньше – опубликовано.

Среди сохранившихся материалов такого рода представляет интерес чудом уцелевшая и дошедшая до нашего времени часть архива так называемой народной консерватории, действовавшей в 1920–1921 годах в уездном городе Изюме Харьковской губернии. Эти бумаги отложились в личном архиве С. А. Нания в Полтаве. Оттуда они поступили на хранение в Государственный архив Харьковской области и долгое время оставались неизвестными, поскольку Изюмские краеведы не знали об этих документах и не имели к ним доступа из-за территориальной отдалённости, а харьковские краеведы не интересовались деталями культурной жизни Изюма.

Данный комплекс документов был впервые изучен мною в начале 1990-х годов с целью составления биографии композитора С.А. Нания. Позднее в публикациях о Нании, вышедших в Харькове и Москве, была упомянута Изюмская народная консерватория, но подробности ее истории не излагались. В удостоверении, выданном уездными властями в сентябре 1922 года сказано, что Наний «был учредителем Народной Консерватории в г. Изюме и состоял членом Президиума и преподавателем ея непрерывно с 1 февраля 1920 г. и до преобразования ея в Изюмскую Народную музыкальную школу, а также был преподавателем музыки на Изюмских 82-х командных пехотных курсах»[[205]](#footnote-205).

Среди сохранившихся документов – протоколы Совета и общих собраний Изюмской народной консерватории с февраля 1920 по апрель 1921 гг., бухгалтерские ведомости с фамилиями педагогов, биография Нания, составленная его сестрой С.П. Наний, биографическая справка, составленная полтавским архивистом В. Самуйло. Не сохранились следующие документы, которые были бы важны для изучения деятельности Народной консерватории: списки учащихся, учебные программы и расписание занятий.

**С. Наний – учредитель Изюмской народной консерватории**

Интерес представляют в первую очередь сведения об учредителе Народной консерватории, поскольку общекультурная и профессиональная подготовка людей, стоящих у истоков, всегда определяют направленность и задают интеллектуальный уровень создаваемых ими институций.

Сергей Петрович Наний (1858–1935) – автор вокальных, хоровых и инструментальных произведений. Он не стал широко известным, однако интересен тем, что одним из первых положил на музыку стихи П. Тычины, А. Олеся, С. Черкасенко, В. Эллана‑Блакитного. Материалы о его деятельности сохранились фрагментарно и находятся в четырех государственных архивах Санкт-Петербурга, Харькова и Киева.

С.П. Наний – потомок итальянца по фамилии Нани (Nany) – происхождением из дворян Изюмского уезда Харьковской губернии. Его биография складывается из трех основных периодов.

**Петербургский период:** по окончании в 1862 году Училища правоведения Наний сделал блестящую (до определенного момента) карьеру на государственной службе (чиновник Министерства юстиции, позднее – Государственной канцелярии, с 1905 г. – помощник Статс-секретаря Государственного Совета, в 1917 г. при Временном правительстве – сенатор), дослужился до генеральского чина (с 1907 г. – действительный статский советник, был награжден орденами Св. Станислава II степени (1901), Св. Анны II степени (1904), Св. Владимира II степени (1910), Св. Станислава I степени (1913). Сведения о петербургском периоде содержатся в материалах Центрального государственного исторического архива в Санкт-Петербурге[[206]](#footnote-206).

Сохранившиеся архивные дела позволяют документально проследить деловую сторону жизни Нания, сроки его заграничных путешествий и поездок на Харьковщину. Однако материалы о его творчестве того периода отсутствуют. Открытым остается, в частности, вопрос о принадлежности С. П. Нанию русского перевода трудов Ф. Ницше, изданных в Санкт-Петербурге в 1899 году.

После Октябрьской революции 1917 г. Наний покинул столицу и поехал в родные места, где был весьма известной и уважаемой фигурой (еще в 1914 году он был утвержден Почетным мировым судьёй по Изюмскому уезду).

**Второй (изюмский, 1918–1926) период** жизни Нания документирован материалами Государственного архива Харьковской области[[207]](#footnote-207). Документы свидетельствуют: в 1920–21 годах действовала так называемая Изюмская народная консерватория. Инициатором ее создания и одним из руководителей был Наний. Консерватория перестала существовать по причинам, не связанным с искусством и музыкальной педагогикой: здание, занимаемое консерваторией, понадобилось для одного из многочисленных военных учреждений.

После ликвидации Изюмской народной консерватории местными властями Наний в 1926 году переселился в Полтаву, давал там уроки музыки и занимался композицией. **Третий (полтавский) период** также отражен в материалах ГАХО (имеется биография, перечень музыкальных произведений, фотографии Нания в пожилом возрасте). По воспоминаниям бывшего директора Полтавского музыкального училища М.А. Фисуна, Наний сочинял преимущественно фортепианную и хоровую музыку (его пьесы имел в репертуаре Полтавский хор под управлением Ф.И. Попадича). По сведениям полтавских краеведов А. и П. Ротач, Наний был репрессирован, после чего сестра композитора передала часть семейной библиотеки (книги на иностранных языках) в музей И. П. Котляревского.

Часть композиторского наследия С.П. Нания сохранилась благодаря тому, что он отсылал ноты для ознакомления и отзыва харьковским специалистам (по существу, это был один из видов цензуры). Те ноты (копии рукой переписчика) попали в Харьковскую научную библиотеку им. В.Г. Короленко, где и находятся ныне. Они хранятся не в отделе рукописей (что было бы логичным), а в общем фонде, среди печатных нотных изданий, и некоторые уже утрачены. В начале 1990-х годов мною была выявлена 31 единица хранения (инвентарные номера в интервале 542761–542797)[[208]](#footnote-208). Среди сохранившихся произведений – романсы на стихи А. Мицкевича, А. Толстого, В. Жуковского, И. Морозова, Ю. Жадовской, Т. Шиловской, А. Фета, С. Хомякова, С. Надсона, С. Черкасенко, В. Эллана, В. Сосюры, А. Олеся, П. Тычины, Леси Украинки, С. Руданского, фортепианные вариации, Мазурка для скрипки и фортепиано. Однако отсутствуют 5 прелюдий для фортепиано, 20 песен из «Кобзаря» Т. Шевченко, скрипичная соната, серенада, 3 песни на стихи В. Сосюры и песня на стихи П. Дзбанивского. По устному свидетельству Н. Смоляги, музыка Нания к «Кобзарю» находится в личном архиве С. П. Дремцова, перевезенном из Харькова в Киев и переданном в Архив-музей литературы и искусства (фонд Дремцова там пока не обработан, и его материалы недоступны для исследователей).

**Воспоминания сестры, Софии Петровны Наний[[209]](#footnote-209)**

Сергей Петрович Наний родился в 1858 году, умер в 1935. Родился в бедной дворянской семье; отец был армейский офицер. Образование получил юридическое в училище Правоведения, куда, за неимением средств, был помещен интерном (с приготовительного класса). С раннего возраста он выказывал хорошие музыкальные способности – 7 лет уже определенно хорошо играл классиков на фортепиано. Учился музыке у Вильгельма Генца и Франца Дея, учеников Гензельта. Часто выступал на школьных вечерах и постоянно получал на школьных экзаменах награды сочинениями классиков (Бетховен, Мендельсон и др.) В юношеском возрасте собирал и записывал народные песни на Украине в Харьковской губернии, в России в Новгородской губернии. Теорию музыки и гармонию проходил у Римского-Корсакова. Вместе с Дютшем и Глазуновым записывал песни хора Владимирских рожечников. Переданный Глазунову, этот материал был основательно использован последним в его симфонических произведениях.

Служба в министерстве юстиции была не по душе Сергею Петровичу; но, не имея других средств к существованию, пришлось тянуть лямку. Служа в Государственном Совете, упорно отстаивал свою самостоятельность, он не отличался благонамеренностью и, не считаясь с мнением начальства, предоставил свою квартиру [для] жительства членам Государственной Думы партий крестьян трудовиков и левых эсеров. В 1906 году в городе Изюме, будучи Земским гласным, он отклонил на пленуме Земского собрания посылку благодарственной телеграммы Столыпину за усмирение Украины. С этого времени его служебная карьера совершенно остановилась. Т.к. у него был чин действ[ительного] статского советника, то ему предложили добровольно выйти в отставку, на что он не согласился, а потребовал отставки мотивированной или по суду. Пришлось его оставить на службе, но зато 12 лет он не двинулся с места и лишь в 1917 году, при Временном Правительстве, был избран сенатором.

В 1918 году, покинув юстицию, он предался всецело музыке: в начале 1919 года организовал в Изюме, совместно с местными музыкальными силами, Народную Консерваторию, состоял в ней преподавателем, аккомпаниатором и секретарем училищного Совета; также был преподавателем музыки на красноармейских командных курсах. Затем, после перевода Комкурсов из Изюма в Сумы, заведовал музсекцией Клуба Профсоюзов. Состоя в этой должности, он устроил 28 бесплатных народных концертов, привлекая местные музыкальные силы для исполнения, и принимал обязательное участие в них, аккомпанируя солистам (из которых многие были его учениками по классу пения), и выполнял симфонические пьесы в 4 руки на фортепиано. Тогда же, с 1918 года, он стал посвящать все свои досуги музыкальной композиции. Однако болезнь – грудная жаба, обнаружившаяся в 1923 году, – не давала ему возможности сноситься лично с музыкальными центрами. Вот таким образом почти все его произведения остались неизвестными. А музыкальные картины «Сотник», «Над Днепром», «Жених», «Спящая царевна» остались или не оркестрованными им или недоработанными. Проживая в Полтаве с 1926 года, он в 1928 году представил в Харьковск[ий] Музкомитет часть своих произведений; но с 1930 года болезнь настолько обострилась, что он никуда не мог выезжать из Полтавы. Композиции, разрешенные Муз. комитетом к исполнению, были в 1933 году препровождены в Харьков[скую] Нарбиблиотеку им. В. Г. Короленко (муз. секция). Как мне пришлось узнать, в 1936 году все эти ноты были даже не распакованы.. Некоторые романсы и песни, например, «Комсомолец» Сосюры, «У шахті» Черкасенко, «Коваль» Петрушенко и многие романсы на тексты Надсона и Шевченко часто исполнялись в Полтаве и Донбассе молодыми певцами, приходившими к С. П. за разрешением «переписать» такой-то и такой-то романс или песню.

**Структура и контингент Народной консерватории**

Учебное заведение, названное первоначально консерваторией (1920), приблизительно соответствует нынешнему понятию о музыкальной школе. В ряде документов 1921 года применялось уже название «Народная музыкальная школа».

Обучение проводилось в классах фортепиано, скрипки, струнного оркестра, сольного пения, хорового пения, теории и сольфеджио, балетном классе.

В правилах приёма (июнь 1920) было сказано, что «принимаются лица обоего пола при наличности музыкального слуха. Пианисты, скрипачи и прочие инструменталисты от 8 до 25 лет, певцы: женские голоса – от 16 до 30 лет, мужские голоса от 18 до 30 лет. В хоровой класс без ограничения в возрасте»[[210]](#footnote-210).

В 1921 году правила приема были несколько изменены: «Общее собрание постановило принимать впредь лишь лиц, обладающих хорошим слухом и в возрасте для начинающих: по классу фортепиано не старше 15 лет, по классу скрипки – не старше 12 лет, по классу пения – не моложе 18 лет, по классу балета – не старше 18 лет».

**Из Устава Народной консерватории**

Права учеников:

1. Каждый учащийся при вступлении имеет право выбрать себе преподавателя, а также в течение первого учебного года переменить такового.
2. Каждый учащийся в случае недобросовестности занятий, неаккуратности посещений класса преподавателем или каких-либо с ним недоразумений, может о том известить председателя Совета, который на ближайшем заседании заявит об этом Совету.
3. Ученикам, не имеющим инструментов, должно быть предоставлено право упражняться в помещении Консерватории в установленные часы.
4. Учащиеся выбирают в Совет Консерватории от каждой специальности своих представителей в числе одной трети, но не менее, от каждой специальности преподавательского и служебного состава вместе взятого.

Обязанности учеников

1. Учащиеся обязаны аккуратно посещать классы. В случае однонедельного пропуска без уважительных причин, учащиеся считаются выбывшими.
2. Каждый учащийся обязан выступать на закрытых ученических вечерах не меньше одного раза в полугодие.
3. Ввиду бесплатного обучения учащиеся обязаны выступать на открытых концертах по требованию Отдела образования безвозмездно, но, по педагогическим соображениям, не более двух раз в месяц.
4. Ввиду того что находящиеся в Консерватории рояли, скрипки и проч. инвентарь есть народное достояние, то ученикам вменяется в обязанность охранять таковые от всякой порчи и тем более пропажи. Всякий виновный, кроме законной ответственности, немедленно исключается из числа учеников.
5. Ученики, взявши урок и расписавшись в получении такового в особом журнале преподавателя, должны немедленно уходить домой, чтобы не мешать нормальному течению занятий, а также не приводить с собой своих товарищей или знакомых в помещение консерватории.

Права преподавателей

1. Преподавателям предоставляется право свободного применения своего метода преподавания, придерживаясь, однако, выработанной программы.

Обязанности преподавателей

1. Преподаватель обязан добросовестно относиться к занятиям, памятуя о том, что небрежное отношение убивает желание учащегося, весьма к тому чуткого.
2. Так как дети рабочих и крестьян менее культурны в искусстве и, в частности, в музыке, то преподавателям следует обращать особое внимание на развитие их способностей.
3. Каждый преподаватель обязан в порядке вести журнал, напоминая ученикам о расписке в получении урока, и своевременно заявлять в канцелярию консерватории об учениках, исключенных за пропуски. О неуспешности учеников, их неспособности должно заявлять в Совет.

10) Всякий преподаватель за небрежное, халатное и несвоевременное посещение занятий, а также нарушение вышеупомянутых правил подлежит передаче товарищескому дисциплинарному суду[[211]](#footnote-211).

О составе преподавателей сведения отрывочные. В частности, в протоколах упоминаются: Николай Николаевич Ушаков (председатель Совета Консерватории в 1920 г.), Л.П. Пономаренко (заместитель председателя Совета), К. Свитич (директор школы в 1921 г.), П.С. Вербицкий (преподаватель класса скрипки и капельмейстер оркестра), М.Д. Васильев (класс хорового пения), И.И. Тиме, А.В. Левицкая (класс сольного пения), Юрий Петренко (класс балета, ранее состоял солистом балета московского Большого театра), С.Г. Брезицкий (класс теории музыки и сольфеджио, ранее окончил Харьковскую консерваторию по классу композиции и имеет квалификацию дирижера).

Наконец, одна из последних записей (из протокола 6 февраля 1921 г.) «О захвате помещения музыкальной школы»:

«Довести до сведения Заведующего Отделом народного образования о том, что помещение Изюмской рабоче-крестьянской музыкальной школы без всякого официального уведомления занято клубом пехотных командных курсов, что часть школьного имущества отобрана администрацией клуба, а часть, как то музыкальные инструменты [рояли] небрежно удалены из помещения школы с порчей их, и что в связи с ремонтом и перестановкой, производимой клубной администрацией, вести нормальные занятия в школе не представляется никакой возможности»[[212]](#footnote-212). (Принято Советом в составе 10 преподавателей, 2-х служащих и 5 представителей от учеников.)

# [ЧИТИНСКАЯ НАРОДНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ: ВЗГЛЯД В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

**П.В. Гайдай**Забайкальский государственный гуманитарно-педагогический   
университет им. Н.Г. Чернышевского, Чита

Художественная культура России всегда была тесно связана с ее историей. Переломные моменты в жизни нашей страны всегда отражались на судьбе русской интеллигенции, лучшие представители которой, будучи подвижниками по духу, отправлялись в самые отдаленные уголки огромного государства.

Чита – один из старинных городов Восточной Сибири, долгие годы существовавший как острог и получивший толчок к своему культурному развитию в связи с пребыванием в ней декабристов, а к экономическому становлению – со строительством Транссибирской железнодорожной магистрали. История становления профессиональной музыкальной культуры и образования в Чите была сложной и нередко противоречивой. Она, как пишет музыковед И.В. Белоносова (автор монографии «Музыкальная культура Читы»), характеризовалась «чередованием кратких периодов интенсивного развития и внезапными длительными «провалами», отбрасывающими ее на исходные позиции. Нестабильность, зачастую хаотичность процессов развития создавали катастрофические для культуры ситуации, которые сменялись периодами, наполненными созидательными процессами»[[213]](#footnote-213). Думается, что период 20-х гг. ХХ века и стал подобным «созидательным» временем для городов Восточной Сибири.

Как известно, революция 1917 года привела к резкой смене социального уклада российского общества. Однако на территории Забайкалья и Дальнего Востока советский этап начался примерно на пять лет позднее, чем во всей стране: вплоть до 1922 года в Забайкалье происходила длительная борьба за власть[[214]](#footnote-214). Этот период вошел в историю Восточной Сибири как трагическое время гражданской войны и бурных политических перипетий. Наиболее ярким и известным событием той поры стало создание на территории от Прибайкалья до Приморского края Дальневосточной республики, больше известной как ДВР. Однако, несмотря на всю сложность обстановки, эти годы явились достаточно благоприятными для развития культуры и образования региона, а в жизни Читы они ознаменовались созданием в 1921 году первого государственного музыкального учебного заведения – Народной консерватории.

Следует упомянуть, что интереснейшие события истории культурного развития Восточной Сибири и Дальнего Востока в 20-е годы исследованы в ряде научных трудов, авторами которых являются известные сибирские и дальневосточные искусствоведы В.В. Баева, И.В. Белоносова, Е.Г. Иманакова, В.А. Королева, Т.В. Марчишина и другие ученые. Вместе с тем, организация в столь отдаленном от крупных музыкально-образовательных центров городе, каким была и остается Чита, профессионального музыкального учебного заведения, стала возможной благодаря целому ряду обстоятельств, которые необходимо кратко обозначить.

Прежде всего, это придание Чите в 1920 году статуса столицы ДВР и связанный с этим подъем культурно-образовательной жизни города: приезд интеллигенции из западных районов страны (в том числе, потоки эмигрантов в Китай), открытие Института народного образования, создание Читинского литературно-художественного общества и других творческих союзов, организация большого количества клубов, создание инструментальных ансамблей и оркестров, большое количество гастролей и пр. Само учреждение консерватории состоялось согласно решению Совета министров ДВР, а на первых торжественных открытых занятиях в ней присутствовал заместитель министра просвещения республики. Годом ранее (в 1920 году) по распоряжению правительства ДВР народная консерватория была открыта во Владивостоке[[215]](#footnote-215).

Создание Читинской народной консерватории, конечно же, нельзя рассматривать и вне общероссийской тенденции поиска новых форм музыкального обучения, которой характеризовалось начало ХХ века. Созданные после революционных событий 1905 года народные консерватории продолжили просветительское направление расширения доступности музыкального образования. Как известно, первые народные консерватории были учреждены в Москве и в Петербурге (1906 и 1908 годах соответственно). После революции 1917 года подобные учебные заведения открылись в Киеве, Харькове, Минске, Пензе, Курске, Витебске, Ярославле и многих других городах. Не осталась в стороне и Сибирь: так, в 1920 году, благодаря стараниям известного музыканта-педагога Павла Иосифовича Иванова-Раткевича, народная консерватория была открыта в Красноярске[[216]](#footnote-216). В крупнейшем на тот период культурном центре Сибири – Иркутске – в 1920 году был создан Музыкальный университет, объединивший существовавшие в городе частные школы.

И наконец, пожалуй, главный фактор, позволивший состояться историческому для Читы событию, – это деятельность музыкантов-подвижников, подлинных просветителей-интеллигентов, которые в те годы по-настоящему одухотворяли культурную жизнь страны, находившейся в «эпохе перемен». Данные историко-культурных исследований позволяют с уверенностью говорить о том, что такие личности были практически во всех уголках России. В Забайкалье, в первую очередь, необходимо назвать имена Александры Федоровны и Луки Александровича Крушельницких. Именно они в 1921 году обратились от имени любителей музыки к правительству ДВР с ходатайством об открытии музыкального учебного заведения.

Сами фигуры А.Ф. и Л.А. Крушельницких, уникальные для нашего времени, словно олицетворяют эпоху начала ХХ столетия. А.Ф. Крушельницкая (1885–1967), окончившая с серебряной медалью Московскую консерваторию по классу фортепиано у профессора В.И. Сафонова[[217]](#footnote-217), приехала в Читу вместе с мужем в 1915 году. Горный инженер, выпускник Московского высшего технического училища Л.А. Крушельницкий (род. 1859) трудился в Горном округе и преподавал в Читинской профессионально-технической школе.

Семья Крушельницких стала известной в читинских кругах любителей искусства еще до революции: ведь Лука Александрович будучи выпускником Одесского музыкального училища Общества изящных искусств по классу скрипки являлся еще и блестящим музыкантом.

По воспоминаниям, в доме Крушельницких по вечерам устраивались домашние концерты, супруги мечтали создать в Чите оркестр и оперную труппу (Александра Федоровна около 10 лет проработала концертмейстером Большого театра!)[[218]](#footnote-218). Крушельницкие, разумеется, хорошо понимали значение и необходимость организации в городе системы музыкального образования и прилагали все усилия для ее создания. Неудивительно, что супруги принимали самое активное участие в деятельности открывшейся консерватории, возглавив классы фортепиано и скрипки.

Не менее уникальны и личности других преподавателей Читинской Народной консерватории, имевших фундаментальное музыкальное и гуманитарное образование. Так, Владимир Николаевич Борман (род. 1873), преподававший сольное пение и иностранные языки, окончил Петроградский университет и Дрезденскую консерваторию. Оперная певица Зоя Дмитриевна Шварева-Павлова (род. 1888) образование получила в Высших музыкальных классах. Хормейстер Петр Алексеевич Кронеберг[[219]](#footnote-219) (род. 1874) обучался в Московском музыкальном училище и имел диплом Московского университета по юриспруденции. Наконец, нельзя не назвать имя Бориса Васильевича Калмыкова (род. 1884), выпускника Синодального училища, преподававшего сольфеджио и теорию музыки – известного автора классического учебника по сольфеджио, по которому училось не одно поколение начинающих музыкантов. В Чите он проживал с 1907 года. Кроме этих замечательных музыкантов-педагогов, в Народной консерватории преподавали В. Глобаческий (класс народных инструментов), П.Е. Степанов (руководил хором консерватории), А.М. Полякова, В.Д. Трахтенберг, Б.Н. Лазарев, О.Н. Таубе, сведения о которых, к сожалению, минимальны[[220]](#footnote-220). Руководил Читинской народной консерваторией Александр Дмитриевич Позняк – музыкант-любитель, обладавший широкой эрудицией, известный в городе благодаря его лекциям о музыке. После реорганизации консерватории А.Д. Позняк возглавил Читинский музыкальный техникум.

Изучая материалы исследований, невозможно удержаться от восхищения энтузиазмом преподавателей консерватории, огромным объемом учебной и концертной деятельности, который был осуществлен ее педагогами и студентами. Добавим, что в соответствии с главным принципом народных консерваторий, обучение велось бесплатно для всех желающих, а особо нуждающимся даже выплачивалась стипендия. Преподавались все необходимые дисциплины и были открыты классы по основным музыкальным специализациям, созданы оркестр, хор и балетная труппа. Со дня учреждения коллектив консерватории вел огромную концертную работу: выступления в пользу голодающих, в фонд помощи фронту, «в пользу раненого и больного бойца», а также многочисленные концерты на городских мероприятиях того времени, в том числе с целью финансовой поддержки заведения[[221]](#footnote-221). Преподавателями проводились тематические концерты (романсы русских композиторов, цикл концертов из произведений немецких композиторов и др.). Программы этих вечеров и сейчас впечатляют сложностью, но особенно значимыми событиями в культурно-образовательной жизни Читы, на наш взгляд, конечно, стали постановка и исполнение силами преподавателей и студентов консерватории сцен из опер «Русалка» А.М. Даргомыжского, «Пиковая дама» П.И. Чайковского и «Кармен» Ж. Бизе.

История Читинской народной консерватории оказалась достаточно непродолжительной: подобно большинству заведений такого рода она была реорганизована в Читинский музыкальный техникум (это решение было принято в 1923 году на совещании Дальневосточного отдела народного образования).

Почти столетие отделяет нас от эпохи народных консерваторий, и бурные события ХХ века почти стерли в памяти имена их создателей и рядовых музыкантов, которые самоотверженно служили искусству и просвещению. По-разному сложились творческие биографии педагогов, судьбы большинства из них неизвестны: возможно, некоторые из них эмигрировали; кто-то (как А.Ф. Крушельницкая) были названы «чуждыми по социальному происхождению», а возможно, и подверглись репрессиям. В наше прагматичное время доминирования идеологии потребителя по-прежнему поражают личности читинских музыкантов начала ХХ века: каким образом эти высокообразованные и талантливые люди, волею судьбы попавшие на самую окраину России и пережившие в Забайкалье переломные и нелегкие во всех отношениях годы, смогли не только сохранить высокие нравственные и эстетические идеалы, но и активно созидать, сохраняя и развивая отечественную музыкальную культуру? Проблемы современного общества, порождаемые бездуховностью нации, заставляют нас оглянуться назад, для того чтобы понять: что же утеряно в нашей воспитательно-образовательной системе за этот век? Очевидно, что опыт деятельности народных консерваторий, особенно созданных в глубокой провинции, сегодня может быть актуализирован, поскольку высокое назначение музыкального просветительства не должно угаснуть.

# [СИМБИРСКАЯ НАРОДНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

**Е.Г. Сковикова**Ульяновский государственный университет

История высшего профессионального образования в Симбирске-Ульяновске в послереволюционный период связана с двумя важными событиями. Одно из них – создание в 1919 году народного университета – широко известный факт. Но мало кто знает, что в мае 1918 года в городе была открыта народная консерватория. Первые музыкальные учебные заведения подобного рода были организованы, как известно, в Москве (в 1906 году) и в Петербурге (в 1908 году). В Ярославле, Витебске, Ташкенте и других городах они появились после Октябрьской революции, в 1917 году.

Созданная с разрешения Губернского отдела народного образования Симбирская консерватория финансировалась этим учреждением до конца июля 1918 года. Располагалось учебное заведение в Народном Доме (ныне это здание областной филармонии). Документы, сохранившиеся в Государственном архиве Ульяновской области, свидетельствуют, что, как и в других городах, организаторы этого общедоступного музыкального учебного заведения в Симбирске ставили перед собой, прежде всего, культурно-просветительские задачи. В переписке руководителей консерватории с ГубОНО говорилось: «Открытием в Симбирске народной консерватории имелось в виду предоставить возможность широким слоям городского населения и пролетариату в особенности за доступную плату получать серьезное музыкальное образование»[[222]](#footnote-222).

Организаторами консерватории были известные в городе и за его пределами композиторы и педагоги Иван Иванович Волков и Алексей Владимирович Абутков. Они получили музыкальное образование в Петербурге, в Придворной певческой капелле. Их учителями были Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Лядов. Вернувшись в Симбирск, оба посвятили себя концертной, педагогической, просветительской и композиторской деятельности. После революции Волков был назначен заведующим Симбирской губернской музыкальной секцией, а его коллега Абутков – заведующим Симбирской народной консерватории.

После взятия Симбирска частями Белой армии консерватория была переведена из Народного Дома и размещена в доме № 18 по Верхне-Чебоксарской улице (ныне улица Бебеля). Ее финансирование губернским отделом народного образования, естественно, прервалось, и в этот период она существовала исключительно на те средства, которые учащиеся вносили за обучение. Несмотря на значительность этих сумм, к ноябрю 1918 года в консерватории обучалось 50 человек. В справке о работе консерватории отмечалось, что «состав учащихся преимущественно демократический». Особо подчеркивалось, что «за последнее время наблюдается поступление в консерваторию рабочих с фабрик и заводов, домашней прислуги; имеются даже случаи приезда в город обывателей специально для поступления в консерваторию»[[223]](#footnote-223). Отмечая эти положительные моменты, руководство консерватории с сожалением констатировало, что не все желающие обучаться музыке имеют возможность поступить в консерваторию, так как плата в 22 рубля в месяц для многих из них была слишком обременительной. Но уменьшение этой суммы сделало бы затруднительным материальное положение учебного заведения, ибо в таком случае, как отмечалось в справке, «не окажется источника для уплаты вознаграждения преподавателям». Тем не менее, в это время в консерватории «имелось два ученика, которых преподаватели согласились обучать даром ввиду исключительных способностей этих учеников»[[224]](#footnote-224).

С первых дней существования в консерватории велось преподавание в классах фортепиано, скрипки, виолончели, пения, духовых инструментов. Важное место в обучении занимали такие дисциплины, как элементарная теория музыки, гармония, сольфеджио, история музыки, обязательное фортепиано, эстетика. Первыми преподавателями консерватории были хорошо известные симбирянам музыканты, исполнители и педагоги, имевшие большой сценический и преподавательский опыт: вокалисты А.И. Василев, Г.Г. Карпова, Н.Н. Манвелова, пианистки А.И. Граф, Н.В. Коротнева, Е.М. Савелова-Созентович, Е.К. Гельд, скрипач С.М. Лонгер, виолончелист Н.П. Лыбин.

В марте 1919 года в учебном заведении обучалось уже 200 учеников и еще 200 человек подали заявление о приеме, поэтому консерватории требовалось новое помещение. В связи с этим А.В. Абутков подал в горсовет заявление с просьбой перевести учебное заведение в обширный двухэтажный дом Кравец, находившийся на углу Нижне-Чебоксарской улицы и Овражного переулка (ныне улица Бебеля, дом 52). Вообще следует отметить серьезность и основательность подхода к организации учебного процесса со стороны руководства консерватории. Детально был разработан план ее дальнейшего развития: при учебном заведении должны были быть созданы две музыкально-нотные библиотеки, мастерская для изготовления и ремонта инструментов, нотный и инструментальный склады. Предполагалось также, что в 1919 году преподавательский коллектив пополнится музыкантами из Петрограда, что, безусловно, способствовало бы значительному повышению уровня образования. Это должно было произойти благодаря созданию в городе симфонического оркестра. Решение об этом принял Симбирский горсовет весной того же 1919 года.

С предложением организовать и возглавить оркестр обратились к известному музыканту, альтисту и дирижеру, профессору Петроградской консерватории В.Р. Бакалейщикову. В Петроград был отправлен проект договора, в котором были не только оговорены условия создания оркестра, но и определены некоторые особенности его концертной деятельности. Документ гласил: «Мы, нижеподписавшиеся, председатель горсовета Симбирска Андрей Александрович Соснин с одной стороны и профессор Петроградской консерватории Владимир Романович Бакалейщиков с другой, заключили настоящий договор в следующем: 1) Я, Бакалейщиков, обязуюсь организовать симфонический оркестр в количестве 40 оркестрантов, включая в это число и меня, главного дирижера; 2) означенные оркестранты должны соответствовать своему назначению; из них не менее 25 человек должны иметь высший консерваторский образовательный ценз; 3) означенный оркестр обязуется обслуживать гор. Симбирск и губернию на следующих условиях: оркестр дает еженедельно один симфонический, два общедоступных (популярных) и один камерный концерт. Перед каждым номером в концертных отделениях обязуюсь я, Бакалейщиков, или лицо по моему указанию из числа оркестра, сказать в общедоступной форме несколько слов о композиторе или о данном произведении. <…> 8) оркестр обязуется иметь свою, возможно исчерпывающую, Музыкальную библиотеку»[[225]](#footnote-225).

Со своей стороны Симбирский горсовет брал на себя обязательство ежемесячно выделять на содержание оркестра 50 тысяч рублей. В конце марта 1919 года в Симбирск поступило письмо от В.Р. Бакалейщикова, в котором он уведомил о принятии всех пунктов договора, отметив при этом, что преподавательская работа оркестрантов в Симбирской консерватории должна оплачиваться отдельно. В заключение письма профессор подчеркнул: «Оркестр сформирован из лучших артистических сил с известными в музыкальном мире именами»[[226]](#footnote-226).

В августе началось создание музыкальной мастерской при консерватории, и музыкальный мастер Антон Модеусович Орловский был направлен в Самару на закупку «музыкальных материалов». К глубокому сожалению, все эти блестящие начинания из-за страшного голода 1921–1922 годов, сопровождавшегося эпидемиями, не смогли получить развития в тот период. Они осуществились значительно позже: спустя полвека, в 1968 году, начал свою деятельность Ульяновский государственный симфонический оркестр (его создателем, первым художественным руководителем и главным дирижером был выпускник Ленинградской консерватории Э.А. Серов), а еще почти через тридцать лет, в 1996 году, в Ульяновском государственном университете был создан факультет культуры и искусства, реализующий программу высшего музыкального образования.

P.S. Интересно, что история Симбирской народной консерватории, учебного заведения, просуществовавшего столь недолго, не только имеет продолжение в наши дни, в музыкальной учебной и концертной деятельности студентов и преподавателей факультета культуры и искусства, но и открывается в новых фактах, событиях. Совсем недавно стало известно, что судьба Алексея Владимировича Абуткова, как-то «внезапно» исчезнувшего из музыкальной жизни Симбирска в начале 1920-х годов, к счастью, не оборвалась трагически, что можно было бы предположить, учитывая сложное положение представителей дворянского сословия в те тяжелые годы. Абуткову удалось выехать из Советской России и перебраться в Аргентину. Его благородное и подвижническое служение МУЗЫКЕ продолжилось и в этой латиноамериканской стране. В 1928 году, в одной из южных провинций А.В. Абутков открыл консерваторию, которая работала до самой смерти этого замечательного композитора и педагога, последовавшей 25 августа 1945 года. Память о нем бережно сохраняется аргентинскими музыкантами.

# [МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВО ВЛАДИМИРЕ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКОВ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# С.И. Дорошенко Владимирский государственный гуманитарный университет

Музыкально-просветительская деятельность во Владимире конца XIX – начала ХХ века во многом связана с именем выдающегося музыканта и педагога Алексея Евграфовича Ставровского, который вошел в историю, прежде всего, как регент архиерейского хора Свято-Успенского кафедрального собора (этому служению он отдал пятьдесят лет своей жизни). Не случайно до сих пор исследованием его творческого наследия занимаются в основном люди церковные, представители Владимиро-Суздальской епархии (особенно велики здесь заслуги регента Богородице-Рождественского монастыря Валентины Степановны Дьяченко). Но А.Е. Ставровский был и выдающимся музыкантом-просветителем. Этот аспект его деятельности, к сожалению, недостаточно ярко представлен в региональных краеведческих исследованиях из-за недостатка источников. Однако некоторые материалы о его просветительской деятельности сохранились, и на их основе можно судить не только о многогранности таланта самого хорового дирижера и музыкального просветителя, но и о музыкальной жизни губернского Владимира 1880–1890-х годов.

30 декабря 1887 года в нашем городе было организовано Общество любителей музыкального и драматического искусства. Одним из первых вступил в это общество А.Е. Ставровский. Вместе с ним в члены общества вошел солист архиерейского хора Александр Павлович Михайлов. Разумеется, и весь архиерейский хор не смог остаться в стороне от нового направления музыкальной деятельности во Владимире. Уже 23 февраля 1888 года в зале Дворянского собрания, стены которого едва могли вместить всех желающих, состоялся первый публичный концерт, организованный Обществом. Алексей Евграфович помогал новой музыкально-просветительской инициативе, реализуя в новой для себя деятельности все свои таланты. Так, уже в первом концерте он не только дирижировал своим хором (это было дело привычное, лишь зал и аудитория были светскими), но и принял участие в исполнении третьей симфонии Ф. Мендельсона в качестве альтиста. Уже этот небольшой факт свидетельствует о горячем стремлении «музыканта номер один» нашего города той поры облагородить своих сограждан, дать им возможность познакомиться с музыкой, которой они, в большинстве своем, никогда не слышали.

С тех пор публичные концерты хора А.Е. Ставровского стали традиционными и продолжались до 1920 года, почти до последних месяцев его жизни (ушел из жизни 21 сентября 1921 года). Нельзя не обратить внимания на тот удивительный факт, что даже события 1917 года не смогли прервать музыкально-просветительскую традицию. Это лишний раз свидетельствует о том, что музыкально-просветительская деятельность, особенно в провинции, зависит прежде всего от инициативных личностей, творцов-энтузиастов, а уже потом – от конъюнктуры, социально-политических событий и от материального обеспечения (деятельность эта, как правило, добровольная, альтруистическая).

На протяжении двадцати с лишним лет архиерейский хор под руководством А.Е. Ставровского в публичных концертах исполнял произведения отечественной и зарубежной классики, сочинения местных авторов (в том числе самого Алексея Евграфовича, его сына, Петра Алексеевича, основателя первой музыкальной школы во Владимире). Конечно, приоритетное место в репертуаре хора занимала духовная музыка: Ведель, Бортнянский, Турчанинов, Азеев. Хор исполнял фрагменты «Реквиема» Моцарта. Увы, полные репертуарные списки не дошли до нас (по меньшей мере, пока мы не можем их обнаружить). Основным источником информации являются газетные публикации. Но газетные отчеты (далеко не регулярные) основное внимание уделяли почетным гостям концертов и их благосклонной реакции. Справедливости ради, надо отметить, что это тоже интересные сведения.

Послушать хор Ставровского (и в соборе, и на публичных концертах) приезжали из Москвы профессора Субботин, Барсов, известный адвокат Плевако, исследователь древнерусской музыки и регент Орлов.

25 февраля 1892 года во Владимире открылся городской театр. Был поставлен первый в истории города оперный спектакль – «Жизнь за царя» М.И. Глинки. Спектакль почти полностью был поставлен силами владимирцев. Только партию Ивана Сусанина исполнял приглашенный артист, солист императорской русской оперы М.М. Корякин (но и он был владимирцем по происхождению). Группа хора А.Е. Ставровского, солист хора А.П. Михайлов – удивительный тенор, сохранявший верность церковному пению, хотя его много раз приглашали на столичную оперную сцену – нисколько не проигрывали столичному гостю, составляя с ним органичный сценический ансамбль. (А.П. Михайлов исполнял партию Запевалы.) В дальнейшем М.М. Корякин часто приезжал во Владимир, принимая участие в концертах, постановках фрагментов опер. Он исполнял фрагменты партий Руслана, Фарлафа, Мельника, часто с участием хора А.Е. Ставровского и его солистов.

Поскольку А.Е. Ставровский был прежде всего служителем церкви, то его музыкально-просветительская активность, конечно, зависела от отношения к этому виду светской деятельности в епархии. Самым благоприятным временем для общественно-просветительского служения Алексея Евграфовича стал период с 1904 по 1914 год. С 1904 по 1906 годы архиепископом был бывший ректор Владимирской семинарии Никон, человек, много лет сотрудничавший с А.Е. Ставровским на педагогическом поприще и сам ощущавший себя педагогом-просветителем. С 1906 года нашим архиереем был архиепископ Николай. Он был очень скромным ученым-монахом, сам любил лишь простые молитвенные напевы, но покровительствовал и открытым концертам архиерейского хора.

Просветительская деятельность А.Е. Ставровского периода начала ХХ века (до 1914 года) лучше всего отражена во владимирской прессе (это можно связать, конечно, не только с личностями архиереев, но и с социально-политическими событиями).

28 октября 1920 года во Владимире торжественно праздновалось пятидесятилетие деятельности А.Е. Ставровского в качестве регента архиерейского хора. К этому времени во Владимире уже существовала музыкальная школа, основанная Петром Алексеевичем Ставровским (ныне – ДШИ № 1 имени С.И. Танеева). Однако признание заслуг семьи Ставровских в деле организации музыкального просвещения и образования во Владимире быстро сменилось забвением. Сын А.Е. Ставровского, композитор, дирижер, пианист, выпускник Московской консерватории, продолжил свою музыкальную деятельность в Нижнем Новгороде; в 1937 году он был расстрелян. Требования к содержанию и функциям музыкального просвещения в 20-е годы ХХ века существенно изменились.

Но это не значит, что музыкально-просветительская деятельность во Владимире совсем прервалась или приобрела вид лишь революционной агитации. Наш достаточно консервативный город долгое время сохранял традиции музыкальной культуры XIX века, особенно ее светской составляющей.

Так, в 1917 году началась музыкально-просветительская деятельность Надежды Александровны Гиляревской. Надежда Александровна была четырнадцатым ребенком в семье протоиерея Успенского кафедрального собора А.И. Виноградова. Дореволюционный период ее жизни не отличался никакой социальной активностью. Она окончила Владимирское епархиальное училище и получила хорошее домашнее музыкальное образование. После этого она вышла замуж и воспитывала своих детей. Но в 1917 году умер ее муж, священник Дмитрий Флегонтович Гиляревский. Оставшись в столь непростые времена одна с тремя детьми, Надежда Александровна поступила работать учительницей пения в общеобразовательную школу. Впоследствии она работала во всех (!) полных средних школах Владимира (их было четыре) и в неполных средних. Внучка Надежды Александровны, И.Н. Павлова, писала, что в то время ни в одной из школ не было звуковоспроизводящей аппаратуры, но зато в каждой школе был рояль (хотя бы старый и расстроенный). Так что слушание музыки в нашем городе было организовано в полном соответствии с классическими музыкально-педагогическими традициями того времени: Н.А. Гиляревская, так же как В.Н. Шацкая, Н.Л. Гродзенская и другие выдающиеся педагоги 20-х годов ХХ века, сама играла детям. И слушание музыки было, таким образом, по сути концертной деятельностью. Это была музыкально-просветительская работа, обращенная к детям, которые, в силу новых веяний времени и возникших материальных, социальных и идеологических затруднений, не могли ни посещать концерты, ни ездить в столицу. Надежда Александровна прививала детям любовь к классике, к русской народной песне, к лучшим образцам популярной музыки того времени.

Н.А. Гиляревская, со свойственной своему поколению пунктуальностью, работала по существовавшим школьным программам. До нас не дошли сведения, что это были за программы во Владимире, но, благодаря исследованиям В.И. Адищева, мы знаем, какова была в целом программно-методическая работа по музыке в России в первые годы советской власти. Это был настоящий расцвет массового музыкального воспитания. Несомненно, Н.А. Гиляревская искренне приняла многое из того, что содержалось в этих самых первых советских программах по музыке.

Кроме школьной программы, Надежда Александровна вела большую внеклассную работу. Она организовывала музыкальные кружки, разучивала с их участниками вокальные произведения русских и западных композиторов, готовила номера к выступлениям на школьных вечерах. Внучка Н.А. Гиляревской И.Н. Павлова вспоминала, что репетиции часто происходили у них дома. В тридцатые годы, репетируя с детьми в собственном доме (Гиляревские с 1932 года жили на Ильинской Покатой), Надежда Александровна ставила с детьми отрывки из опер, инсценировки на стихи русских поэтов; разучивала с ними классические романсы. Судя по воспоминаниям, Н.А. Гиляревская на протяжении своей жизни вряд ли серьезно изменила свои идеологические установки: она продолжала пропагандировать музыку XIX века и эстетические ценности, связанные с ней. Внучка, которая вспоминает себя в возрасте 5-7 лет, описала несколько музыкальных вечеров, на которые ее брала с собой бабушка. «Большой зал образцовой школы (сейчас это школа №1). На сцене сад усадьбы Лариных: Ларина, няня, Татьяна, Ольга. Звучит знаменитый квартет. И пусть небогаты декорации и костюмы исполнителей, музыка рисует в воображении всю красоту этой сцены». Внучка вспоминает также постановку сцены письма Татьяны, отрывков из опер «Иоланта», «Аскольдова могила», «Русалка», инсценировку «Мороз Красный нос» по поэме Н.А. Некрасова с музыкальным сопровождением.

Музыкально-просветительская деятельность во Владимире осуществлялась также представителями семьи Тихоновых (Евгения Александровна Тихонова (1882–1847), ученица А.Б. Гольденвейзера, всю жизнь посвятила музыкальной педагогике, ее муж был собирателем музыкальных инструментов), М.Ф. Ниссенбаум, А.К. Овсянников, Е.В. Ионов.

Значительный вклад в организацию массового музыкального просвещения во второй половине ХХ века внес Сергей Николаевич Коншин, пианист, ученик К.Н. Игумнова. Он выступал на областном радио, работал с вокалистами, организовал первую во Владимире Детскую филармонию (1663–64 гг.). Благодаря С.Н. Коншину в просветительской деятельности нашего города принимал участие его товарищ по училищу им. А.Н. Скрябина Д.Б. Кабалевский, который участвовал в первом конкурсе владимирских юных пианистов (ныне – конкурс на лучшее исполнение произведений Д.Б. Кабалевского).

Надо отметить, что упомянутые нами контакты с выдающимися музыкантами России имели для города Владимира не только разовое, пропагандистское значение. Почти каждая из этих встреч имеет свой путь дальнейшего развития. Так, контакты с Д.Б. Кабалевским, несомненно, способствовали тому, что именно педагоги нашего города активно участвовали в апробации экспериментальной программы Д.Б. Кабалевского, в ее внедрении, в содержательном наполнении.

Музыкальное просвещение – нелегкая стезя даже для очень хороших музыкантов и педагогов. Пожалуй, никто не сталкивается с таким количеством трудностей, неблагодарности, как просветители, апеллирующие не к узкому кругу любителей музыки, а к «широкой общественности». Совершенно закономерным выглядит тот факт, что даже недавняя история музыкального просветительства во Владимире изучена, мягко говоря, не очень глубоко. Автор этой статьи намеренно отказался от ссылок на устные и письменные источники, обращаясь только к именам владимирских исследователей: ссылки перегрузили бы статью. Но перечисление имен наших музыкантов и историков, которым небезразлично культурное прошлое нашего города – это, несомненно, обязанность автора статьи. «Классиком» нашей истории музыкального образования и просвещения является Е.В. Кудрявцева. Свои воспоминания оставили И.Н. Павлова, Е.С. Коншина и М.С. Коншин. Серьезную исследовательскую работу провела В.С. Дьяченко. Нам думается, что изучение музыкального просвещения во Владимире – дело нашего студенчества. В этом году группа студентов ВГГУ (факультет искусств и художественного образования) совместно со студентами Владимирской духовной семинарии осуществляет исследовательский проект «История музыкального образования во Владимире», поддержанный внутривузовским грантом ВГГУ. В этом проекте значительная роль принадлежит истории музыкального просвещения.

# [ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТАРООБРЯДЦЕВ САРАТОВСКОЙ ГУБЕРНИИ В XIX – НАЧАЛЕ XX ВВ.](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# И.В. Полозова Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова

Саратовское старообрядчество имеет давние и богатые корни. Во второй половине XVIII – начале XX вв. на территории губернии функционировали знаменитые Иргизские и Черемшанские монастыри, крупные общины разных толков и согласий, последовательно сохранявшие дореформенные традиции богослужения.

На протяжении всей истории бытования старообрядчество целенаправленно занималось просветительской деятельностью. Это релевантный признак рассматриваемой традиции, характерный для большинства регионов. Просветительская деятельность саратовских старообрядцев многоаспектна и направлена на решение нескольких задач. Первое и главное, что волновало ревнителей старой веры, – это приобщение к своей конфессии новых последователей. В связи с этим просветительская деятельность старообрядцев была тесно связана с пропагандой вероучения. Естественно, что для этого требовалось большое число людей хорошо образованных в вопросах догматики, устава и обрядовых норм. Поэтому на протяжении всего исследуемого периода старообрядцы последовательно занимались образованием населения.

О превалировании среди старообрядцев грамотного населения сохранилось довольно много свидетельств в архивных документах Саратовской духовной консистории. Из них следует, что в старообрядческой среде Саратовской губернии грамотность была распространена не только среди мещан, но и среди крестьян. С этой точки зрения довольно показательным являются факты из истории с. Елшанка Саратовского уезда. Из допросов крестьян видно, что практически все старообрядческое население села грамотное, особенно молодежь, исключение составляли только некоторые женщины преклонного возраста[[227]](#footnote-227). По сведениям протоиерея Николая Ремезова на 1843 г., в селе «раскольники более зажиточны и имеющие хорошее значение и влияние в обществе. Прочие руководствуются их примером... Уставщики Алексей Семенов и Иван Никитин, грамоту свою и пение знают твердо… у своих православных в хорошем мнении, ибо нередко по общему выбору бывают сельскими писарями»[[228]](#footnote-228).

Высокий уровень грамотности старообрядцев среди населения губернии стал причиной количественного роста последователей этой конфессии. Хорошее знание старообрядцами богослужебных книг и устава, способствовало оказанию влияния на остальное население, привлекая его в свои ряды: «Благодаря своему богатству и преимущественному пред православными умственному образованию (хотя и домашнему) раскольники имеют большое влияние на православных в приходе, так что православные невольно преклоняются пред ними, уважают их. Отсюда многие православные уважают преимущественно старые иконы и книги, молятся двуперстно и многие... детей своих отдают учиться по старинным книгам к раскольникам»[[229]](#footnote-229).

Огромную роль в просвещении населения имели организованные старообрядцами школы, наиболее крупные из которых были в Иргизских и Черемшанских монастырях. Здесь обучали не только детей старообрядческого происхождения, но и всех желающих, причем бесплатно. Нередко бывшие ученики, получив образование в монастырях, в свою очередь сами организовывали в местах своего жительства школы с аналогичными программами. А в связи с тем что потребность в грамотных певчих и уставщиках в России была весьма значительна, ученики монастырских школ были востребованы не только по Саратовской и окрестным губерниям, но и по всей России.

Кроме того, практически в каждом городе и селе губернии, где проживали старообрядцы, неофициально существовали такие же школы. Например, в Николаевском уезде, находящемся в непосредственной близости от Иргизских монастырей по документам значится, что в г. Николаевске дети получали образование «по домам и у старух живущих в особых кельях»[[230]](#footnote-230), где «дети сектантов всех согласий обучаются чтению, полууставному письму и церковному пению»[[231]](#footnote-231). В 1836 г. в с. Ивантеевка в часовне на дворе крестьянина Федора Андреева не только отправляли богослужение, но и обучали детей грамоте[[232]](#footnote-232). В 1863 г. крестьянка старообрядческого вероисповедания д. Дубовой Никифорова имела влияние на православных детей через обучение грамоте[[233]](#footnote-233) и т. п. В отчете за 1881 г. миссионер по Николаевскому уезду пишет: «В настоящее время поповство поддерживается стариками, старухами и особенно келейницами. Последние обучают детей. Почти каждая раскольничья девка, не вышедшая почему бы то ни было замуж, или вдова-грамотница непременно обучают 5–10 человек детей»[[234]](#footnote-234). Причем здесь так же как и в монастырях, обучались дети не только старообрядцев, но и православных. В связи с этим в ГАСО неоднократно встречаются дела по Николаевскому уезду, посвященные запрету «распространения раскольнического учения и обучения грамоте раскольниками». Аналогично складывалась ситуация и в других уездах губернии. В деле образования и просвещения населения губернии роль старообрядчества была весьма значительна. Часто старообрядцы на практике прилагали в просвещении гораздо больше усилий, нежели губернская гражданская и церковная власть.

Другим аспектом просветительской работы саратовских старообрядцев было создание и распространение рукописных книг, как певческих, непосредственно предназначенных для богослужения, так и догматических, разъясняющих основы старообрядческого вероучения. Крупные и систематически работающие скриптории были в Иргизских и Черемшанских монастырях, где на протяжении более полутора веков работало несколько поколений, переписчиков, и только о некоторых из них сохранились упоминания. В Нижне-Воскресенском монастыре это были иноки Паисий[[235]](#footnote-235) и Антоний[[236]](#footnote-236), в Спасо-Преображенском – Исакий Донской[[237]](#footnote-237), Авраамий Авраамьев[[238]](#footnote-238), Егор Андреев[[239]](#footnote-239), иеромонах Арсений, инок Филарет[[240]](#footnote-240), иеромонах Трефилий[[241]](#footnote-241) и Федор Парфеньев[[242]](#footnote-242). Традицию по созданию певческих книг на Иргизе перенял один из опытнейших писцов второй половины XIX в. Терентий Иванович Пучков. В собрании ЗНБ присутствуют четыре певческие рукописи, в которых рукою переписчика обозначено свое имя[[243]](#footnote-243). В Черемшанских монастырях насельники также активно занимались переписыванием книг, в том числе и певческих. Епархиальный миссионер К.А. Попов передал в Братство Святого Креста архив саратовского старообрядческого архиерея Амвросия, куда вошла коллекция рукописных и печатных книг, большинство из них, как явствует из описания Попова, создано или переписано на Черемшане[[244]](#footnote-244). Однако сведений об именах переписчиков певческих книг нам обнаружить не удалось.

Книги, созданные в монастырских скрипториях, предназначались не только для отправления богослужения в монастырях, но и для распространения по другим старообрядческим общинам как Саратовской губернии, так и всей России.

Практика создания рукописной книги также имела место во многих крупных старообрядческих общинах региона. Как правило, здесь создание рукописей было мотивировано отсутствием необходимого числа богослужебных книг, а также книг догматического содержания и для душеполезного чтения. Имен переписчиков рукописей разных толков и согласий сохранилось немного. У старообрядцев поповского толка ценились рукописи, переписанные рукой Федота Григорьева Долгова, Н.И. Потапова[[245]](#footnote-245), Тимофея Ерёмина[[246]](#footnote-246), Климентия Ивановича Чекушина, Лариона В. Корнилова, Георгия П. Фомичева[[247]](#footnote-247). Среди старообрядцев беспоповских согласий переписчиками были Лев Феоктистович Пичугин, Василий Осокин[[248]](#footnote-248), Степан Иванович Кащеев[[249]](#footnote-249), И.К. Клочков[[250]](#footnote-250), Роман Кириллович Клочков[[251]](#footnote-251), Ермил Погорелов[[252]](#footnote-252) и др. Их деятельность также способствовала не только помощи в организации церковной жизни, но и в распространении старообрядческой идеологии.

Помимо скрипториев, свою лепту в деле просвещения внесли старообрядцы, содержащие книжные лавки, в которых продавалась старообрядческая догматическая литература. В небольших населенных пунктах, где не существовало постоянной книжной торговли, распространением старообрядческой литературы занимались книгоноши. «Торгуют старообрядческой литературой тайно: на полках своей лавки их не держат, некоторые не имеют их и в лавках, а держат только у себя дома. Многие из этих торговцев имели и иконы старинного письма. В часовне Волкова и в других саратовских часовнях, а также в Иргизских монастырях были такие книги, которые покупались по цене 400, 500 и 800 руб.»[[253]](#footnote-253).

Следует отметить, что в губернии на рубеже XIX–XX вв. действовало несколько старообрядческих типографий в Саратове, Вольске, Хвалынске. Их издания отражали духовную, культурную и экономическую жизнь саратовского старообрядчества, ключевые догматические вопросы, вокруг которых разгоралась яростная полемика. В Саратове в 1912–1917 гг. издавался солидный журнал поморского согласия «Щит веры», где публиковались сведения из истории саратовских общин, характеризовался их уклад, фиксировалась полемика поморцев с представителями других согласий, печатались тексты духовных стихов с крюковой строкой, давались сведения по разным научным областям и т. п. Это и другие издания имели большую популярность среди старообрядческого населения и распространялись по многим губерниям страны.

Часто авторами публикаций в старообрядческих изданиях были авторитетные начетчики разных старообрядческих согласий. В большинстве своем это были люди хорошо образованные в области литургики, устава службы, обрядовой специфики не только своего согласия, но и других старообрядческих деноминаций, а также официального православия. Выдающиеся ораторы Павел Комаров, Яков Варфоломеевич Никулин, Климентий А. Перетрухин, Лев Феоктистович Пичугин, Терентий Акимович Худошин и другие авторитетные начетчики активно участвовали в полемических спорах с миссионерами господствующей церкви, а также с представителями иных старообрядческих согласий. На эти полемические беседы стекалось большое число верующих, представляющих как старообрядческую, так и новообрядческую церкви, и нередко такие дискуссии способствовали переходу части населения в другую конфессию.

Такого рода многогранная деятельность саратовских старообрядцев характеризует их как последовательных и активных просветителей. Причем эта деятельность охватывала не только сферу пропаганды старообрядческой идеологии, но и, в более широком смысле, способствовала духовному и культурному развитию российского общества.

Принятые сокращения

ГАСО – Государственный архив Саратовской области.

ГАСамО – Государственный архив Самарской области.

ЗНБ – Отдел редкой книги и рукописей Зональной научной библиотеки им. В.А. Артисевич Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.

МГУ – Отдел рукописей Научной библиотеки Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

ПКМ – Пугачевский краеведческий музей.

СБО – библиотека общины белокриницкого согласия г. Саратова.

# [МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ А.Н. ДРОЗДОВА В ЕКАТЕРИНОДАРЕ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

**В.А. Фролкин**Краснодарский государственный университет культуры и искусств

Анатолий Николаевич Дроздов (1882–1950) – видный отечественный пианист, композитор, музыкальный критик, педагог и музыкально-общественный деятель. Он получил превосходное разностороннее образование. С золотой медалью окончил Петербургскую консерваторию по классу Н.А. Дубасова – первого в истории лауреата Первого международного фортепианного конкурса им. Антона Рубинштейна. Изучал медицину в Военно-медицинской академии (Петербург), юриспруденцию, социально-политические и философские науки в Школе права Сорбоннского университета (Ecole de Droit) и русской Школе социальных наук. Под руководством знаменитого русского историка и социолога М.М. Ковалевского Дроздов написал исследование «Учение физиократов в связи с социально-экономическими условиями Франции XIX века».

А.Н. Дроздов серьезно увлекался поэзией, литературой, живописью. В круг его знакомых входили многие «левые» поэты и художники, будущие футуристы: Н.И. Кульбин, Велимир Хлебников, В.В. Каменский, братья Бурлюки, В.В. Маяковский, А.В. Лентулов, К.С. Малевич, В.Е. Татлин и др. Близкими друзьями А.Н. Дроздова были А.Н. Скрябин, С.В. Рахманинов, М.Ф. Гнесин, Н.А. Римский-Корсаков, В.В. Стасов, А.К. Глазунов, А.В. Оссовский, Б.В. Асафьев, В.Г. Каратыгин.

Большое внимание А.Н. Дроздов уделял пианистической деятельности. Все наиболее значительные музыкальные критики его времени (И.И. Крыжановский, А.П. Коптяев, Г.Н. Тимофеев и др.) единодушно отмечали исполнительский талант, виртуозную технику, безукоризненную чистоту его игры, но, главное, просветительский характер его пианистической деятельности. А.Н. Дроздов активно пропагандировал современную музыку (Скрябин, Дебюсси, Гнесин, Половинкин, Дзегелёнок, Веприк, Станчинский, Шебалин, Рославец, А.В. Молосов и др.).

Всю жизнь Дроздов сочинял музыку. Он создал около 50 опусов в самых разных жанрах и формах. Среди них – небольшие оркестровые пьесы, фортепианные произведения (две сонаты, вариации), соната для виолончели, трио, квинтет, множество прекрасных романсов и большое количество транскрипций, переложений, обработок.

Широта и многообразие интересов сказались в музыковедческой и в музыкально-критической деятельности, которыми он занимался на протяжении всей жизни. А.Н. Дроздов первый стал разрабатывать не известный до него пласт старинной русской клавирной музыки, сделал множество открытий в этой области. Он составил хрестоматии по истории фортепианной музыки в России.

И вот этот яркий, энергичный, талантливый, говорящий на нескольких иностранных языках, разносторонне развитый музыкант в расцвете сил приезжает в Екатеринодар, где в 1911–1916 гг. возглавляет местное музыкальное училище.

Вместе с Дроздовым приехал композитор М.Ф. Гнесин, с которым тот дружил еще в годы обучения в консерватории. Вместе они когда-то «шумели» на студенческих сходках незабываемого 1905 года, вместе увлекались модными течениями музыкального модерна. Близость интересов и вкусов, глубокая и бесконечная преданность искусству, демократическая направленность взглядов стала мощной силой, способствующей реализации намеченных планов обоих музыкантов.

А.Н. Дроздов принял на себя широкий круг обязанностей; он был не только директором училища, но и руководителем фортепианного, оркестрового и оперных классов. М.Ф. Гнесин возглавил класс специальной теории музыки. Задача музыкального училища, по мысли обоих музыкантов, не должна сводиться исключительно к обучению учащихся. Основываясь на ясном понимании цели образования, на идее массового музыкального просвещения всех слоев населения, главное направление музыкального учебного заведения они видели в воспитании понимающего слушателя, в создании качественной высокоинтеллектуальной художественной среды. Лишь в условиях широкой и глубокой демократизации музыкальной жизни академическая деятельность училища могла бы черпать вдохновение, силы и возможности для реализации профессиональных устремлений молодых музыкантов. Вот почему концертно-просветительская деятельность рассматривалась как основная функция училища, музыкантов обучающих и обучающихся.

Многогранная просветительская деятельность А.Н. Дроздова в Екатеринодаре в 1911–1916 годах, по справедливому замечанию исследователя истории музыкальной культуры Кубани Г.П. Борисова, представляется сегодня недооцененной. В частности, он отмечает огромный вклад Дроздова «в пропаганду музыки и музыкально-эстетических идей А.Н. Скрябина»[[254]](#footnote-254).

Между тем задача приобщения провинциального слушателя, музыкальные вкусы которого находились в ту пору на недостаточно высоком уровне, к восприятию не только серьезной музыки, но и современных экспериментов в области композиции, оказалась чрезвычайно тяжелой.

«Мы были вдохновлены идеей пропаганды нового искусства на периферии и потому приняли предложение… я в качестве директора музыкального училища, а М.Ф. Гнесин – в качестве руководителя теоретических классов, – писал много позднее А.Н. Дроздов. – Мы отдавали много энергии освежению музыкальной жизни и, думается, достигли известных результатов»[[255]](#footnote-255).

Дирекция Екатеринодарского отделения ИРМО первоначально положительно оценила сам факт согласия двух видных столичных музыкантов приехать в Екатеринодар как «большой шаг в сторону расширения и углубления художественной стороны дела»[[256]](#footnote-256).

Гнесин позднее вспоминал: «Годы работы в Краснодаре полны в моей памяти глубоких впечатлений. Скажу лишь, что преподавал в хорошем тамошнем музыкальном училище целый ряд предметов в сообществе талантливого А.Н. Дроздова, возглавлявшего тогда училище и бывшего инициатором ряда ценных начинаний, и в окружении нескольких высокоодарённых и серьёзных артистов из преподавательского персонала (А.И. Сокольницкая, Г.Л. Мерк, В.И. Сокольницкая, Н.И. Вилик…)»[[257]](#footnote-257).

В эти годы Дроздов и Гнесин жили и творили как бы «в двух измерениях»: провинциальном и параллельно – столичном. Регулярно выезжая в Петербург, они участвовали в концертной жизни столицы, выступали в профессиональной печати, находились не только в курсе новейших художественных событий России, но и вносили серьезный вклад в развитие отечественной музыкальной культуры. Увлеченно работая в Екатеринодаре, они вовлекали выдающихся композиторов и исполнителей своего времени в орбиту своей провинциальной музыкально-просветительской деятельности.

По признанию ряда известных критиков (Л. Сабанеева, А. Коптяева, В. Каратыгина), Дроздов был создателем нового в концертно-исполнительской практике жанра – лекции-концерта. Далеко не каждому исполнителю под силу было справиться с такой формой выступления перед публикой. «Здесь необходимыми компонентами творческого процесса стали и широкая эрудиция, ораторский, публицистический дар Дроздова, его высокопрофессиональный пианизм, тяга к композиции, жажда общественной деятельности. Музыка и слово в его лекциях-концертах, по признанию критиков, представляли высокое художественное целое»[[258]](#footnote-258).

Впервые в этом жанре А.Н. Дроздов выступил перед екатеринодарской публикой 9 октября 1911 года, представив вниманию слушателей лекцию-концерт «Лист и его реформа». Аудитория восприняла дебют нового директора училища довольно сдержано – сказывался недостаточно высокий уровень её общей и музыкальной культуры. Несмотря на доходчивый характер концерта: сначала лекция, затем исполнение произведений композитора («Обручение», «Погребальное шествие», сонеты Петрарки № 47 и 123, соната-фантазия «По прочтении Данте») местная критика оказалась еще не готова к оценке предлагаемой ей музыки, да и самой формы проведения концерта.

В том же месяце эта программа была исполнена Дроздовым в Петербурге, а затем и в Москве, вызвав большой интерес. Ряд периодических изданий, среди которых «Московская газета», «Русская музыкальная газета», журналы «Музыка» и «Театр и искусство» и другие дали очень высокую оценку новому явлению в области исполнительства. «Такого рода музыкальные лекции, освещающие тот или иной вопрос из области музыки и сопровождающиеся музыкальным исполнением, следует признать чрезвычайно желательными. Они могли бы сыграть важную роль в деле музыкального воспитания в обществе», – писал известный музыкальный критик Л. Сабанеев[[259]](#footnote-259).

А вот как отреагировал рецензент «Петербургской газеты»: «Довольно необычным в ряду концертов, посвященных памяти Листа, вообще любопытным по своему типу является лекция-концерт пианиста Анатолия Дроздова. В этот вечер музыкант выступил как истолкователь грандиозного облика Листа, вооружась не только гениальными произведениями, но и призвав на помощь данные эстетического анализа и историко-критических изысканий»[[260]](#footnote-260).

4 января 1912 года на I Всероссийском съезде художников (в Академии художеств) Дроздов подготовил лекцию-концерт «Живопись и музыка». На этот раз он анализировал развитие программной музыки, в основе которой лежит идея синтеза искусств, использования композиторами прошлого и настоящего родственных с изобразительной деятельностью средств и художественных образов, картин природы, мира красок, форм и линий. «Стремление к изобразительности заставило Бетховена прибегнуть к новым гармониям, форме, инструментовке, – говорил А. Дроздов. – Лист, Берлиоз и Вагнер под влиянием той же тенденции строят систему лейтмотивов, создают новые формы, реформируют музыку… Наконец, Стравинский и Скрябин возносят изобразительную музыку на небывалую высоту изысканных и утонченных переживаний»[[261]](#footnote-261).

Идея сближения изобразительных искусств и музыки, по мысли А. Дроздова, должна стать мощным художественным принципом, положенным в основу музыкального образования и просвещения. Краткое изложение доклада было опубликовано в журнале «Театр и искусство»[[262]](#footnote-262). «Наше время характеризуется исканием широких эстетических синтезов. Расширение границ всех искусств и их взаимное проникновение, объединение в один торжественный хор, построение жизни на основе красоты – таковы устремления современного художника», – говорил А.Н. Дроздов в своем выступлении в Петербурге на съезде художников. Основываясь на синтезе музыки и живописи, взаимосвязях и аналогиях между ними, использовании живописно-изобразительных свойств музыки, Дроздов утверждает важность использования общности различный видов искусств и настойчиво рекомендует устраивать концерты-представления с показом картин художников и исполнением соответствующих музыкальных произведений.

Столичная музыкальная критика признала и это выступление А. Дроздова «в высшей степени интересным и ценным»[[263]](#footnote-263). Положительные рецензии появились в ряде изданий («Русская музыкальная газета», «Петербургская газета», «Против течения», «С.-Петербургские ведомости», «Вечернее время», «Речь» и др.).

Зимой 1912 года лекция-концерт А. Дроздова «Живопись и музыка» была предложена вниманию екатеринодарской публики. Естественно, что прозвучавшая музыка К. Жанекена, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Н.А. Римского-Корсакова, А.Н. Скрябина и И.Ф. Стравинского не была однозначно воспринята малоподготовленной публикой. Однако это не обескураживало Дроздова. Он понимал, что процесс музыкального воспитания, приобщения слушателей к серьезной музыке не может быть быстрым и легким. И он настойчиво продолжал двигаться по намеченному пути.

С особым интересом А. Дроздов относился к творчеству А.Н. Скрябина, в котором он усматривал «сосредоточие всей внутренней сущности» современного музыкального прогресса[[264]](#footnote-264). В репертуаре Дроздова были почти все фортепианные сочинения Скрябина, с которым он был лично знаком. Наезжая в Москву, А. Дроздов непременно бывал в доме Скрябина, где они обменивались новостями и впечатлениями и где он знакомился с новыми произведениями композитора.

По инициативе Дроздова состоялся приезд А. Скрябина с концертом в Екатеринодар[[265]](#footnote-265). Выступление это тщательно готовилось. Учитывая трудности постижения незнакомой современной музыки и желая подготовить публику к ее восприятию, 13 января 1912 года Дроздов выступил в зале 1-й мужской гимназии с лекцией-концертом «Скрябин и новейшие музыкальные течения». Вход на концерт был бесплатным. Основные тезисы лекции были опубликованы в тот же день в статье «Скрябин и новейшие музыкальные течения», помещенной в краевой газете «Кубанский край». Композитор назван здесь «пророком новых откровений», уникальный дар которого в полной мере проявился уже в ранних произведениях. «Хотим ли мы характеризовать современную музыку со стороны гармонии и стиля, – писал А. Дроздов, – мы необходимо должны обратиться к Скрябину; хотим ли мы проследить новые форму и инструментовку – мы не можем миновать Скрябина. Наконец, более чем к кому-либо мы должны обратиться к Скрябину при исследовании попыток к музыкально-эстетическим синтезам».

А.Н. Скрябин посетил Екатеринодар в сопровождении Т.Ф. Шлецер-Скрябиной. Ознакомившись с упомянутой статьей Дроздова, помещенной в местной газете, А.Н. Скрябин попросил его выступить со вступительным словом перед концертом, назначенным на 15 января. Композитор счел возможным провести концерт не по своей обычной «провинциальной» программе, а составил для этого случая специальную программу, более сложную для восприятия. В концерте Скрябин играл только собственные фортепианные сочинения. Наряду с ранее известными произведениями (семь прелюдий ор. 11, два этюда ор. 8, две поэмы ор. 32 и Вторая соната) публика услышала и новые сочинения (прелюдия ор. 48, «Танец томления», ор. 51, «Желание», ор. 52, «Окрыленная поэма», ор. 51, Четвертая соната)[[266]](#footnote-266).

Концерт имел огромный успех. Вспоминая о нем, Дроздов писал, что вопреки ожиданиям, концерт «прошел успешно и в смысле сбора, и в смысле отношения аудитории. Основное ядро ее – местные музыканты, учащиеся музыкального училища, местные меломаны, искренне увлеченные Скрябиным, не скупились на знаки одобрения… Аудитория была чуткая и явно расположенная к пианисту. Все это благоприятно отражалось на исполнении Скрябина: оно было доходчивым и темпераментным. Были овации, вызовы на «бис». Присутствуя в артистической, я не замечал в А.Н. никакой повышенной нервозности. Эстрадная озабоченность ни в малой мере не колебала его обходительности и безупречной выдержки. Несколько глотков шампанского перед выходом на сцену – характерный штрих его артистического быта! – вот был единственный знак некоторого эстрадного трепета… Три дня, проведенные Скрябиным в Екатеринодаре, были для меня и ближайших товарищей по работе источником глубоких музыкальных впечатлений и содержательных бесед на художественные темы»[[267]](#footnote-267).

Во время пребывания А.Н. Скрябина с супругой в городе состоялось дружеское чаепитие, на которое были приглашены преподаватели музыкального училища. В кабинете директора, где проходило застолье, стоял прекрасный рояль, который по распоряжению М. Пресмана был доставлен из Ростова в Екатеринодар специально по случаю выступления композитора. В ходе завязавшейся интересной беседы о перспективах развития музыкального искусства в России, о путях и методах музыкального образования по просьбе присутствующих Александр Николаевич Скрябин знакомил коллег с фрагментами еще не завершенных Шестой, Седьмой и Восьмой сонат. Встреча оказалась столь теплой, откровенной и содержательной, что в эмоциональном порыве композитор решил в знак благодарности екатеринодарским музыкантам подарить свой концертный рояль на память музыкальному училищу[[268]](#footnote-268).

В своих воспоминаниях Анна Ивановна Сокольницкая-Вассер сообщает: «Дроздов и Гнесин были люди молодые, энергичные, веселые, талантливые. Много было разных затей, остроумных неожиданностей. Особенно запечатлелся праздник искусства, на котором были представлены разные виды искусства. Из современной камерной музыки на этом празднике исполнялись произведения Дроздова и Гнесина»[[269]](#footnote-269).

В данном случае речь идет о так называемом первом «Весеннем празднике искусств», который происходил на протяжении трех дней, с 15 по 17 апреля 1912 года, и включал три мероприятия: одно было посвящено живописи и два – музыке. Главная тема праздника – «Старое и новое в искусстве». Гнесин, связанный с новороссийским театром Мейерхольда, писал в то время музыку к спектаклям «Антигона» и «Царь Эдип» Софокла и «Финикиянки» Еврипида и был увлечен древнегреческим искусством. Он посоветовал включить в программу предстоящего музыкально-художественного представления античную хореографию и античные песнопения. Для участия в «античном» празднике была приглашены известная балерина А. Семенова и лектор-искусствовед Н.И. Кульбин; последний выступил с несколькими лекциями, объединенными общей темой: «Старое и новое в искусстве». Лекции проводились на протяжении всех трех дней в зале городского общества приказчиков. Здесь же была развернута выставка, состоящая из доставленных Кульбиным 50 картин современных художников.

16 апреля в зале Второго общественного собрания докладом М.Ф. Гнесина «Античные влияния в современном искусстве» открылся вечер «античного искусства», в котором была предпринята попытка прочтения средствами пластики и слова музыкальные произведения Н.А. Римского-Корсакова, К. Дебюсси и сочинения местных авторов М.Ф. Гнесина и А.Н. Дроздова. Прозвучала новая пьеса А.Н. Дроздова «Вакхический хоровод», специально написанная для этого праздника. Преподаватель училища певица Ю.Е. Соломко исполнила романсы Н.А. Римского-Корсакова («В царстве розы и вина», «Нимфа») и А.К. Глазунова («Нереида»). Античной хореографической композицией балерины М. Семеновой на музыку М. Гнесина («Молитва», «Вакхическая пляска») и А. Дроздова («Флейта Фавна», «Похоронный марш» и др.) завершился «античный» вечер. Наибольшее впечатление на публику оказали пластические вариации А.М. Семеновой, в частности исполнение Пролога к трагедии Эврипида «Финикинянки», в котором представлена торжественная пляска перед алтарем Аполлона. Здесь по законам античного искусства объединялись сценическое действие, пение (музыкальное чтение) и мимические движения. Большой интерес вызвали также «вакхические» хороводы и обряд «возлияние масла» на музыку А.Н. Дроздова, специально сочиненную для праздника. Произведения А.Н. Дроздова, известные сегодня как обычные фортепианные пьесы («Погребальное шествие», «Танец с тимпаном», «Танец с виноградом», «Пастушеский танец»), первоначально предполагали синтетическую, театрализованную интерпретацию.

В последний день праздника в зале 1-й мужской гимназии состоялся вечер «Современного музыкального искусства». После доклада А.Н. Дроздова «Основные направления современной музыки» состоялся концерт, включивший «прогрессивные» музыкальные сочинения в исполнении преподавателей музыкального училища. Прозвучали: Соната для скрипки и фортепиано Ц. Франка (Н.И. Миттельман и А.Н. Дроздов), Соната-баллада для виолончели и фортепиано М. Гнесина (Г.Л. Мерк и А. И. Сокольницкая-Вассер), фортепианные пьесы К. Дебюсси и А. Скрябина (А.Н. Дроздов), песни Г. Вольфа (Соломко), Р. Вагнера и Н.А. Римского-Корсакова (Н.И. Вилик и В.И. Сокольницкая).

Хотя часть публики, судя по отзывам в прессе, не поняла смысла происходившего и оценила его как факт вырождения искусства, другая часть (преимущественно учащаяся молодежь) с энтузиазмом восприняла и приветствовала новые идеи и поиски[[270]](#footnote-270). Были и представители «умеренных», считавших, что «…не может быть, чтобы эти люди были голыми выдумщиками. Такая страстность, искренность и упорство даны лишь тем, кто прозревает впереди себя частицу новой истины»[[271]](#footnote-271).

В целом «Весенний праздник искусств» прошел успешно, поэтому было решено проводить его регулярно. Менее чем через год (27 марта 1913 года) состоялся Второй весенний праздник искусств, посвященный творчеству Н.А. Римского-Корсакова и М.А. Врубеля. Сформулированная задача праздника состояла в том, чтобы «информировать местную публику о незнакомых ей сочинениях Римского-Корсакова и не виденных картинах Врубеля». Устроители мероприятия хотели также подчеркнуть родство этих различных по темпераменту, но сходных по характеру фантазии и творческим замыслам художников, тесно взаимодействовавших друг с другом. Врубелю была близка образность, эмоциональная картинность музыки Римского-Корсакова. Он с удовольствием принимал участие в постановке опер «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане», «Царская невеста». Личная причастность Гнесина и Дроздова к творческому миру Н.А. Римского-Корсакова и М.А. Врубеля придали этому празднику особый колорит.

В программу праздника был включен написанный Гнесиным в Екатеринодаре симфонический дифирамб «Врубель»[[272]](#footnote-272) (на текст В. Брюсова), для исполнения которого он пригласил известную певицу Н.И. Забелу-Врубель. В день ее приезда в Екатеринодар в статье «Нимфа», помещенной в газете «Кубанский край», Гнесин тепло приветствовал талантливую певицу, умеющую создавать сказочные, нереальные художественные образы. «Словно в восточной сказке забыла она то волшебное слово, посредством которого могла бы разрушить чары и вновь вернуться в реальность», – писал Гнесин[[273]](#footnote-273).

Н.И. Забела-Врубель привезла диапозитивы с картин Врубеля, чтобы демонстрировать их на экране. Пояснения к ним давал местный художник П.С. Краснов.

В концерте весеннего праздника, кроме симфонического дифирамба «Врубель», вокальная партия которого прозвучала в исполнении Забелы-Врубель, в сопровождении ученического симфонического оркестра (дирижировал М. Гнесин), певица исполнила также вступление «Похвала пустыне» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», а также несколько романсов и арий Н.А. Римского-Корсакова под фортепианный аккомпанемент А.Н. Дроздова.

Во вступительном слове, произнесенном на сей раз М.Ф. Гнесиным, внимание слушателей было обращено на единство мышления обоих художников, несмотря на своеобразие их художественной индивидуальности.

Публика, среди которой было много учащейся молодежи, горячо приветствовала исполнителей. Второй весенний праздник искусств получил признание и вызвал большой резонанс не только в местной прессе, но и в столичной. Редактор журнала «Музыкальный современник» А.Н. Римский-Корсаков отмечал: «Художественная жизнь провинции нам, столичным жителям, известна лишь самым поверхностным образом. Между тем, некоторые особенности этой жизни, без сомнения, заслуживают серьезного внимания, являясь не только ценными показателями художественной культуры провинции, но своего рода образцами, достойными подражания»[[274]](#footnote-274).

Сделать весенние музыкально-художественные праздники в Екатеринодаре традиционными не получилось. Уж слишком серьезными оказались несогласия с «культурной политикой» местной дирекции ИРМО. Спустя 3 месяца после второго праздника М.Ф. Гнесин покидает Екатеринодар, а Дроздову становится здесь крайне неуютно.

Обобщая опыт проведения подобного рода концертов, А.Н. Дроздов писал: «Эти опыты показали, что параллельное воздействие нескольких искусств, осуществленное даже в скромных размерах, явно и существенно повышает интерес и внимание к непривычным художественным явлениям, воспитывает сознательное отношение к искусству вообще и подготавливает почву для дальнейшего серьезного музыкального просвещения»[[275]](#footnote-275).

Мы сделали акцент на просветительской деятельности Дроздова и Гнесина потому, что она мыслилась как главный «двигатель» педагогического процесса, поскольку давала возможность воспитывать чуткость к музыкальным достижениям прошлого и современности, расширять кругозор, углублять художественные впечатления, знакомить с новыми явлениями в музыкальной действительности. Концертная площадка превращалась в место, где в особых психологических, эмоциональных, художественно-эстетических условиях происходит воспитание и образование. Педагогическая деятельность, как форма самосовершенствования музыканта, смыкается с пропагандой новых идей, воспитанием своих последователей.

Замечательная традиция сближения «местных сил» и «миссионеров» давала свои плоды. Широкая музыкально-просветительская деятельность преподавателей музыкального училища под руководством А.Н. Дроздова выстраивала гармонию профессиональной работы прибывших из столицы профессионалов и специфические потребности местного общества.

Одним из первых музыкантов в России Дроздов задумывался над спецификой просветительской деятельности музыканта в провинции. Основываясь на личном опыте распространения передовых демократических взглядов, зародившихся в среде столичных музыкантов, он разработал концепцию музыкально-просветительской деятельности и обобщил некоторые ее элементы в профессиональной печати. Несомненный интерес в этом плане представляют его статья «Вширь или вглубь?», в которой затрагиваются теоретический и практический аспекты проблемы.

Название статьи отражает направленность творчества художника. «Творческая энергия художника необходимо направляется по двум противоположным руслам: вглубь, в сторону наиболее совершенного проявления творческих сил, и вширь, в сторону установления наиболее широкой связи этих сил с окружающей творческой и воспринимающей средой»[[276]](#footnote-276). Музыкально-просветительная деятельность требует равновесия между двумя указанными процессами, сохранить которое – задача очень трудная. Для перевоспитания вкусов широких масс (публики) и овладения её вниманием Дроздов рекомендует ряд конкретных приемов.

Наиболее простой – «прием изустного разъяснения и комментирования музыкальных произведений (или целых музыкальных течений) в форме лекций, докладов, бесед, которые существенно облегчают восприятие непривычного материала»[[277]](#footnote-277).

В высшей степени ценными представляются «осуществляемые в концертных программах всяческие *сопоставления* композиторов и направлений, не только ближайшим образом родственных друг другу, но и отдаленных». В любом случае подобные сопоставления должны основываться на имеющихся внутренних связующих нитях, «способствующих их взаимному освещению и разъяснению»[[278]](#footnote-278).

Особое значение Дроздов придает сопоставлению однородных явлений в различных видах искусства. «Сотрудничество искусств имеет особенно могущественное и убедительное воздействие на публику: трудно приемлемые элементы одного искусства могут получить внезапное освещение из сферы другого искусства».

Наконец, важна сама форма художественных выступлений. По мысли А.Н. Дроздова, выступлениям необходимо придать «по возможности пышную и торжественную форму, привлечь к сотрудничеству по их организации возможно большее количество участников, подчеркнуть их широко-культурное значение и вдохнуть в них всю силу личного художественного энтузиазма: ведь он так заразителен».

Размышления о методике музыкально-просветительной работы приводят А. Дроздова к двум практическим выводам. «Первый вывод тот, что серьезная и живая музыкальная деятельность не должна быть стеснена узкими формальными рамками. В частности, было бы чрезвычайно вредно и нежелательно, если бы эти стеснения вытекали из формальной организации музыкального общества: его устава, инструкций и т.д. Новые приёмы музыкального просвещения требуют и новых форм музыкальной организации.

Второй вывод касается качества самого деятеля… Современный деятель музыкального просвещения, помимо чисто профессионального умения, должен удовлетворять целому ряду других существенных условий. Он должен владеть всеми видами художественно-просветительного оружия: полезно ему владеть словом (лекции, доклады), пером (статья, критика, полемика). Он должен быть сведущ или, по крайней мере, не чужд другим видам искусства, должен иметь широкий эстетический горизонт. Больше же всего должен он быть преисполнен художественной энергии, энтузиазма и веры в необходимость творимого им дела. Только при таких условиях сможете вы противостоять враждебным силам провинциальной среды и удовлетворительно разрешить сложную проблему музыкального просвещения»[[279]](#footnote-279).

Деятельность А.Н. Дроздова в Екатеринодаре в полной мере соответствовала требованиям, которые он выработал по отношению к музыкально-просветительной деятельности музыканта в условиях провинциальной жизни дореволюционной России.

# [ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ УРОКИ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ ТУЛЬСКОГО КРАЯ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ ХУДОЖНИКА В.Д. ПОЛЕНОВА](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# О.И. Филатова Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого

Всякое просветительское дело есть самое теперь важное и нужное.

В.Д. Поленов. 1917

Современная проблема воссоздания величия державы определяется насущными образовательно-просветительными задачами культуры здорового образа жизни тела и духа, решение которых остро необходимо по всему социальному фронту: дети, подростки, молодежь, пенсионеры, ветераны, люди с ограниченными возможностями… Зрелищный арсенал и СМИ, видеопродукция и шумовые воздействия, законспирированный (и не очень) фактор педалирования агрессивной ритмоинтонационной стихии и незащищенность, неадаптируемость непросвещенной и неподготовленной публики к транслируемым на нее со всех сторон воздействиям.

Колокольная стихия, ежедневно накрывавшая собою население в истории нашего отечества, выступала в целях как оповещения, так и оздоровления, представляя как художественно-эстетические, так и духовно-профилактические возможности искусства в практических (обрядовых, конфессиональных) закономерностях бытия повседневности, передаваемых из поколения в поколение или по линии профессиональной преемственности. Сопровождение сиюминутным инструментальным и песенным творчеством (варьированием, изобретением) означало для человека неукоснительность следования жизни – ее опору и вдохновение.

Глубокая культура домашнего музицирования[[280]](#footnote-280) оказалась перекрыта у нас заменой живого звучания на «консервированное» и вытеснением (или прекращением формирования, поддержания, будированием) эмоционально-интеллектуальной потребности художественного самовыражения. Отсутствие осознанного социального заказа приводит к утрате и забвению методик ненавязчивого введения в мир через храм музыки, к истаиванию гуманных сторон жизни в пороках общества.

При повсеместном закрытии клубов по интересам, ветеранских хоров и народных театров, «домов» и «дворцов» культуры, детских кружков и секций в постперестроечный период отечественной истории была обрушена сложившаяся система, просветительские традиции которой коренятся в интеллектуальных пластах дворянской и разночинной российской интеллигенции, посвящавшей свою жизнь самоотверженному служению народу. И сегодня по-прежнему актуален озвученный на заре советской эпохи (1917) и выведенный в эпиграф данной статьи призыв народного художника России, академика живописи, общественного деятеля и… композитора Василия Дмитриевича Поленова (1844–1927).

Просветитель-гуманист В.Д. Поленов писал: *«Мне кажется, что искусство должно давать счастье и радость, иначе оно ничего не стоит. В жизни так много горя, так много пошлости и грязи, что если искусство тебя будет сплошь обдавать ужасами да злодействами, то уже жить станет слишком тяжело»*. Что сегодня в состоянии прозвучать точнее этого реалистического опасения-пророчества русского художника?

Внешний облик Поленова ныне каждый может себе представить, вспомнив центральную конную фигуру Ильи Муромца с картины В.М. Васнецова «Три богатыря», для которой Василий Дмитриевич позировал своему ученику и другу. Первый нарком просвещения молодой Советской Республики А.В. Луначарский, от лица нового руководства страны, поздравил художника с 80-летием[[281]](#footnote-281). В своем ответном письме В.Д. Поленов представил программу художественного просвещения[[282]](#footnote-282), когда музеи, встречи и общение с живым искусством станут возможными в любой провинции (сам Поленов стал создателем первого в россии сельского музея).

Опыт русских художников-передвижников, последующая практика школьных музеев, краеведческих выставок и публикаций удивительно содержателен. Примечательно и то, что 76-летний Поленов придумал показывать «Путешествие вокруг света» в виде театра-диорамы – «Волшебного фонаря», где прозрачные сдвоенные нарисованные картинки давали изображения сиянием дня и ночью. Художник сделал это для детей, но и взрослые восхищались. Водрузив себе на спину чудесный ящик, Поленов ходил по округе и устраивал просмотры. На дворе стоял 1920 год.

Приокские дети начала прошлого века могли «лицезреть» города и страны, памятники культуры и искусства, встречать в пути выдающихся людей – поэтов, писателей, ученых. Театр-диорама представляла: современные Поленову средства передвижения (пароход, поезд, дилижанс, лошади, слоны) и старинные архитектурные решения (деревни, города, замки, пагоды), историю нашего отечества (Московский кремль, Третьяковская галерея, Академия художеств, Аничков мост, Невский проспект) и земного шара (восстановленный Акрополь, Площадь Согласия, Собор Парижской Богоматери), географический рельеф (горы, озеро, залив, море, река) и природные явления (тропики, прерии, подземелье, извержение вулкана), технические сооружения (мост, маяк, вокзал, туннель, канал) и «чудеса света» (пирамиды, сфинксы), народные праздники («шествие дракона», карнавал) и традиции быта (монастырь, рождественская елка в доме художника, вокруг которой, обернувшись «вокруг света», все вместе – дети и взрослые поют и водят хороводы).

Кругосветное путешествие проходило по маршруту: Россия, Германия, Франция, Шотландия, Швейцария, Италия, Испания, Турция, Греция, Египет, Полестина, Индия, Китай, Америка, Россия. Зрители театра-диорамы «знакомились» с такими личностями, как Лермонтов, Горький, В. Скотт, Герцен, Тургенев, Иванов, Толстой, Дюма-отец и Дюма-сын и др.; из музыкантов детям «представили»: Бетховена, Шумана, Глинку, Шопена, Вагнера. В поленовской программе просматривалась явная музыкальная траектория. Так, Германию символизировали силуэты поэтов В. Гете и Ф. Шиллера, а также певцы-миннезингеры, Испанию олицетворяли персонажи Кармен и дона Хозе (по I действию оперы Ж. Бизе «Кармен») и танцы в таверне, в Америке «оживали» сюжетные сцены из поэмы Г. Лонгфелло, конечно, Христофор Колумб, а также духоборы.

Демонстрация театра-диорамы сопровождалась живыми, т.е. всегда разными (в отличие от компьютерных вложений) рассказами художника, ведь во многих местах (Европа, Святые земли) он путешествовал сам. Слова чередовались с «волшебной музыкой», для чего нужно было захватить с собой из дома-музея какую-нибудь музыкальную шкатулку: «шарманки», снабженные «валиками» или «дисками», детскими песенками. Василий Дмитриевич любил озвучивать привезенные из-за границы «музыкальные шкатулки», которые прозванивали старинные мелодии: под них можно было начать петь и танцевать; в доме стояли «Целестина» (ручной орган), а также фисгармония и пианино.

Финал необыкновенного «Путешествия вокруг света» неизменно возвращал домой – в Борок-Бёхово – Дом-музей В.Д. Поленова на Оке, выстроенный им на средства, полученные от приобретения императором картины «Христос и грешница» (1887), вызвавшей фактом своего появления потрясение и горячие споры российской общественности и цензуры (и в которой для фигуры Иисуса позировал поленовский ученик и друг – Исаак Ильич Левитан). Красивая речная излучина в Тульском крае сразу приглянулась Василию Дмитриевичу во время путешествия, а мы до сих пор любуемся ею на его картине «Золотая осень».

Но выбранный для жилья высокий бугор у реки был гол и пуст, проект дома и его окружения художник разработал сам, недаром крестьяне прозвали его «Василий Дмитриевич – строитель»: дом собственной архитектуры, мастерская-«Аббатство», «Банька»-домик творчества, школы в близлежащих селах Бёхово и Страхово, церковь села Бёхово… Любимый сегодня густой сосновый бор, аллеи и леса – дело поленовских рук. Гостеприимный дом художника собирал и рисовальные вечера, и театральные спектакли, и музыкальные события, обязательно включавшие любимые всеми рождественские сказки, на которые приходили все дети.

Просветительский характер носили не только уникальные коллекции четырех поколений предков его семьи. Так же воспринимается и опера «Призраки Эллады», созданная Поленовым по либретто С.И. Мамонтова, представленная в концертном исполнении в Большом зале Московской консерватории (1906) и на сцене Народного дома в Тарусе (1915). После тарусского спектакля его участниками композитору был поднесен адрес, содержавший удивительные теплотою и благодарностью слова: «Многие поколения помнят, как в безвыходную пору 80-х годов, в глухой провинции появились выставки Передвижников… Помнят и берегут эти воспоминания. Жизнь была так тяжела, так бедна, а открывшийся мир искусства так полон раздумий над ней и красоты... В искренних юношеских мечтах, наедине с самим собою, хотелось иногда пожать протянувшуюся откуда-то руку неизвестного друга».

Музыкальное наследие художника столь же духовно-аристократично: вокальные квартеты в сопровождении фортепиано или «a capella» (на стихи горячо почитаемого М.Ю. Лермонтова – «Белеет парус одинокий», «Ночевала тучка золотая», «По небу полуночи ангел летел»), камерные сочинения (трио для фортепиано, скрипки и виолончели) и др. Проскальзывают сведения о работе молодого Поленова над симфонией. Особую загадку музыкального наследия Василия Дмитриевича составляет его «Прощальная Песнь» для фортепиано, без слов повествующая свою нераскрытую историю чередованием картин-воспоминаний.

Музыкальному перу художника принадлежит и такое сочинение, как «Литургия (общественное служение). Обедня». Поленов признавался: «Я очень люблю церковное пение, это – одна из самых красивых и высоких сторон русской жизни».

Все Поленовы проявляли музыкальность, устраивая семейные дуэты, трио, хоровые исполнения. Примечательная просветительская форма реализовалась книгою матери Василия Дмитриевича Марии Алексеевны, которую она писала для своих пятерых детей (и которая издавалась и переиздавалась до революции): «Лето в Царском Селе» запечатлевало эпизоды на отдыхе в виде поучительных родительских рассказов, где сведения по истории, физике и русскому эпосу перемежались биографиями именитых деятелей искусства, в том числе – художников и музыкантов.

Театральные пристрастия Василия Поленова проявились (после Большой золотой медали Академии художеств) в период парижского «пансионерства» активным участием в репетициях и постановках «живых картин», скрашивавших досуг художественного центра – боголюбовского (работавшего под присмотром художника Алексея Петровича Боголюбова) «русского кружка» и обильно «приправленных» юмором, танцами и музыкой: «Демон и Тамара», «Русалка», «Апофеоз искусств».

По возвращении в Россию именно Василий Дмитриевич инициировал оперные спектакли театрального кружка Саввы Ивановича Мамонтова, который был «человек, насквозь пропитанный искусством», – по выражению Поленова, вступившего в труппу как артист и режиссер, художественный оформитель (декорации, костюмы, бутафория, свет) и создатель музыки. Но также Василий Дмитриевич еще успевал сидеть за пианино или фисгармонией, чтобы озвучивать происходящее действо. Он пел и репетировал роли, особенно – детских постановок; сам свободно переводил, переделывал или писал пьесы. Например, постановка спектакля «Анна Бретонская» – на сюжет повести для детей французской писательницы Евгении де Фоа – состоялась в переводе на русский язык и литературной обработке Поленова; спектакль шел под его же музыку.

На домашней сцене Поленовых в Москве также была поставлена пьеса С.И. Мамонтова «Замок Трифельс» – по рейнской легенде о пленном крестоносце Ричарде Львиное Сердце: для спектакля Василий Дмитриевич создал «драматический этюд» – колоритную музыку эпохи. На домашней сцене Мамонтовых в Москве Поленов готовит декорации к постановке трагедии А.Н. Майкова «Два мира», исполняет роль римского патриция Деция и пишет музыку – одноименную ораторию («Два мира»). Там же, для комедии С.И. Мамонтова «Каморра» – по неаполитанским мотивам, Василий Дмитриевич оформляет спектакль и играет роль Папы Джеронимо; на обороте поленовского эскиза программки спектакля рукою Саввы Ивановича оказалась зафиксирована оценка-характристика: «звучитъ простая, искренняя мелодiя, купается и утопаетъ въ лазури».

Поленовское видение пьесы-сказки С.И. Мамонтова «Алая Роза» (на сюжет «Аленького цветочка») было столь необыкновенно, что В.М. Васнецов, в своей речи к 15-летию Мамонтовского художественного кружка, восхищался: «Декорации Поленова к “Алой Розе” – гениальные декорации. Надо быть волшебником, чтобы перенести нас в эти сказочные сады и дворцы». А относительно творческого решения оперы К.В. Глюка «Орфей» В.М. Васнецов утверждал: «Это было редкостное совпадение музыкального настроения и художественного образа и представления».

Поленов, как вдохновенный театральный художник и яркий мастер декорационной живописи, оживлял многие оперные спектакли: «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Орлеанская Дева» П.И. Чайковского, «Виндзорские кумушки» Н.С. Кротова, «Уриэль Акоста» В.С. Серовой (для Большого театра (1885) и для Grand Opéra (1889). Гениальное трудолюбие и максимальное желание добиться впечатляющего результата видно, например, в 29 поленовских эскизах «сумки Мефистофеля», выполненных Василием Дмитриевичем в процессе подготовки Шаляпиным роли Мефистофеля: с костюмом «от Поленова» Федор Иванович не расставался ни на сцене Grand Opera (в опере Ш. Гуно «Фауст»), ни на сцене La Skala (в опере А. Бойто «Мефистофель»).

Как истинный просветитель, Василий Дмитриевич был славен своими единомышленниками и учениками. На «рисовальных» и «акварельных» поленовских вечерах бывали В.М. Васнецов и И.Е. Репин, постоянно приезжали М.А. Врубель, М.В. Нестеров, В.А. Серов, регулярно посещали В.Э. Борисов-Мусатов, А.Н. Бенуа и другие члены «Мира искусства». Среди прославленных учеников Поленова – А.Е. Архипов, А.Я. Головин, К.А. Коровин, И.И. Левитан, Л.О. Пастернак (отец поэта Бориса Пастернака) и другие; из младшего поколения выделялись Е.М. Татевосян и М.В. Якунчикова. Поленов всячески способствовал творческому росту и продвижению своих подопечных: вот и оперу Д. Верди «Аида» – для «Частной оперы» Мамонтова – по египетским поленовским эскизам оформлял любимый ученик и друг Константин Коровин.

После первой русской революции 1905 года Поленов с радостью вошел в число организаторов «Секции содействия устройству деревенских и фабричных театров», возглавив работу «Секции рабочего и народного театра» при Московском обществе народных университетов. В «Доме театрального просвещения имени академика В.Д. Поленова» в Москве, который стал базой «театральной лаборатории на всю Россию», были сделаны декорационные и костюмерные производства, склады бутафории и мастерские реквизита, театральная библиотека и демонстрационный зал.

В целях расширения и упрощения подготовки театральных представлений Поленов разработал тридцать типовых декораций (для постановок Ж.-Б. Мольера, А.Н. Островского, А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, А.П. Чехова и др.). Поленов также написал к книге Н.В. Скородумова «Народный театр» подробные методические указания, которые последовательно касались выбора и практического воплощения вариантов оформления. Василий Дмитриевич уделил внимание и получению световых эффектов[[283]](#footnote-283) на театральной сцене, в том числе – при действии «волшебного фонаря»[[284]](#footnote-284); нам же очень интересны и его замечания относительно музыкальных секретов[[285]](#footnote-285). Умиляет трогательно-наивный технический арсенал эпохи, но невозможно не восхищаться полетом фантазии мастера, движением мысли в пространстве и времени.

«**Пение птиц, сверчок** и т.д. можно получать при помощи различных свисточков с подражанием птицам (их можно купить в охотничьем магазине); сверчка и соловья можно изображать известной всем детской игрушкой, называемой соловьем. **Отъезжающую лошадь** можно изобразить соответствующим легким постукиванием ног об пол и встряхиванием за стеной бубенчиками. **Выстрел** лучше всего производить из так зазываемого револьвера-пугача за сценой.

**Колокольный звон.** Берут медный таз, или, еще лучше, несколько, различной величины, в одном краю его делают дырочку и привешивают на веревке. Затем берут палочку, обмотанную материей. Ударяя этой палочкой то в середину дна таза, то в один край дна, то в бок, получают звон колоколов различной величины. Можно употреблять также подвешенныя на веревках железные трубы или толстые железные листы.

**Всплеск воды.** Берут обыкновенно декоративный холст аршина в 4 длины, мочат его, потом берут за оба конца и быстро шлепают об пол. **Прибой волн.** Берут холст аршина в 2 длины, прикрепляют к одному концу гибкую жердь, мочат его, протаскивают на некоторое разстояние по полу и затем перевертывают и быстро шлепают об пол.

**Музыка и пение за сценой.** Для этой цели самое лучшее употреблять граммофон, только необходимо снять с него рупор и поставить его в шкап или в какой-нибудь ящик. Лишь в этом случае получается полный эффект. Подобным образом мы ставили начало заутрени в сцене “Келья Чудова монастыря”. Когда Пимен выходил из кельи и как бы приотворял дверь, мы приотворяли дверцу шкапа и усиливали звук граммофона».

Следует подчеркнуть, что поленовская семья, особенно дочери художника, с радостью занимались в Тульском крае домашними спектаклями и народными театрами; эта же славная традиция и сегодня продолжается научными сотрудниками Государственного мемориального историко-художественного и природного музея-заповедника В.Д. Поленова – в Заокском районе Тульской области – на ниве музейной педагогики и отдельными просветителями-энтузиастами: звучит музыка художника, разучиваются детские спектакли, звенят музыкальные шкатулки, водятся хороводы вокруг новогодней елки.

Музыкальным отношением к миру – тонким, чутким, глубоким, светоносным, гармоничным, гуманным – пронизано все художественное наследие Василия Дмитриевича Поленова. Необычный личностный облик и подвижнический творческий путь его четко видели и современники; недаром И.Н. Крамской сказал о живописи В.Д. Поленова: «Ваши картины – это музыка».

Жизнь доказала социальную справедливость личной позиции В.Д. Поленова: «Наша деятельность в настоящее время более нужна, чем когда-либо». ***А музыкальное краеведение – это нанотехнологии культуры.***

## 3.2. Из истории Курского края

# [ИСТОРИЧЕСКИЕ КОНЦЕРТЫ КАК ОДНА ИЗ ФОРМ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КУРСКЕ ДО 1917 ГОДА](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

**С.Е. Горлинская**Курский государственный университет

Общероссийская традиция исторических концертов, основоположником которой когда-то был А.Г. Рубинштейн (1885–1886), вскоре проявилась и в провинции, в таких крупных центрах музыкальной культуры, как Харьков, Полтава и других. В числе этих городов оказался и Курск, в котором уже с конца 1880-х годов проводились монографические концерты с посвящением творчеству русских и зарубежных композиторов: А.Г. Рубинштейну (в 1889 году), М.И. Глинке (1904), Ф. Шопену (1909), Ф. Мендельсону (1909). Инициатором и организатором столь передовых для того времени музыкальных вечеров выступил директор курских Музыкальных классов – А.М. Абаза. Деятельность этого учебного заведения с середины 1880-х годов становится новым и весьма существенным фактором становления музыкальной жизни в Курске и губернии.

О степени интенсивности просветительской работы Классов за первые два десятилетия можно судить по статистическим сведениям, приводимым в воспоминаниях одного из бывших учеников в 1902 году: «В классах состоялось 19 концертов, 3 утра, 13 вечеров камерной музыки, 5 музыкально-танцевальных вечеров, 47 утр и 29 вечеров ученической музыкальной практики, 39 официально-музыкально-педагогических вечеров и 15 ученических конкурсов по пению solo и по игре на фортепиано и скрипке»[[286]](#footnote-286).

Эти официальные данные дают возможность судить о формах и методах концертной практики Музыкальных классов А.М. Абазы в общегородском масштабе.

Во-первых, это ежегодные концерты, которые представляли городу лучших своих учеников, возможно, аналог современных отчетных концертов.

Во-вторых, «15 ученических конкурсов по пению solo и по игре на фортепиано и скрипке», о которых известно крайне мало: в 1893–1894 учебном году в фортепианном конкурсе участвовало пять человек. Лучшей исполнительницей «Приглашения к танцу» К.М. Вебера (конкурсное произведение) была признана Инна Штокман. В тот же год состоялся и конкурс вокалистов, участие в котором приняло четыре человека. Цель организации конкурсов объяснялась устроителями как средство к «возбуждению нравственно-художественных сил учащихся».

В-третьих, и это была, пожалуй, самая регулярная форма выхода школы А.М. Абазы на концертные городские площадки, «музыкальные утра и вечера», которые статистически подразделяются на две группы, одна из них – с припиской «...музыкальной ученической практики». Следовательно, были утренние и вечерние концерты двух составов участников – преподавателей и учащихся. К первым следует отнести также «официально-музыкально-педагогические вечера», а также «вечера камерной музыки». Поскольку в рецензиях на эти концерты жанр не указывался, то понять предполагаемую устроителями разницу уже не представляется возможным. Однако можно сделать общий вывод о том, что за 8–9 месяцев каждого учебно-концертного сезона Музыкальными классами А.М. Абазы, помимо отчетных концертов, давались ежемесячные «утра» и «вечера», которые проводили в основном преподаватели с главными участниками – учениками-исполнителями.

Монографические концерты учеников Классов носили просветительский характер: обязательным было выступление А.М. Абазы с докладом о деятельности и заслугах композитора и представлением лучших его произведений. Так, например, 10 мая 1909 года, на вечере, посвященном памяти Ф. Шопена (100-летняя годовщина со дня рождения композитора), прозвучали вальс (№5), мазурка (№5), прелюдия, полонез, ноктюрн (№2), баллада (№3), скерцо (№2) и др., исполненные «весьма недурно», как писал рецензент «Курской были».

Программы монографических концертов имели свою специфику: первое отделение обязательно было посвящено какому-то композитору, второе же строилось произвольно и состояло из произведений русской и зарубежной классики. Здесь звучали романсы и фрагменты опер М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, П.И. Чайковского, сонаты Й. Гайдна, В. Моцарта (особенно часто исполнялось рондо «Alla Turca»), Л. Бетховена, Ф. Шуберта («Музыкальные моменты», вокальная лирика), Ф. Шопена, Ф. Мендельсона (виртуозные произведения, прелюдия и фуга), Ф. Листа, К. Вебера («Приглашение к танцу», «Вечное движение» и др.), отдельные арии и инструментальные переложения из опер Дж. Верди, Р. Вагнера.

Приверженность Классов к академической музыке отмечалась и современниками, писавшими, что «симпатичное впечатление производит устранение из программы пьес виртуозного характера: фокусная игра отживает свой век, и пальцеломные кунштюки вундеркиндов уже давно приелись. Неинтересные пьесы узкопедагогического характера также, по большей части, в программе отсутствовали»; «если можно в чем-либо сделать легкий упрек по поводу программы, так это в отношении недостаточного внимания к русским композиторам и излишней, если можно так выразиться, “консерваторичности”. Но в последнее время сделалось невозможным не считаться с новыми мощными течениями, внесенными в музыку позднейшими, преимущественно русскими композиторами, отыскавшими новые пути и невиданные еще краски на своих музыкальных палитрах, с разнообразнейшею игрою света и теней»[[287]](#footnote-287). Критика была принята «к исполнению», и уже вскоре в концертных программах Классов появились сочинения А.Т. Гречанинова («Колыбельная песня»), Ф.О. Лешетицкого (Мазурка), С.В. Рахманинова (Прелюдия) и других композиторов начала ХХ столетия.

Выступали учащиеся Классов на самых разных концертных площадках, но особо были ими любимы рекреационные залы курских гимназий, которые всегда были заполнены заинтересованными слушателями: «Публика отнеслась к вечеру очень внимательно, большой зал гимназии был переполнен, всех исполнителей награждали аплодисментами»[[288]](#footnote-288).

Еще одна сфера просветительства в Курске – концерты симфонической музыки, ставшие регулярными с 1908 года, хотя только на летний сезон. До 1917 года оркестров сменилось несколько: под руководством К.А. Миньяр-Белоручева, Э.П. Валека, Г.М. Хорошанского, Н.Б. Скоморовского.

Лишь дирижер Э.П. Валек (директор Житомирских музыкальных классов ИРМО), приглашенный для работы в Курске в Пушкинском саду Общественного клуба на летние сезоны 1910 и 1911 годов, использовал в своей практике жанр исторического концерта. В числе привычных курской публике монографических концертов с посвящением творчеству одному какому-то композитору, проводились тематические, охватывающие деятельность национальных композиторских школ.

К концу летнего сезона 1910 года в «Русской музыкальной газете» было подытожено: «В течение лета было дано 105 концертов; особенно приятное впечатление оставили симфонические концерты, а равно вечера русских, польских, французских композиторов, вечера Чайковского, Грига и других»[[289]](#footnote-289). То есть в сезон концерты были ежедневными, причем рецензент выделяет как наиболее запомнившиеся монографические и тематические концерты. Эта заметка показывает, что под руководством Э.П. Валека давались специальные концерты (не менее 16 за три с половиной месяца, то есть еженедельно) и ежедневно звучала «садовая музыка» для развлечения отдыхающих. Однако в число упоминаемых в РМГ концертов не входят «вечера солистов», также проходившие под началом Э.П. Валека, на которых звучала музыка в исполнении камерных ансамблей. К примеру, в программу одного из таких вечеров входили «Bagatelly» А. Дворжака для двух скрипок, виолончели и фисгармонии в исполнении гастролеров: первая скрипка – «музыкант Императорских театров» С.В. Дворников, пражский скрипач-виртуоз Я. Симон, киевский виолончелист Г.М. Хорошанский и сам Э.П. Валек.

Новыми для курян начала ХХ века стали Шестая симфония Й. Гайдна, Пятая Л. Бетховена (ранее звучала в Луизино, в 1820-е годы), Шестая П.И. Чайковского, «Танец мертвецов» К. Сен-Санса, «Испанское каприччио» Н.А. Римского-Корсакова и др.

Судя по отклику А.М. Абазы о работе Э.П. Валека, он был незаурядным дирижером и музыкантом, что и вызвало ходатайство Курского музыкального кружка о назначении его одним из директоров Курского отделения ИРМО в 1911 году[[290]](#footnote-290): «Управляет прекрасно: обладая талантом, музыкальной эрудицией, при горячем, отзывчивом темпераменте, он увлекается и душевно переживает внутреннее содержание музыкальных произведений, исполняемых оркестром, и иногда дирижирует на память (6-я симфония Гайдна)»[[291]](#footnote-291).

Всего четыре Исторических концерта, судя по материалам периодической печати, состоялось в Курске с участием гастролеров: русского скрипача О.Ф. Тидебеля (Исторический сонатный вечер, 1912), композитора В.Н. Гартевельда и ансамбля оперных певцов («Песни 1812 года», 1912), польской клавесинистки В. Ландовска (1913) и русского виолончелиста И. Пресса («Вечер стариной классической музыки», 1916). Впрочем, к этой же традиции можно отнести и летние концерты симфонического оркестра под управлением Э.П. Валека, о которых говорилось ранее.

Сохранилась одна из программ концертов О.Ф. Тидебеля, в которой говорится об исполнении сонат И.С. Баха (h-moll), А. Верачини (d-moll), А. Вивальди (g-moll), Г.Ф. Генделя (A-dur), А. Корелли (e-moll) и Г. Перселла (g-moll), причем с лекторским словом о значения каждого композитора в истории развития сонатной музыки.

Неповторимым казался каждый концерт. Впрочем, многие таковыми и были на самом деле: «Ландовска проявила поразительную, головокружительную технику, увлекательную чистоту игры, тонкую живопись настроений, мягкую, женственную поэзию лиризма, выработанный, точный ритм». В ее исполнении в Курске, на специально привезенном клавесине, прозвучали «Тамбурин» Ф. Куперена и «Кукушка» Л. Дакена, соната Д. Скарлатти, Итальянский концерт И.С. Баха. Программа была дополнена фортепианными сочинениями в аранжировке В. Ландовска: соната D-dur В. Моцарта, «Цепь вальсов» Ф. Шуберта, ноктюрн, экспромт и вальс Ф. Шопена. При этом В. Ландовска показала стилистическую точность, тонкую музыкальную интуицию в интерпретации стариной музыки, что, впрочем, и было всегда свойственно для этой чуткой исследовательницы музыки XVII–XVIII веков.

Насыщенность концертной афиши, которая росла с каждым десятилетием, заполняясь именами лучших музыкантов страны, курских профессионалов и любителей музыки, включая учащуюся молодежь, введение новых жанров музыкальной практики (один из которых – исторический концерт), привела к удивительно разнообразной музыкальной атмосфере.

Изучение форм бытования исторического концерта показало, что этот жанр в Курске развивался как в камерной, так и в симфонической музыке. Аудитория курских концертных залов оказалась подготовленной для восприятия новой формы музыкально-концертной деятельности.

# [КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ В КУРСКЕ В 1919 ГОДУ (ПО ВОСПОМИНАНИЯМ С.А. ШАФРАНОВА)](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

**А.Ю. Друговская**Курский государственный университет

В Государственном архиве Курской области в фонде Л.А. Литошенко[[292]](#footnote-292) сохранились воспоминания С.А. Шафранова, дающие яркое представление о культурной жизни Курска в сложное и трагическое время, связанное с Гражданской войной в России.

Впервые отрывки из воспоминаний были опубликованы нами в книге «Курск. Воспоминания. Статьи» (Курск, 1997, с. 125–135). Позднее полный текст воспоминаний был опубликован в журнале «Курские мемуары» (2002 г., № 1). Однако какого-либо самостоятельного анализа они не получили до сих пор. На наш взгляд, эти воспоминания, подкрепленные материалами периодической печати периода Гражданской войны, отличаются достоверностью и могут служить одним из источников для исследования истории культурной жизни в Курском крае. Воспоминания С.А. Шафранова вместе с тем можно рассматривать и как одну из первых попыток систематизированно осветить указанную тему. Они отличаются стройностью и логичностью изложения материала, четкой структурой, объективностью, информативной насыщенностью и ярко выраженной позицией автора. В связи с этим можно говорить и об их исторической ценности, хотя, как правило, современные исследователи не включают их в историографические обзоры по вопросам истории Гражданской войны[[293]](#footnote-293).

Прежде всего, заметим, что С.А. Шафранов, используя публикации газеты «Волна», относящиеся к 1919 г., сумел охарактеризовать исторический фон, на котором проводилась и развивалась культурно-массовая работа. Он называет его сложным и противоречивым и обращает внимание на то, что «весной 1919 г. Губернский Курск еще не был тронут разрушениями гражданской войны, но являясь, по существу, прифронтовым городом, выглядел изрядно потрепанным»[[294]](#footnote-294). Заборы разобраны на топливо, булыжные мостовые были разбиты и залиты огромными лужами, витрины магазинов забиты фанерой, а на путях железнодорожного узла – вереницы потухших паровозов и толпы мешочников. Автор замечает, что вши, сыпняк, голод были типичными для того времени. Ссылаясь на материалы газеты «Волна», он свидетельствует о неблагополучии в санитарном, санитарно-эпидемическом состоянии города, о многочисленных случаях заболевания тифом, оспой. Очень скудным и нерегулярным было снабжение горожан питанием.

Причем о каждой выдаче продуктов объявлялось в газете «Волна», где сообщалось, например, о выдаче мяса по 75–150 г в день. «Такая обстановка, – пишет С.А. Шафранов, – мало благоприятствовала популярности культурно-просветительных начинаний молодой Советской власти. Борьба за новую жизнь еще не приняла устоявшихся форм и проходила при пассивном, а часто и весьма активном сопротивлении сил старого мира, с одной стороны, и в условиях настороженного отношения народа к “буржуазной” культуре и ее представителям – с другой»[[295]](#footnote-295).

Не обходит стороной автор и вопросы сложившейся политической ситуации в губернском центре, отмечая, что против Советской власти открыто выступали меньшевики и эсеры, что, естественно, накладывало отпечаток на культурную жизнь. При этом, по словам автора, «культура народных масс находилась на очень невысоком уровне», что создавало дополнительные трудности, а иногда приводило к дискредитации культурно-массовых мероприятий. Нередким явлением в этот период были и кулачные бои, и крестные ходы, к которым автор относится критически.

С.А. Шафранов отмечает, что вопросами культуры занимались партийные органы, губернский и городской отделы народного образования, политотделы воинских частей, расположенных в городе, многочисленные комиссии профсоюзов и отдельных учреждений, комсомол и другие общественные организации. Автор указывает и на типичные формы, используемые в культурно-просветительской работе: доклады, лекции, концерты, организация спортивных выступлений, создание клубов, студий, кружков, курсов, общеобразовательных и специальных школ. В воспоминаниях сделан интересный и важный вывод о том, что «по насыщенности культурно-просветительными мероприятиями этот период в жизни Курска был, пожалуй, беспримерным»[[296]](#footnote-296).

Автор, однако, не вскрывает причин этого явления, не делает глубокого анализа, но иллюстрирует выдвинутый им тезис многочисленными конкретными фактами и примерами, касающимися различных сторон культурной жизни города.

Особое внимание уделяется театральной жизни. По подсчетам автора, только с января по июнь 1919 г. постоянно действующая драматическая труппа под руководством А.Л. Желябужского поставила не менее пятнадцати спектаклей типичного для того времени репертуара (А.Н. Островский, А.П. Чехов, Л.Н. Андреев, А.В. Сухово-Кобылин, И.Н. Потапенко, П. Бомарше, Гр. Ге, Шельдон). В воспоминаниях отмечается, что вопросы театрального дела были в поле зрения губернских властей, неоднократно предоставлявших помещение горисполкома для любительских спектаклей. Так, 9 апреля в зале Горисполкома состоялся диспут «О пролетарском театре», а 15 апреля был открыт губернский театральный съезд, на котором присутствовало 60 делегатов. Широкое развитие получила и самодеятельность, постановка любительских спектаклей, открытие красноармейских клубов.

Анализируя репертуар как профессионального, так и самодеятельного коллективов, С.А. Шафранов замечает: «Не следует удивляться репертуару… (коллективов – А.Д.): ведь они ничем не располагали, кроме наследства дореволюционной драматургии, а при таком размахе самодеятельности трудно было рассчитывать на вкус руководителей»[[297]](#footnote-297).

По мнению автора, наибольших успехов добилась музыкальная самодеятельность, в которую были «вовлечены местная интеллигенция, партийные и профсоюзные работники, а также кое-кто из артистической среды Москвы и Петрограда, покинувших столицы, спасаясь от голода или по другим причинам “осевшим временно”, “в хлебном и спокойном» Курске”.

Как видим, здесь предпринята попытка выяснить причины успешной музыкальной деятельности коллективов, связанные с прибытием в Курск талантливых музыкантов из «голодных» (в отличие от Курска) столиц. В Курске в тот период имелись также благоприятные условия для организации и проведения различного рода мероприятий. В распоряжении культурно-просветительных сил был отдан лучший зал города – в бывшем Дворянском собрании, носившем различные названия, Рабочий дворец, Дом союзов, Клуб железнодорожников и др. Это помещение использовалось для проведения лекций, концертов, вечеров, кружковой работы. Использовались также и другие залы, имевшиеся в городе: Горисполкома (бывший Общественный клуб); бывшей Мариинской гимназии; столовой Московско-Курской железной дороги в Ямской слободе.

По материалам газеты «Волна» С.А. Шафранов приводит сведения о наличии в тот период в Курске нескольких хоров, квартетов, оркестра балалаечников, симфонического оркестра музсекции горисполкома. Называет он также имена пианистов, певцов. Заслуженной популярностью в Курске пользовались еженедельные концерты, посвященные композиторам-классикам, русскому народному творчеству. Эти концерты к весне 1919 г. объединяли большой круг музыкантов, профессионалов и любителей и «стали значительным явлением в культурной жизни города». Организатором концертов, лектором и одним из исполнителей (скрипка, альт) был С. Фрид, появившийся в Курске в числе других представителей столичной интеллигенции.

Отмечая высокое исполнительское мастерство музыкантов, автор в качестве одного из аргументов приводит свои воспоминания о подготовке оркестром такого сложного музыкального сочинения, как «Реквием» Моцарта.

«Я, двенадцатилетний мальчик с Воротней улицы, был их постоянным посетителем, и, спустя почти полвека, могу, положа руку на сердце, сказать, что многочисленные популяризации, которые пришлось слушать позднее… мало добавили к моему музыкальному образованию сверх усвоенного в голодном Курске в голодном девятнадцатом году»[[298]](#footnote-298).

Интересные факты приводятся в воспоминаниях об открытии в Курске бесплатных общеобразовательных курсов с широкой программой и привлечением известных педагогов. Здесь изучали русскую историю и литературу, историю культуры, естествознание, обзор промышленности России. В губернском Доме Просвещения была открыта студия живописи и скульптуры, что было вызвано, по мнению автора, революционными запросами и духом времени – было востребовано плакатное творчество. Отметим также, что занятия для красноармейцев были бесплатные, а для всех остальных плата в месяц составляла небольшую сумму – 20 руб.

Обучение осуществлялось по специальной программе, которая предусматривала знакомство с живописью и обучение рисованию углем, карандашом, пастелью и красками, изучение скульптуры, истории искусств, анатомии, перспективы. Отдел народного просвещения объявлял творческие конкурсы по декорации для спектаклей «Царь-Голод», «Гроза», сказок Андерсена, а также на общие темы: улицы уездного города времен Островского, улицы крупного фабричного центра, улицы деревни, фламандская улица, средневековая улица; пейзажный лес, парк, горный вид и т.д. Победителям вручались денежные премии от 300 до 6000 руб.

Активизировалось и спортивное движение, в частности лыжный спорт в частях Красной Армии. Была создана первая Курская бесплатная Красноармейская школа физического развития при просветительном отделе Курского Губвоенкома в гимнастическом зале бывшей мужской гимназии. Занятия проводились также по боксу и борьбе, атлетике, фехтованию.

В соответствии с духом эпохи, как замечает автор, росли как грибы бесконечные культкомиссии, музсекции, подотделы. Они не всегда достигали своей зрелости, и порою их существование оказывалось скоротечным.

Как признается сам С.А. Шафранов, работая над воспоминаниями, он не имел возможности и не задавался целью осветить культурную жизнь Курска периода Гражданской войны на документальной основе. Вместе с тем он справедливо подчеркнул, что приведенные им ссылки на публикации в газете «Волна» вполне достоверны, но они не должны рассматриваться как результат систематического исследования и, естественно, не воссоздает картину этого богатого событиями периода культурной жизни города со сколько-нибудь исчерпывающей полнотой.

Нельзя не согласиться с этим заключением автора. Но при этом следует отметить, что воспоминания С.А. Шафранова имеют специфическую основу и позволяют оценивать скромные авторские усилия как позитивные, имеющие исследовательскую направленность, а следовательно, и научную значимость. Как это явствует из самого текста воспоминаний, написанные почти пятьдесят лет спустя после происходивших событий, они являются живым, ярким источником для исследователей, обогатившим в то же время историографию проблемы, историю культуры в российской провинции в период установления советской власти и Гражданской войны. События тех далеких лет проходят, с одной стороны, через призму авторского восприятия, а, с другой – с привлечением материалов периодической печати они приобретают общественную значимость и окраску, позволяют дать им объективную оценку.

# [Г.Л. БОЛЫЧЕВЦЕВ: ИЗУЧЕНИЕ И СОХРАНЕНИЕ НАСЛЕДИЯ ПРОПАГАНДИСТА КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# Л.И. Лихобабо Теребужская средняя общеобразовательная школа Щигровского района Курской области

История ныне рассматривается как живая жизнь народа, его достижения, его творческая деятельность. Проходит год за годом. Один век сменяет другой. В небытие уходят славные люди, древние селения и города. Теребуж – обычное русское село, каких в нашей стране сотни. Прекрасны его просторы, очаровательна их красота! Частица огромной России, которую мы все зовем русской землей, нашей Отчизной.

Мой путь к созданию музея начинается, пожалуй, из самого детства, которое связано с усадьбой, где всё было необычно, удивительно, интересно… Это моя дорога в школу: дорога-усадьба, дорога-книга, дорога-судьба… Вековые ели, тополь-гигант, каштаны-красавцы, сказочные дремучие ракиты, липовые аллеи, барский парк-сад, пруд, усадебный дом – всё это страницы истории, по тропинкам которой я отходила десять детских школьных лет. И как не стать любителем и почитателем истории, если ты училась в старой помещичьей усадьбе?

В течение последнего столетия ушли в небытие десятки тысяч усадеб старой России. Лишь немногим повезло. Самые «счастливые» стали музеями, правительственными санаториями, особняками. Менее счастливые – школами, больницами, жильём. Усадьбы перестраивались в связи с новым назначением порой до неузнаваемости, но всё же продолжали жить. И, наконец, всеми покинутые, которые приобрели со временем печальные названия «мест, где находилась помещичья усадьба». К менее «счастливым» и «покинутым» относится и усадьба землевладельца К.Ф. Оржельского, которая расположена в центре села Теребуж.

А ведь усадебный дом мог быть местной достопримечательностью, «изюминкой» села… Только надо было оценить по достоинству этот чудесный, забытый всеми исторический уголок. Какая могла бы здесь получиться зона отдыха! Если бы очистить пруд, возродить парк, а в самом здании создать музей… Что ни зал, то страница истории. Что ни комната, то новое имя, новая судьба в истории усадьбы–памятника усадебной культуры, в истории села. Но это мечты. И уже несбыточные, поскольку сегодня уже не осталось и следов былого величия. Возвращение в родное село позволило реализовать только одну мечту – создать музей села с богатой историей, с известными лицами и судьбами.

Одна из страниц истории легендарного села – Глеб Леонидович Болычевцев (11(23).I.1891 – 2.IV.1971) – педагог, энтузиаст музыкального просветительства, музыковед. С приездом в Теребуж в 1917 году московской интеллигенции, возглавляемой Г.Л. Болычевцевым, для усадьбы и села началась новая страница истории. В Теребуже, в здании усадебного дома Оржельского, была организована музыкальная школа, в которой рождались и осуществлялись удивительные проекты известного общественного деятеля, пропагандиста классической музыки, талантливого пианиста, музыканта и педагога Г.Л. Болычевцева, по инициативе которого была создана и средняя общеобразовательная школа (1920 год), в то время единственная сельская средняя школа на весь Щигровский уезд. Многие воспитанники этой школы стали известными людьми: С. Процких – поэт, М. Андреев – художник и другие. Доктор медицинских наук, профессор кафедры грудной хирургии Степан Иванович Бабичев вспоминает о Теребужской гимназии: «Я счастлив, что учился в теребужской школе – учился всему: и музыке, и физике, и как нос вытирать, и как сапоги носить». Многие стали настоящими ценителями музыки. Например, Ж. Галкин – артист хора Большого театра.

Вокруг Теребужа располагались поместья А.А. Фета (Воробьёвка) и брата П.И. Чайковского (село Уколово), к Болычевцевым приезжали и подолгу жили профессора Московской консерватории, учителя Г.Л. Леонидович, Э.К. Розенов, виолончелисты П. Преображенский и М. Хвостов, певица Л. Ефимова-Богданова. Необходима была чья-то организационно-творческая воля. Центром, вокруг которого объединились эти музыкально-творческие силы, стал дом семьи Болычевцевых и музстудия в усадьбе-школе.

К сожалению, время стирает историю, образы обитателей усадеб. И тогда летопись слагается из легенд, рассказов старожилов, архивных источников, примечательных исторических событий. А это уже своего рода устное многотомное сочинение местных бабушек и дедушек, которые могут рассказать одну и ту же историю в десятках вариантов, придавая ей различную эмоциональную окраску, зависящую от настроения рассказчика и его индивидуальных качеств, а порой и объединяя все варианты вместе.

Краеведение – это творчество, которое приносит особое глубинное ощущение жизни нашей истории. Работа в архивах, библиотеках, переписка с краеведами и очевидцами прошлого (запись рассказов старожилов, переписка с П.К. Дорошевым и с сыном Г.Л. Болычевцева) пробуждают любовь к истории родины и приносят множество интересных встреч с людьми, близкими по духу.

Старые архивные документы только и ждут своего открывателя и публикации. И я каждый раз сравниваю исследовательскую работу с распусканием старой вязаной вещи. Потянешь за нитку – подалась сначала легко, потом неторопливо, с ленцой до первого слежавшегося места. А затем терпеливо и увлечённо, стараешься где-то поддеть, где-то распрямить, может и разорвать придётся. Но потом снова связать… И смотришь, ниточка поиска поддалась, указав путь к новым забытым островам далёкой памяти.

Конечно, по разным жизненным обстоятельствам бывали и периоды затишья. Но не надолго. И всегда происходят какие-то, на первый взгляд, случайные столкновения, напоминания, находки, открытия, озарения… Случайное обстоятельство приводит в книжный магазин, где покупаю книгу, о которой совсем недавно мечтала… Неожиданный приезд потомков Г.Л. Болычевцева, знакомство, переписка, которая помогает дальнейшей работе… Визит учительницы, работавшей когда-то рука об руку с Глебом Леонидовичем, передавшей не только воспоминания, но и его книгу. И рассказы его учеников – теребужских старожилов. И ты снова в любимом деле.

И ты уже там, на первом концерте Болычевцева… И понятны и близки становятся тебе слова известного доктора медицинских наук профессора-рентгенолога В. Тагер-Афанасьевой, которая так вспоминает музыкальные вечера и концерты в Теребуже: «Всё исчезало – оставались только звуки...»

«Ничто не может перечеркнуть в памяти первое впечатление от бетховенской Апассионаты, которую исполнил для нас, учащихся, преподаватель пения и музыки Г.Л. Болычевцев. Этот человек научил нас слышать и “видеть” мир звуков, отличать и понимать музыку Моцарта и Равеля, Баха и Вагнера, Чайковского и Глазунова. В его классе мы научились вести уроки пения, а самое главное – полюбили прекрасное», – слова Р. Головановой, учительницы, воспитанницы Г.Л. Болычевцева, расположенные в центре экспозиции краеведческого музея.

Старинную барскую усадьбу постигла та же участь, что и большинство усадеб старой России – разорение и разрушение. А рядом школа. Здесь мы учим детей наукам, доброте и справедливости, воспитываем патриотические чувства, не забывая слова курского писателя, члена Союза писателей России В. Деткова: «Кто не хранит память о наследии прошлого сегодня, тот достоин забвенья и сам, и непременно будет забыт уже следующими поколениями, если, конечно, не обретёт себе в проклятье “славу” Геростратову».

# [РОЛЬ НАРОДНОЙ КОНСЕРВАТОРИИ Г.Л. БОЛЫЧЕВЦЕВА В ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА КУРСКОГО КРАЯ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# А.А. Страхов Курский государственный университет

«Особое место в истории Курского края занимает энтузиаст музыкального просветительства Глеб Леонидович Болычевцев (1891–1971), основавший в селе Теребуж Щигровского района музыкальную коммуну»,[[299]](#footnote-299) – писала музыковед и краевед И.Ю. Татарская (1934–2007) в «Очерках музыкальной жизни соловьиного края».

Сегодня деятельность этого уникального музыканта видится еще более значимой, поскольку в Курске проходит этап становления высшего музыкального образования, и многие формы работы, апробированные московским пианистом и педагогом, вопиют о возрождении и внедрении в сегодняшнюю практику.

Родился Глеб Леонидович Болычевцев в Москве в 1891 году в семье генерала, военного юриста. В семье было семеро детей, трое из которых связали жизнь с музыкой. В их числе был и сам Глеб Леонидович, окончивший Московскую консерваторию в 1915 году.

О дореволюционном периоде музыкальной деятельности Г.Л. Болычевцева сохранилось очень мало сведений. Известно, что в течение нескольких лет он работал пианистом-иллюстратором в кинотеатре «Модерн», располагавшемся напротив Малого театра; пытался организовать в Москве общество камерной музыки. Но это общие, ничем не подкрепленные сведения, описанные в автобиографической литературной работе «Жизнь при коммунизме»[[300]](#footnote-300).

Факты исполнительской деятельности Г.Л. Болычевцева дореволюционного периода можно почерпнуть из его личного архивного фонда, в котором сохранилась программка концерта от 7 декабря 1913 года. Концерт состоялся в зале Московского механико-технического училища, состоял из 14 номеров (2 отделения). Во втором отделении прозвучало произведение Г.Л. Болычевцева «Sextete». Исполнял ансамбль в составе: Болычевцев, Збукарев, Домрычев, Остапов, Соболев, Степанов[[301]](#footnote-301).

В 1917 году, спасаясь от голода, семья Болычевцевых уехала из Москвы и поселилась в своем бывшем имении, в селе Теребуж Курской губернии. Сам Г.Л. Болычевцев позже писал о переезде так: «Вихрь умчал нас тогда в деревню Теребуж, где мы всегда, и тогда и сейчас были передовыми в моральном отношении людьми»[[302]](#footnote-302). Но, тем не менее, ничто не мешало ему любить этот маленький уголок русской земли: «Теребуж – лучшее село на земном шаре», – восклицал он[[303]](#footnote-303).

В феврале 1920 года Г.Л. Болычевцева назначают инструктором по музыкальному воспитанию Щигровского уезда, и первое, что делает он в этой должности, – создает в Теребуже школу и музыкальную студию, ставя себя первым заведующим.

Создание музыкальных учреждений в Курской губернии до 1861 года было традиционным: крепостные театры ставили оперы и балеты, создавались симфонические оркестры, а для солидных составов необходимо было обучение, которое осуществлялось во многих имениях. Вот как, например, описывает в своем исследовании усадебную музыкальную жизнь Курской губернии музыковед С.Е. Горлинская: «Уже на рубеже XVIII – XIX столетий в Курской губернии начинают формироваться основные формы светского исполнительства различных форм и довольно высокого уровня. Об этом говорит и тот факт, что итальянские оперные труппы, гастролируя в Курске в то время, выступали в сопровождении местных оркестров, которые были в состоянии быстро и качественно освоить новый репертуар. В эти годы в Курской губернии, включая уезды, действовало не менее двадцати девяти оркестров, среди которых можно выделить: оркестры князей Барятинских, М.Ю. и Мих. Ю. Виельгорских, А.А. Нелидова, И.О. Хорвата, роговой оркестр В.В. Нащекина, духовой оркестр Волькенштейнов. Репертуар произведений, исполнявшихся этими оркестрами, просто поражает. Например за концертный сезон 1823–1824 годов в Луизино – имении Виельгорских – прозвучало шесть симфоний Бетховена – со Второй по Седьмую! И это на десятилетие раньше чем в Петербурге. В имении же князей Барятинских – Марьино в начале 1820-х годов была исполнена оратория “Времена года” Й. Гайдна. И это далеко не полный перечень»[[304]](#footnote-304).

Таким образом, музыкальная культура Курской губернии дооктябрьского периода прошла интенсивный путь становления и сумела достичь довольно высоких результатов. Не утратилась она и в первые послереволюционные годы. Музыкальную жизнь Курска того времени очень содержательно описал Г.В. Свиридов, чья семья переехала в Курск в 1924 году: «Ошибочно было бы понимать культурную жизнь Курска как ущербную, захолустную, убогую и пр. Наоборот, скромная в своем большинстве, но достаточно много знающая и чуждая какого бы то ни было “нигилизма”, провинциальная интеллигенция была и стихийным, и сознательным хранителем культуры. Школьные преподаватели, врачи, адвокаты и нотариусы, многочисленная инженерия и самые разнообразные служащие были постоянными посетителями спектаклей Драм<атического> театра, Оперы (которая, помню, играла два сезона), оперетты, игравшей каждое лето, многочисленных концертов приезжих артистов, в том числе и первоклассных. <…> В городских клубах <…> были также превосходные библиотеки, 2 оркестра народных инструментов, устраивались концерты, много драмкружков»[[305]](#footnote-305). Именно в то время и формировался творческий потенциал Свиридова, будущего великого композитора русской музыки XX столетия.

Создание в губернии народной консерватории было логичным шагом для дальнейшего развития музыкальной культуры нового, послереволюционного времени, и чтобы поставить музыкальную работу в Теребуже на должный уровень, Глеб Леонидович весной 1920 года поехал за содействием в Москву. А уже в июле того же года по пыльной проселочной дороге ехал необычный караван из нескольких обозов. Содержимое груза: ноты, музыкальные инструменты, книги о музыке и три великолепных немецких рояля. Возглавлял обоз Г.Л. Болычевцев.

Народная консерватория Теребужа представляла тогда музыкальную студию, драматический кружок, балетную студию, редколлегию, издававшую ежедневную музыкальную газету. Учащимися школы были жители уезда в возрасте от 13 до 22 лет. Хотя, по свидетельствам современников, ее учениками были и взрослые крестьяне. Например, конюх Никулин овладевал игрой на виолончели, и каждый вечер верхом на лошади, с инструментом за спиной спешил на занятия. А еще один воспитанник, кузнец Артамонов, выучился играть на фортепиано и впоследствии даже стал хорошим фортепианным настройщиком.

Помимо музыкальной подготовки, народная консерватория приобщала и к драматическому и балетному искусству. Вот как писал об этом сам Г.Л. Болычевцев: «Мы ставили спектакли Островского: “Бедность не порок”, “Не все коту масленица”, мелкие вещи Чехова, “Женитьбу” Гоголя. Ставили балет (музыка Чайковского, Грига, Бетховена – либретто свое)»[[306]](#footnote-306). И все же интересы Г.Л. Болычевцева прежде всего концентрировались в сфере исполнительства. Об этом говорит, к примеру, такой факт: первый серьезный концерт воспитанников прошел 20 мая 1923 года (через 2,5 года после начала активной деятельности Теребужской народной консерватории). В программе концерта прозвучали: хор крестьян из оперы «Евгений Онегин» Чайковского, «Элегия» Массне, «Гавот» Люлли, «Жаворонок» Глинки в исполнении хора, солистов и оркестра. Оркестр состоял из 8 скрипок и 2 виолончелей[[307]](#footnote-307).

Почти все основные дисциплины в своей консерватории вели сам Глеб Леонидович (фортепиано, скрипка, виолончель, хор, оркестр) и его сестра Ольга Леонидовна Болычевцева (драматическая и балетная студии, художественное чтение). Его сотрудниками были и столичные музыканты, которые приезжали к нему. В голодный 1926 год в Теребуже жил петроградский виолончелист П. Преображенский со своей концертной бригадой. У него было предписание об оказании всяческого содействия. Поехав с гастролями по Курской и Воронежской губерниям, они приехали и в Теребуж. Обрадованный Болычевцев предложил артистам остаться на некоторое время. Он поселил музыкантов у себя в доме, обеспечивал их продовольствием. А в музыкальной школе открылся специальный класс виолончели, который вел Преображенский. В Теребуже музыканты прожили почти год, и этот год был насыщен звучанием высокохудожественных произведений.

Приезжал в Теребуж и Щигры профессор Московской консерватории Э.К. Розенов и давал фортепианные концерты. Скрипачка Н. Герман проводила «сонатный вечер», исполнив Четвертую сонату Баха для скрипки solo и совместно с Г.Л. Болычевцевым – скрипичные сонаты Грига и Бетховена.

Ярким явлением в Теребужском периоде деятельности Г.Л. Болычевцева стал филармонический абонемент из пяти вечеров, проведенный в 1927 году. В программу цикла вошли произведения В.А. Моцарта, Й. Гайдна, Л.В. Бетховена, Р. Шумана, А.Н. Скрябина, Ф. Мендельсона. Особенную популярность снискал вечер бетховенской музыки. Об этом событии написала центральная газета «Беднота», предшественница «Сельской жизни». В статье под названием «Бетховен в деревне» было рассказано о насыщенной музыкальной жизни в Теребуже[[308]](#footnote-308).

Творческий подъем 1920-х годов объясняется тем, что Глеб Леонидович находил отклик как у слушателей, так и у областных властей. Ничего не стоило Г.Л. Болычевцеву погрузить на обоз патефон и пластинки, чтобы поехать в отдаленный колхоз и там провести для крестьян лекцию о музыке, или поехать в пионерский лагерь под Щиграми и несколько часов подряд играть детям произведения М.И. Глинки, Р. Шумана, П.И. Чайковского. Впоследствии он вспоминал: «Для меня это было самое счастливое время в моей жизни. Я этого тогда еще не осознавал, но жили мы уже при коммунизме. Пусть и первобытном. Какая это была счастливая, чудесная жизнь!!! Все мои потребности и физические, и моральные были абсолютно обеспечены. Я мог заниматься музыкой с раннего утра до позднего вчера. Я не тащил учеников в школу, а они сами охотно занимались. Работа была для всех – СЧАСТЬЕ, РАДОСТЬ И НАСЛАЖДЕНИЕ! Все выглядело так: 1. Никого не эксплуатировать. 2. Жить своим трудом. 3. По способности работать. 4. По потребности получать. 5. Без всяких денег (все натуральное). 6. Быть счастливым»[[309]](#footnote-309).

К сожалению, так продолжалось недолго: менялась страна, менялась администрация, и в 1928 году музыкальная школа и, как следствие, народная консерватория были закрыты.

Но, потеряв любимое дело, Г.Л. Болычевцев остался верен себе и музыке. С 1930 года он жил в Курске, преподавал фортепиано в педагогическом училище, был концертмейстером в Курской филармонии, музыкальным руководителем и лектором в открывшемся в 1934 году Курском педагогическом институте (ныне – Курский государственный университет), выступал на городском радио с лекциями-концертами. Особенно хочется отметить его музыкально-просветительскую работу, проводимую им в школах Курска в качестве лектора общества «Знание». С трепетом и огромной любовью к музыке составлены программы его выступлений на темы: «Детский альбом П.И. Чайковского», «Бетховен и современность», «Композиторы Могучей кучки».

Даже в грозные годы Великой Отечественной войны Г.Л. Болычевцев продолжал заниматься любимым делом. Созданная им концертная бригада из 9 человек, в составе которой были певцы, инструменталисты, декламаторы дала более 100 концертов в госпиталях и военных частях.

Возможно, с концертных эстрад столичных городов деятельность Г.Л. Болычевцева может показаться не столь весомой, как это видится в провинции. Однако он делал то, что необходимо было не только для каждого музыканта, но и для каждого жителя губернии-области: деятельностью таких незаурядных музыкантов рос уровень исполнительства и музыкальной культуры региона, а вместе с тем и провинциального образования и просвещения. И вместе с тем – всей России. Он был подлинным энтузиастом, патриотом, не касавшимся политических вопросов, человеком, преданным своей стране, независимо от формы государственного правления, поскольку, как говорил сам Г.Л. Болычевцев в своей статье «Мои мысли о музыке»: «Любовь к Родине, человеку, музыке – должна быть искренняя»[[310]](#footnote-310).

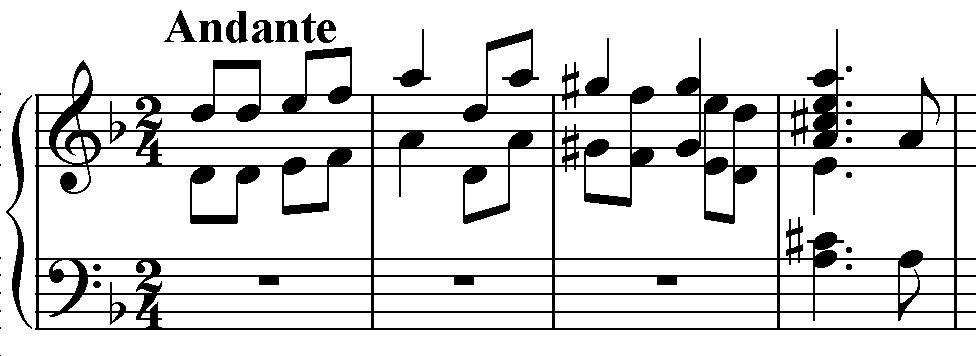
# [О ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮРАХ Г. БОЛЫЧЕВЦЕВА](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# В.П. Коваленко Курский государственный университет

Миниатюра в русской музыкальной культуре всегда занимала достойное место, она является одним из важнейших жанров фортепианной музыки. Глубина, выразительность, разнообразие этих пьес украшают программу любого филармонического вечера, ученического концерта. Классические пьесы этого жанра, которые по эмоциональному накалу не уступают произведениям крупной формы, входят в репертуар каждого исполнителя, помогают раскрывать новые стороны мастерства.

Представляются интересными по музыкальному языку и композиторской мысли и миниатюры курского музыканта Глеба Болычевцева. Они были написаны композитором в молодом возрасте, в двадцатые годы ХХ столетия. Две очаровательные пьесы, разные по характеру, несомненно, отражают в той или иной степени события того нелегкого времени, в которое композитору довелось жить и работать.

Одна из пьес – «Мелодия», написана в ре-миноре, в простой двухчастной форме. Проникновенная, задушевная музыка первого предложения первой части заканчивается модуляцией в тональность доминанты и звучит вопросительно. Второе предложение звучит с особым колоритом необычной окраски, благодаря применению минора с двумя увеличенными секундами (за счет повышения IV ступени):

****

Во второй части пьесы мелодия проходит в нижнем регистре, как бы в виолончельном звучании на фоне аккордов фортепиано. В музыке слышны раздумье, благородство чувств, грусть, но не щемящая, а просветленно-мечтательная. Единственный динамический оттенок – *р* и *рр*. Композитор будто боится разбудить окружающую тишину, очарование природы родного края.

В другой миниатюре Г. Болычевцева – «Прелюдии» – воплощена целая гамма чувств. Автор проявляет себя художником, чутко откликающимся на события смутного, неспокойного времени.

Начинается пьеса с пролога – это восьмитактовый хорал, звучащий торжественно, возвышенно:



Хорал сменяется вихрем в темпе Allegro vivo. Музыка мятежна и стремительна. Ритмический и мелодический рисунки – пунктированный ритм и скачки на все бóльшие интервалы – все это придает мелодии напряженный, тревожный характер. Во фразировке – чередование подъемов и спадов:



В середине пьесы – звуковое нарастание. Музыкальная ткань насыщается аккордовой фактурой, восходящее движение вверх завершается на высшей кульминационной точке – мощным аккордом в тональности мажорной субдоминанты, что звучит довольно неожиданно и воспринимается, как романтический порыв:



Последний эпизод – эпилог. На *рр* движение вниз к среднему регистру в ми-миноре возвращает нас «на круги своя».

Вот такая музыкальная зарисовка о проблемах жизни, лаконичный рассказ человека, который прошел через многие испытания. Может быть, не стоит искать в этой миниатюре какое-то глубокое философское содержание. Но в любом творчестве – музыка или живопись – преломляется, просвечивает облик автора. В пьесе сочетаются выдумка и острота, в ней есть что-то живое, интересное, индивидуальное, то, что называется «изюминкой». Образ мятущегося человека, которого терзают сложные противоречивые чувства: в музыке – драматический накал, буря эмоций, порыв слышны в этом произведении. Невольно рождаются ассоциации с музыкой для немого кино в черно-белых тонах, что вполне логично, ведь автор работал иллюстратором в кинотеатре.

Подводя итог вышесказанному, можно подчеркнуть, что обе миниатюры Г. Болычевцева отличает благородная простота, лаконичность, острота мысли при четкости и миниатюрности формы.

И в заключение совет исполнителям пьес: несмотря на отсутствие броских средств музыкальной выразительности, окраска звучания не должна быть суровой и однотонной. Для этого потребуется определенная отточенность и мастерство.

Несомненно, эти миниатюры Г.Л. Болычевцева будут востребованы в педагогической практике.

# [КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ ЖЕЛЕЗНОГОРСКОГО РАЙОНА В СЕМИДЕСЯТЫХ ГОДАХ XX ВЕКА (ПО МАТЕРИАЛАМ ГАЗЕТЫ «УДАРНЫЙ ФРОНТ»)](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# Н.Ф. Котова

Преподаватель ДОУ «Школа искусств» г. Железногорска

В настоящее время в Железногорске издаются две еженедельные газеты. Старейшая из них – «Железногорские новости», которой в этом году исполнилось 75 лет. Газета издается с 1 марта 1935 года. Первоначальное название – «Вперед» (ред. А.И. Ефанов). Довоенный тираж – две тысячи экземпляров. Выходила в Михайловском районе Курской области два-три раза в неделю. С 1941 по 1943 гг. временно не выпускалась. В 1944 году тираж составлял 1000 экземпляров.

17 апреля 1962 года газета «Вперед» закрылась. Преемницей СМИ становится газета «Ударный фронт» (ред. А.В. Булахов), которая издается в Железногорске с 1 апреля 1965 года. В 70–80-е годы тираж – 24 тысячи экземпляров, выходит четыре раза в неделю.

По словам Станислава Винникова, редактора «Ударного фронта» (с 1973 по 1989 гг.), в газете в то время освещалось строительство новых объектов МГОКа, партийная, социальная жизнь.

В январе 1991 года «Ударный фронт» переименован в «Железногорские новости» (ред. И.А. Извекова). На данный момент тираж – 1550 экземпляров. Официальная газета администрации города.

В настоящее время газета переживает не лучшие времена, держится в большей мере поддержкой администрации города и нуждается в обновлении. Она не выдерживает конкуренции с газетой «Эхо недели», выпускаемой с 1994 года (ред. А. Полозков), которая является более интересной, разнообразной и оперативной, выходя дважды в неделю.

С 1959 года существует газета горняков – «Курская руда», издаваемая Горно-обогатительным комбинатом.

В девяностые годы вместе с развалом треста «Курскрудстрой» прекратила свое существование газета «Темп», издаваемая трестом. С 2001 года в Железногорске начала издаваться газета «Жизнь района», поддерживаемая районной администрацией (ред. Т. Подпрятова).

При чтении газеты «Ударный фронт» семидесятых годов, создается удручающее впечатление о состоянии культуры в Железногорском районе и в городе Железногорске. На самом деле это не совсем так, но из-за скудности информации, даваемой газетой на темы культуры и искусства, складывается впечатление, что люди тогда думали только о работе во славу идей марксизма-ленинизма и партии КПСС во главе с Л.И. Брежневым.

Чаще всего в газете встречаются материалы, подготовленные заведующей районного отдела культуры В. Котовой. По ее мнению, главным недостатком в работе учреждений культуры является отсутствие политической агитации, политинформаций, докладов, предсъездовской тематики в репертуаре концертов. В заметке об отчетном концерте в Гнездиловском сельском клубе заинтересовал репертуар концерта. В программе были следующие произведения: Песня «Ленин с нами», песня «Расцветай земля колхозная», «Стихи о советском паспорте» и «Письмо в 30 век» В. Маяковского, сценка «Беспокойная», песня «Марш коммунистических бригад» и танец «На прогулке».

В. Котова хвалит работу Рышковского Дома культуры: все мероприятия носят политический характер, читается много лекций. В кружках занимаются 30 человек, из них 12 составляют агитбригаду, которая дала 10 концертов, работают кружки: драматический, танцевальный, художественного чтения и юного баяниста.

В городе регулярно, как правило, ежегодно, проводятся смотры учреждений культуры, смотры художественной самодеятельности общеобразовательных школ и коллективов предприятий города. Все учреждения культуры района и города выезжают с концертами в села, выступают на предприятиях, в рабочих общежитиях, перед сеансами кино.

Искусству кино уделяется большое внимание: работают кинолектории в кинозалах, в Михайловском Доме культуры работает «Клуб киноискусства», заседания проводятся ежемесячно. С лекцией «Русское советское звуковое кино 30 годов» выступила методист областного управления кинофикации.

В рабочих общежитиях работает «Народный университет», газета сообщает о проведении занятия на тему «Искусство и религия».

Театральное искусство отмечено в газете сообщением о премьере спектакля «Проклятое кафе» В. Шкваркина, его представила на суд зрителей театральная студия Дворца культуры комбината. Также в газете читаем о вторичном посещении Железногорска заведующего литературной частью областного драматического театра заслуженного артиста РСФСР А.Г. Буренко. В День театра он встречался с рабочими комбината и участниками художественной самодеятельности.

Газета очень скупо освещает гастроли приезжих артистов. Если верить газете, то за весь 1971 год в Железногорске выступили два артиста-профессионала. В феврале артист Курской государственной филармонии А.Свиридов провел вечер сатиры и юмора в рабочем общежитии комбината, а в июле Иван Суржиков собрал на свой концерт 1600 зрителей. На заводе железобетонных конструкций выступал молодежный ансамбль «Мечтатели» из Белоруссии.

Из газеты узнаем, что в слободе Михайловка первые шаги делает музыкальная школа, в которой есть ансамбль баянистов и духовой оркестр, без которого не обходится ни один праздник. А музыкальной школе Железногорска исполняется 10 лет, этому посвящена большая статья с фотографиями.

Судя по материалам газеты «Ударный фронт», в городе Железногорске никак не представлено народное искусство – фольклор. Мало материалов о главном культурном центре города – Дворце культуры комбината. В семидесятых годах там уже работали крупные самодеятельные коллективы. Другим центром был дом культуры треста «Курскрудстрой», детской художественной самодеятельностью занимался Дом пионеров. Газета в основном содержит идейно-политический материал, мало уделяя внимания духовной и эстетической сторонам жизни железногорцев. Газета отражает в большей степени жизнь сельских жителей и клубную работу на селе.

# [ИНФОРМАЦИЯ О МУЗЫКЕ В ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ ГОРОДА ЖЕЛЕЗНОГОРСКА С 1980 ПО 2010 ГОДЫ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# Л.И. Белоус учитель музыки МОУ «Гимназия №10» г. Железногорска

Днём рождения Железногорска Курской области принято считать 2 октября 1957 года. Рожденный на разработках курской магнитной аномалии, это город не только горняков или строителей, но и учёных и художников, спортсменов и поэтов, музыкантов и изобретателей. Город, в котором духовному, физическому и эстетическому развитию населения уделялось внимание с первых лет его основания. И Железногорску есть чем гордиться – сегодня наши талантливые земляки прославляют родной город в масштабах области, России и всего мира.

Исследование информации о музыке в периодической печати города Железногорска показало, что основные материалы о музыкальной жизни района представлены в газете «Железногорские новости», которая издаётся с середины 1930-х годов (с 1 марта 1935 года – газета «Вперед», затем «Ударный фронт», далее – «Железногорские новости»). На данный момент тираж – 1550 экземпляров. Это официальная газета администрации города Железногорска. В 1994 году в городе вышел в свет первый выпуск газеты «Эхо недели».

Из статей 1980–2000-х годов можно выделить некоторые наиболее полно отражающие музыкальную жизнь города. Наиболее существенную информацию представляем в последующих выдержках-цитатах.

Агаркова А. Песня – это радость // Ударный фронт. 1987. № 58. С. 4.

Во дворце культуры МГОКа проходил очередной смотр юных талантов, который проводится в рамках 2-го Всесоюзного фестиваля народного творчества, посвящённого 70-летию Великого Октября. В нём приняли участие более 500 детей. Перед жюри и слушателями выступили десять хоровых коллективов из музыкальной школы сл. Михайловки, а также из хоровой студии «Дружба» и школы искусств. Председатель жюри – преподаватель Курского музыкального училища Ю.С. Еськов. Весьма любопытен вывод, сделанный А. Агарковой: «Железногорск – не только город-труженик, но и город, в котором все поют».

Приведем материалы статей, которые впоследствии могут стать источниками научных исследований.

Бессарабов В. На счастье дарит музыку // Ударный фронт. 1987. № 79. С. 4.

Народному коллективу духового оркестра, которым руководит Семён Викторович Аксельрод – 25 лет. Знают коллектив в Курске, где он ежегодно побеждает на марш-парадах духовых оркестров области. Знают его и в Калуге, где коллектив стал лауреатом 1-го Всероссийского фестиваля народного творчества. Более четырёхсот произведений могут исполнить музыканты. 10 мая на ВДНХ СССР проводился день РСФСР. Честь нашего Соловьиного края защищал коллектив Дворца культуры горняков. И как защищал! Когда закончился концерт, главный дирижёр духового оркестра штаба МВО генерал Михайлов дал такую оценку: «»Молодцы! Высокий уровень исполнения и мастерства!

Вербицкая И. А позади – целый век // Ударный фронт. 1988. № 52. С. 4.

20 марта нынешнего у всех музыкантов, да и просто у всех русских людей большой праздник – 100-летие со дня основания оркестра русских народных инструментов. Руководил оркестром известный музыкант, виртуоз-балалаечник Василий Васильевич Андреев. Музыканты Железногорска подготовили вечер, посвящённый знаменательной дате. В концерте прозвучали произведения В.В. Андреева, исполненные городским оркестром народных инструментов под руководством Игоря Барбашина. В программу концерта вошли ещё сольные выступления учащихся школы искусств. Пенькова Евгения (балалайка), Воробьёва Галя (домра) и Ляпунов Олег (балалайка), русская народная песня «При долинушке».

Сидорин М. Русская душа // Ударный фронт. 1988. № 87. С. 4.

Тысячи железногорцев были на встрече с лауреатом Ленинской и Государственной премий, Героем Социалистического Труда, народной артисткой СССР Людмилой Георгиевной Зыкиной. Пела она в сопровождении Государственного республиканского русского народного ансамбля «Россия». В репертуаре певицы в основном русские народные песни. Когда её спросили о творческих планах певицы ансамбля «Россия», она ответила: «Как можно лучше и больше петь».

Константинова Т. Песня – всегда праздник // Ударный фронт. 1988. № 59. С. 4.

С 4 по 6 апреля во Дворце культуры и техники МГОКа царило пение. Пели дети, пели взрослые – учителя и ученики. Шёл семинар для руководителей хоровых студий и преподавателей музыки. Двести тридцать человек из Железногорска, Курска и области, Орла на протяжении трёх дней собирались для работы и обмена опытом. Вели занятия Георгий Александрович и Татьяна Владимировна Струве.

Георгий Александрович Струве – композитор, заслуженный артист РСФСР, основатель и художественный руководитель детской хоровой студии «Пионерия», которой исполняется 35 лет. Песни Г.А. Струве знают и любят дети и взрослые. Это «Школьный корабль», «Катюша», «Матерям погибших героев…», «Голубь мира».

Кирсанова Л. Всесоюзный музыкальный // Ударный фронт. 1988. № 199. С. 4.

В концертный зал школы искусств пришли слушатели, имея на руках абонемент Всесоюзного музыкального лектория.

Концерты подобного рода – филармония для школьника. Но их слушают и взрослые.

Концерт заслуженного артиста РСФСР Александра Корчагина (виолончель) увлёк слушателей. Им представлен был репертуар из произведений Моцарта, Брамса, Шумана, Глазунова, Гранадоса, Равеля.

Александр Корчагин – музыкант международного класса, двадцать лет работал в прославленном струнном квартете им. Шостаковича.

Концерты филармонической музыки по Всесоюзному абонементу в Железногорской школе искусств проводятся с весны 1979 года.

Лоскутова Е. Приглашаем на концерт // Ударный фронт. 1989. № 78. С. 4.

Значительным событием культурной жизни города будет встреча с творческим коллективом города Орла. На суд слушателей орловчане представят коллективы городского академического хора и оркестра народных инструментов. В программе хора прозвучит духовная музыка 16 – 18 веков. С этим репертуаром летом 1988 года коллектив выступал в соборах и храмах Золотого кольца России.

Геращенко Г. И льётся музыки родник // Железногорские новости. 1993. № 20. С. 4.

Ансамблю «Ноктюрн», что при Дворце культуры МГОКа, 10 лет. Руководит ансамблем Наталья Борисовна Матвеева.

На вопрос, почему именно «Ноктюрн», почему в репертуаре преобладают лирические, душевные, как говорят в народе, песни, Наталья Борисовна отвечает: «Уверена, что в песне, как и в человеке, прежде всего привлекает душа. И где бы мы ни выступали – в Калуге или Белоруссии, в Дагестане или на Украине, души людей отзывались на лирическую песню».

Концертмейстер ансамбля – Елена Битюцкая. Это талантливый музыкант и чуткий человек, умеющий слушать других, не гасить, а подчеркнуть чужую индивидуальность.

Громашова Н. Главный приз – у «Чеботушки» // Железногорские новости. 1994. № 34. С. 4.

Юные железногорские артисты участвовали во Всероссийском конкурсе-фестивале, который проходил в детском центре «Орлёнок». Его проводили Министерство образования страны и Фонд поддержки творчества детей и юношества «Атлант».

Руководит фольклорным ансамблем «Чеботушки» А.А. Ларин. Ансамбль стал лауреатом конкурса, завоевал главный приз фестиваля. И приглашён в столицу Мари-Эл, Йошкар-Олу, на Всероссийский фестиваль, посвящённый 50-летию Победы.

Метлов А. На сцене «России» – Курский «Тимоня» // Железногорские новости. 1996. № 4. С. 4.

В концертном зале «Россия» проходил гала-концерт к предстоящему 850-летию Москвы и пятилетию проходивших в своё время в зале конкурсов-фестивалей «Рождественские каникулы».

Наш коллектив «Чеботушки» два года назад стал одним из лауреатов этого конкурса, которых пригласили для выступления. Наш «Тимоня» выдержал жёсткий экзамен.

На одной сцене с юными участниками выступали такие знаменитости, как Надежда Бабкина, Александра Пахмутова и новая звезда эстрады Юлиан.

Музыкальная часть концерта была представлена государственным оркестром русских народных инструментов имени Осипова под управлением народного артиста России Н.Н. Калинина. Он же и был председателем жюри.

Наш Соловьиный край представлял железногорский ансамбль «Чеботушки».

Сидорин М. И заалел закат // Железногорские новости. 1996. № 30. С. 4.

Пышной рекламы о приезде в Железногорск заволокинского ансамбля народной музыки «Частушка» кажется, не было. Но весь город знал о предстоящем на стадионе «Горняк» концерте.

И вот они, такие знакомые, оркестровые позывные телепередачи «Играй, гармонь!». К зрителям вышел Александр Заволокин. Он сегодня ведёт концерт, заменив заболевшего брата, народного артиста, лауреата Государственной премии России – Геннадия Заволокина.

Первая песня посвящена железногорцам. Сколько потом других песен прозвучало, особенно частушек. Но самое примечательное стало тогда, когда праздник музыки стал общим. Выступили коллективы: фольклорный ансамбль «Чеботушка», руководитель А. Ларин и его сын; ансамбль русских народных инструментов «Суботея».

Кусова Л. Добрая слава хора // Эхо недели. 1998. № 60. С. 4.

Орловское музыкальное училище принимало гостей из Железногорска – концертный хор старших классов детской хоровой школы и камерный хор преподавателей школы «Полиелей».

Железногорцы установили хорошую традицию – периодически отчитываться перед старшими коллегами.

С недавнего времени в городе появился свой симфонический оркестр, которым руководит выпускник Ташкентской консерватории – Ю.Б. Булатов. Они привезли кантату итальянского композитора начала 18 века Д. Перголези – «Stabat mater».

Коллектив под руководством Е.Е. Лоскутовой является призёром конкурса детских хоровых коллективов в Одессе (1990), побывал на гастролях в Болгарии.

Иванникова В. На Вавилонском фестивале // Эхо недели. 1998. № 40. С. 4.

На международном Вавилонском фестивале встретились 33 страны и 44 ансамбля. Небольшой коллектив из неизвестного города Железногорска заявил о себе во весь голос, прославил не только свой город, но и любимое предприятие – ОАО «Михайловский ГОК».

Да, фольклорный ансамбль русской песни «Голоса России» под руководством Ф. Хаирова и руководителя группы заслуженного работника культуры РФ, народного мастера России В.И. Иванникова заставил рукоплескать залы многих площадок Багдада.

Ансамбль «Голоса России» дал десять концертов.

Кстати, ансамбль «Голоса России» был единственным коллективом, приехавшим из России, поэтому чувствовалась ответственность за всю страну.

Матвеева Е. Дружбе – пятнадцать! // Эхо недели. 2000. № 1. С. 4.

Юбилей хоровой школы «Дружба» – это юбилей музыкальной культуры города. Руководит школой Елена Евгеньевна Лоскутова. Она не только руководит школой, но и бессменно 15 лет возглавляет концертный хор «Дружба», который является участником и дипломантом многих региональных международных фестивалей. Его знают концертные залы не только России, но и Украины, Болгарии, Франции.

Концертный хор «Дружба» входит в состав Ассоциации детских хоров Международного хорового союза, а руководитель Е.Е. Лоскутова является членом Высшего Совета МХС.

Накануне 15-летнего юбилея школы Е.Е. Лоскутова удостоена правительственной награды «Заслуженный работник культуры РФ».

Фролова Е. Ворота в мир искусства // Железногорские новости. 2000. № 20. С. 4.

Народному ансамблю «Вереюшка» 10 лет. Руководит коллективом преподаватель школы искусств – Гречкосей Валентина Ивановна.

Свой юбилей этот замечательный ансамбль отметил скромно и не афишируя. Зрители, пришедшие на его концерт, включённый в программу масленичных гуляний, в котором также приняли участие творческие коллективы как города и района, так и гости из Подольска и Воронежской области, получили массу удовольствия от увиденного и услышанного.

Черкаева Т. Служение музам // Железногорские новости. 2002. № 60. С. 4.

Не терпит случайности сфера культуры,

Здесь трудятся люди особой натуры.

Не балуют их ни наградой, ни званием.

Вся радость труда – это труд по призванью.

МОУДОД «Образцовая хоровая школа “Дружба”» стала дипломантом 3-го международного хорового фестиваля (Казань. Республика Татарстан), «Народный коллектив» вокальный ансамбль «Вдохновение» МОУДОД «Детская школа искусств» дипломанты 6-го Всероссийского конкурса академических хоров и вокальных ансамблей «Поющая Россия» (г. Москва).

Преподаватели и учащиеся школ дополнительного образования становятся победителями областных конкурсов «Новые имена», «Учитель и ученик», «Волшебный смычок», «Юный пианист».

В городе прошли: 1 тур областного эстрадного конкурса «Созвездие молодых»; зональный хоровой фестиваль «Соловушки».

Коренева Т. Хранители народных традиций // Железногорские новости.2003. № 12. С. 4.

Исполнением исконно русских народных песен заняты дети в ансамбле «Чеботушка» Дома пионеров и школьников. Их не раз признавали лучшим детским фольклорным коллективом не только в нашей стране. Высокая оценка уровня ансамбля – три Гран-при на Всероссийских конкурсах народного творчества «Орлята России», «Музыка села России» (Туапсе, ВДЦ «Орлёнок»), «Пампалче» (Республика Марий-Эл).

Дипломы 1 степени на конкурсах-фестивалях в Москве, Нижнем Новгороде, Вильнюсе. Благодарственные письма Российского дома народного творчества, Русской фольклорной академии «Карагод». Среди зрителей были и президент Владимир Путин, и министр культуры Михаил Швыдкой.

Рудов И. Одухотворённый // Эхо недели. 2003. № 39. С. 5.

Иван Александров – знаменитость. Пианист и композитор, лауреат всероссийских и международных конкурсов пианистов, победитель областного конкурса «Новые имена», стипендиат фонда «Русское исполнительское искусство». Он наш – и мы им гордимся!

Александров Г. К нам едет «Пересвет» // Эхо недели. 2004. № 40. С. 7.

«Пересвет» – один из самых популярных хоровых коллективов России, и название его не случайно. Оно выбрано в честь героя Куликовской битвы, монаха Троице-Сергиевой Лавры, русского богатыря Александра Пересвета.

Музыканты в хоре – профессиональные, имеющие опыт работы в светских и церковных хорах Москвы. Их художественный руководитель и основатель Юденков окончил Российскую академию музыки им. Гнесиных.

Главный дирижёр – Владислав Косарев. Окончил дирижёрско-хоровой факультет и аспирантуру той же Академии им. Гнесиных. Он лауреат Первого международного конкурса хоровых дирижёров им. А.А. Юрлова (2001 г., 1 премия).

В ноябре 1995 года – в первый же год своего существования по благословлению Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Алексия Второго «Пересвет» стал хором Московского Патриархата.

Концертные программы светско-церковного «Пересвета» – это, можно сказать, сборник всех жанров и видов русской и зарубежной хоровой музыки 15 – 20 веков. В репертуаре – не только духовная музыка Чайковского, Римского-Корсакова, Глинки, но и песни неизвестных распевщиков-монахов.

Этот концерт для Железногорска стал событием.

Редакция «Курской Руды». Золото «Серебряных труб» // Курская руда. 2007. № 44. С. 4.

Духовой оркестр ОДКиТ Михайловского ГОКа вернулся из Курска, где принимал участие в областном конкурсе духовых оркестров «Серебряные трубы», посвящённом 65-й годовщине Курской битвы. По итогам выступления железногорцы стали лучшими, завоевав диплом 1 степени.

Соколова Т. Международный мастер-класс // Железногорские новости. 2008. № 34. С. 11.

Работа 3-й Международной творческой школы для одарённых детей началась в Железногорске с концерта лауреата Международного конкурса хоровой капеллы «Курск» под руководством профессора Курского государственного университета Е. Легостаева.

С удовольствием слушали любители классического пения старинные русские мелодии времён Петра I, патриотическую, духовную музыку, русскую классику на стихи Л. Полонского, А. Пушкина.

Не случайно в Железногорске с благословления областного комитета культуры зародилась традиция проводить школу высокого мастерства для педагогов и одарённых детей.

В школе искусств своё музыкально-педагогическое мастерство показывал профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, заслуженный артист РФ А.А. Миндоянц. По специальности баян занятия проведёт старший преподаватель Российской академии музыки им. Гнесиных А.Б. Селиванов, фортепиано – доцент Государственного музыкально-педагогического института имени М.И.Ипполитова-Иванова – Ю.В. Богданов.

Золотых Т. Гастроли по Европе // Эхо недели. 2008. № 20. С. 4.

Из Чехии вокальный ансамбль «Ноктюрн» привёз звание лауреатов 2 степени (руководитель Наталья Матвеева).

Там ансамбль принял участие в 4-м Международном фестивале «Цветущая Чехия – 2008 год».

Тарасова Е. Три дня с талантами содружества // Железногорские новости. 2009. № 4. С. 10.

Проведение Международного фестиваля юных исполнителей классической музыки «Золотые таланты Содружества» вызвало немало волнений. Прежде всего – по поводу создания достойных условий для участников из 17 областей России, а также из Украины и Белоруссии.

И вот музыкальный форум, проходивший под эгидой аппарата полномочного представителя Президента в Центральном Федеральном Округе, администрации Курской области, ФГУП «Госконцерт» и Фонда «Русское исполнительское искусство», состоялся.

Ханина Ю. Прекрасный праздник искусства // Курская руда. 2009. № 49. С. 3.

В Железногорске завершился Международный конкурс-фестиваль исполнительского искусства «Золотые таланты Содружества».

28 ноября со сцены Образцового Дворца культуры были объявлены имена победителей, молодых людей, заявивших о себе в мире музыки. Организаторы фестиваля сохранили интригу до конца, до торжественного закрытия фестиваля юные исполнители не знали, какую награду им присудило жюри. Оно лишь назвало имена тех, кто будет участвовать в Гала-концерте. Он стал эффектной финальной точкой всего фестиваля.

Фофанова Н. Железногорцы выбрали «Французский роман» // Эхо недели. 2010. № 2. С. 20.

Во время своего концерта в Железногорске Вячеслав Малежик исполнил песни из нового альбома и предложил зрителям аплодисментами показать, какая им больше всего понравилась. Из пяти исполненных музыкантом новых песен горожанам пришлась по душе композиция «Французский роман». Её певец исполнил повторно.

Редакция «Эхо недели». Преподаватели подарили концерт // Эхо недели. 2010. № 17. С. 3.

27 февраля перед горожанами выступил вокальный ансамбль

«Вдохновение» школы искусств.

Одиннадцать педагогов Школы искусств исполнили без музыкального сопровождения духовные сочинения, в сопровождении рояля – произведения русских и зарубежных композиторов. Публика услышала обработки русских народных песен, сделанные руководителем, хормейстером и концертмейстером ансамбля Ольгой Веретенниковой.

Ансамбль «Вдохновение» существует 14 лет. Он дипломант областных, российских, международных конкурсов.

К сожалению, как показал фронтальный просмотр районной периодики, музыкальная жизнь города Железногорска в периодических изданиях с 1980 по 2010 годы освещена очень слабо. Но, несмотря на это, в городе Железногорске есть учреждения культуры:

* школа искусств – обучается более 900 человек;
* гимназия №1 – с музыкально-эстетичским уклоном;
* гимназия №10 – с музыкально-эстетичским уклоном;
* центр детского творчества;
* хоровая школа «Дружба»;
* культурный центр «Горница»;
* культурный центр «АРТ»;
* культурный центр «Русь»;
* студии ОДКиТ МГОКа.

В Железногорске огромное количество талантливых педагогов, следовательно, у воспитанников есть все шансы проявить себя в мире искусства.

На всю Россию прославляют Железногорск: фольклорный ансамбль «Чеботушка» под руководством А. и В. Лариных; ансамбль «Вереюшка» и «Суботея» (Детская школа искусств); а также детские хоровые коллективы школы «Дружба» и ДШИ, лауреаты всероссийских и международных конкурсов пианистов А. Вослаев, В. Александров, артист «Русского балета» А. Чемеров и многие другие.

# [РОЛЬ КУРСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА В СТАНОВЛЕНИИ ЛИЧНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ (ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ)](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# А.А. Шишлова Курский государственный университет

Анализ истории Курского городского театра, одного из старейших в России, поскольку он был учрежден в 1792 году, показал, что изначально он был очень музыкален. На его сцене ставились первые русские оперы конца XVIII века. А при его перестройке после закрытия в 1816 году, была создана специальная площадка для небольшого (не более 20 человек) оркестра. И хотя во второй половине XIX столетия в этом театре не было самостоятельной труппы, его помещение регулярно было задействовано самыми разнообразными театральными антрепризами и товариществами, давая курской публике возможность познакомиться с лучшими операми и балетами (причем оперы преобладали) русского и зарубежного репертуара XIX – начала ХХ веков.

В советское время (в 1934 году) театр был переименован в Курский областной драматический театр, а в 1937, к 100-летию со дня смерти поэта, ему было присвоено имя А.С. Пушкина.

В ХХ веке наш театр, хотя и работал преимущественно как драматический, весьма существенное значение придавал музыке, причем не только для оформления, но и для сути спектакля, для его особого звучания и даже для постановки мюзиклов. Об этом говорит, к примеру, факт приглашения к сотрудничеству И.Ф. Розенман, незаурядного преподавателя-вокалиста, выпускницы Свердловской консерватории, которая работала с артистами над постановкой голоса. В результате этого сотрудничества был поставлен мюзикл «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу по пьесе «Пигмалион» Б. Шоу. И сегодня музыка звучит на сцене нашего театра. Но посещают ли этот театр школьники и какое просветительское воздействие на становление их личности он оказывает – проблема, на исследование которой был направлен эксперимент, который проводился в МОУ «Гимназия № 4». В 7 классе «Б» было проведено два анкетирования. В анкетировании участвовало 17 человек. Из них 7 девочек и 10 мальчиков.

Цель первого анкетирования состояла в выяснении **отношения** подростков к театру вообще и Курскому драматическому театру в частности.

Основные задачи, которые должно было решать первое анкетирование, можно сформулировать следующим образом:

– выявить, какую роль играет театр в жизни каждого школьника;

– выяснить, как часто, по их мнению, человек должен посещать театр;

– проанализировать их осведомленность о деятельности Курского драматического театра;

– изучить, знакомы ли дети с репертуаром и жанровым разнообразием данного театра;

– составить представление о том, знают ли дети режиссера и актеров Курского драматического театра.

Вопросы первой анкеты были сформулированы следующим образом.

1. Что значит для тебя театр?
2. Как часто, по-твоему, интеллигентный человек должен посещать театр?
3. Как часто ты посещаешь театр в Курске?
4. Чье имя носит Курский драматический театр?
5. Примерно сколько раз ты был в Курском драматическом театре?
6. Знаешь ли ты фамилию главного режиссера Курского драматического театра?
7. Каких актеров Курского драматического театра ты знаешь?
8. Нравится ли тебе наш драматический театр? Опиши свое отношение к нему.
9. Какие театральные жанры тебе известны?
10. Какие из вышеперечисленных жанров вы видели? В каких театрах?

Результаты одновременно порадовали и огорчили. Обрадовало то, что на вопрос «Что значит для тебя театр?» большая часть опрошенных (13 человек) достаточно красочно описали свои представления, эмоции и чувства.

Были стандартные ответы: «Театр – это искусство», «Театр – это вид искусства» (Саша Ш., Женя Я.) – 2 человека.

Хотелось бы обратить внимание на варианты этого же ответа: «Театр – искусство, которым хоть чуть-чуть должны увлекаться все» (Таня П.); «Театр – познание в мире искусства» (Владимир О.); «Театр для меня значит искусство» (Виктор Ч.); «Театр – это искусство актеров, талантливых людей» (Юля А.). Из ответов на первый вопрос хотелось бы выделить два: «Театр – это дом искусств, в котором живут оперы, балеты, спектакли. И обязательно интеллигенция» (Аня С.); «Театр – это искусство, где люди излагают свою душу, вкладывают себя в сценический образ героя» (Настя В.). То есть еще пятеро детей, хотя и более распространенно, ответили, что театр – это искусство. Однако в этих «детских» ответах уже просматривается их отношение к театру как миру интеллигентных людей, как миру лицедейства и откровения. Любопытным представляется и ответ о гносеологической функции театра в мире искусства.

Обучающую и просветительскую функции театра отметил только один мальчик: «Театр учит людей искусству и служит для развлечения» (Андрей Е.).

Еще два семиклассника подчеркнули в своих ответах эмоциональность этого вида искусства: «Театр – это выражение эмоций и лаконичности речи» (Максим Л.); «Театр – это такое заведение, где выступают люди с разными эмоциями» (Андрей Е.).

Трое школьников отнеслись к вопросу, не совсем поняв его смысл и дав пространственное представление о термине: «Театр – это культурное место» (Олег А.), «Театр – место выступления» (Антон Т.) и с оценкой его роли в жизни непосредственных участников действ: «Театр – жизнь актеров» (Света Т.).

И только два школьника не придают значения театру в их собственной жизни: «Ничего особенного» (Алексей М.); «Ничего важного» (Игорь Г.) – ответы двух мальчиков, которые можно рассматривать как проявление подросткового нигилизма. К этой же группе ответов можно отнести и такой: «Не знаю» (Даша В.).

И совсем по-иному звучит ответ девочки, несущий тот же смысл: «Затрудняюсь ответить» (Карина И.), в котором сквозит неуверенность в правильности собственного понимания того большого явления, которое объемлет понятие «театр».

То есть в оценке значения театра в жизни школьника семиклассники проявили неадекватность понимания вопроса. Подчеркнем, что ни один из школьников не ответил на вопрос прямо – ни один из них не дал оценки роли театра лично для него. Возможно, ближе всех к правильному ответу была девочка, написавшая «затрудняюсь ответить...» и мальчики, отрицающие театр.

Среди ответов на второй вопрос «Как часто, по-твоему, интеллигентный, образованный человек должен посещать театр?» большинство школьников ответили идентично: «Хотя бы раз в месяц» (Карина И.),**«**Ну, один раз в месяц, не знаю» (Игорь Г.), «Раз в месяц» (Алексей М., Настя В.), **«**Человек должен посещать театр раз или два в месяц» (Олег А.), ***«***Раз в месяц для души» (Владимир О.), «Один раз в месяц, чтобы быть интеллигентным и правильно говорить» (Витя Ч.). Две девочки считают, что театр необходимо посещать «два, один раз в полгода» (Юля А.), «Один раз в полгода» (Света Т.).

Ответ Тани П. – один из самых развернутых: «Должны посещать не только интеллигентные, образованные люди, но и обычные люди. Но стараться быть интеллигентным при посещении театра должен каждый! А театр надо посещать хотя бы один раз в год». Девочка рассуждает о нравственном аспекте поведения человека в театре, что уже само по себе ценно. То, что посещать театр необходимо раз в год, считает еще один мальчик «Раз в год для души» (Женя Я.).

Среди ответов есть абсолютно контрастные мнения: «Один раз в неделю, чтобы он не потерял интереса к культуре» (Андрей Е.) и «Не очень часто! Чтобы получить новые впечатления» (Даша В.). Два мальчика ответили: «Не знаю» (Антон Т., Максим Л.). Этот факт можно расценить, как нежелание задуматься, предложить свою точку зрения. Всего один человек из семнадцати опрошенных (Саша Ш.) не понял сути вопроса и дал однозначный ответ: «Да».

В анкете №1 присутствовало два смежных вопроса: «Как часто, по-твоему, интеллигентный человек должен посещать театр?» и « Как часто ты посещаешь театр?». Это было сделано для того, чтобы иметь возможность сравнить пожелания и факты, которые, как оказалось, далеко не всегда совпадают: из рассуждений школьников выяснилось, что они осознают тот факт, что слишком редко посещают театр, им хотелось бы чаще соприкасаться с искусством. Так Карина И. пишет: «Надо посещать театр раз в месяц, а я посещаю раз в 2–3 месяца», мальчик, пожелавший остаться неизвестным: «Надо посещать театр раз в неделю, чтобы не потерять интереса к культуре, а я посещаю раз в год». Из этих ответов педагогам стоит сделать выводы о том, что надо чаще предоставлять подросткам возможность посещения театра для общения с прекрасным и удивительным миром сценического искусства.

Разнообразную информацию принесли краеведческие вопросы, уже напрямую относящиеся к теме исследования. Оказалось, что большинство школьников (12 человек) абсолютно точно знают, чье имя носит Курский драматический театр. Показалось удивительным то, что пять человек (Света Т., Даша В., Настя В., Максим Л., Саша Ш.) ответили: «Не знаю». И это – 29,4%, то есть почти треть школьников!

Следующим вопросом предполагалось выяснить степень знакомства школьников с Курским драматическим театром: «Примерно сколько раз ты был в Курском драматическом театре?». Три девочки (Юля А., Карина И., Даша В.) ответили: «Много, не посчитать», «Много», «Очень много». И это – 17,6%. Аня С. ответила на вопрос с неким сарказмом: «Сто двадцать пять раз или больше». Видимо, девочка очень любит искусство и не упускает любую возможность посетить театр и насладиться прекрасным. Большинство школьников были в театре от одного до десяти раз. Среди них: Света Т., Настя В., Игорь Г., Антон Т., Максим Л., Владимир О., Женя Я., Саша Ш., Алексей М., Олег А., Витя Ч. И это – 64,7%.Удивил ответ Андрея Е., который посещает театр раз в год, а в Курском драматическом театре был «около двадцати раз». Наверное, он слишком серьезно относится к театру, и поэтому ему было неудобно признаться в том, что он нечасто соприкасаться с удивительным миром искусства.

Приятно порадовало, что пять человек (Таня П., Аня С., Настя В., Алексей М., Олег А.) знают фамилию главного режиссера Курского драматического театра, заслуженного деятеля искусств России, лауреата Государственной премии РФ Юрия Бурэ. И это – более четверти класса – 29,4%. В этом и выражается детская любознательность по отношению к окружающей действительности.

Пять школьников из семнадцати опрашиваемых не побоялись написать фамилии некоторых несуществующих актеров Курского драматического театра. Им показалось неприличным ответить «не знаю», «не помню». Некоторые правильно ответили на поставленный вопрос.

Когда предлагалось описать свое отношение к театру, в ответе на вопрос: «Нравится ли тебе наш драматический театр? Опиши свое отношение к нему», многих школьников не хватило словарного запаса, и они отвечали коротко: «Да, я считаю, что таких заведений в нашем городе должно быть больше» (Таня П.), «Красивое здание и больше никак» (Игорь Г), «Да, он очень красивый и спектакли очень интересные» (Витя Ч.), «Нравится, описать не могу» (Андрей Е.).

Многие ответили однозначно: «Да, нравится» (Юля А.), «Да, наилучшие чувства» (Карина И.), «Он вызывает у меня хорошие чувства» (Света Т.), «Да! Мне очень нравится наш Курский драматический театр» (Даша В.). Пять мальчиков ограничились однозначным ответом: «Да!!!» В этих ответах проявилась характерная возрастная особенность подростков: им всегда сложнее описать свои чувства к чему-либо, выразить свое отношение, ведь именно в этот период формируется душа человека. Наиболее развернутым ответом отличилась Аня С., которая не просто описала свое мнение, но и отметила масштабное воздействие театра на личность в целом: «Да, я считаю, что именно благодаря драматическому театру человек не утратил свои положительные качества».

Не меньший интерес представляют собой ответы на тот же вопрос еще двух подростков: «К сожалению нет. Он не составляет тот уют, те удобства, которые нужны человеку» (Настя В.) и однозначное: «Нет» Алексея М. – налицо формирование своего собственного отрицательного мнения. К сожалению, Алексей М. воздержался от ответа и оставил пустое место в графе.

Исследуя ответы на следующий вопрос: «Какие театральные жанры тебе известны?», следует отметить, что шесть человек из семнадцати не смогли ответить на вопрос, написав: «не знаю», «не помню», «никаких». Остальные же ограничились одним-двумя названиями, среди которых наиболее частыми были драма и комедия.

В ответах на вопрос: «Какие из вышеперечисленных жанров вы видели? В каких театрах?» оказалось, что многие школьники знакомы с жанровым разнообразием театрального искусства именно на примере Курского драматического театра. Именно в стенах этого театра они слушали оперу, познакомились с балетом и мюзиклом, а также с музыкальными спектаклями. И хотя в репертуаре наших артистов нет ни оперы, ни балета, дети связывают все постановки, не только основной трупы, но и гастролеров, с нашим театром. То есть в сознании детей происходит совмещение гастрольных выступлений столичных трупп с курской, поскольку они ориентируются не на коллектив артистов, а на помещение, в котором они впервые приобщились к этим жанрам, в числе которых и музыкально-сценические.

Целью второго анкетирования было выяснение степени **воздействия** театра на подростка. Основные задачи, которые должно было решить второе анкетирование, можно сформулировать следующим образом:

- выявить, какие эмоции и чувства вызывает театр у школьников;

- проанализировать мнения школьников о необходимых качествах личности;

- выяснить, хотел бы кто-нибудь из них стать актером театра;

- изучить осведомленность школьников о наличии театров в Курске;

- исследовать театральные вкусы детей;

Вопросы второй анкеты были сформулированы следующим образом.

1. Как воздействует театр на человека? Какие эмоции, чувства у тебя вызывает театр?
2. Как ты считаешь, какими личностными качествами должен обладать человек?
3. Хотел ли ты стать актером театра?
4. Какие театры есть в нашем городе?
5. В каких театрах в нашем городе ты был?
6. Какие спектакли Курского драматического театра ты знаешь?

При исследовании ответов на вопросы этой анкеты было выявлено много интересных фактов. Оказалось, что театр вызывает огромный восторг школьников. Так на вопрос: «Какие эмоции, чувства у тебя вызывает театр?» многие школьники давали достаточно полные ответы. Три человека отметили силу влияния театра на человека: «У человека театр – это первое место в жизни. Если человек играет какую-либо роль в театре, эмоции могут быть как положительные, так и отрицательные» (Юля А.), «На человека театр воздействует так: он развивает в человеке доброту, воображение, любовь к искусству» (Антон Т.), по мнению Олега А., театр развивает в человеке спектр чувств и личностных качеств: «Радость, удивление, разочарование, честность, интеллигентность».

Еще три семикласника считают, что театр воспитывает человека: «Театр помогает оставаться воспитанным. Эмоции, которые нельзя увидеть в фильме» (Таня П.), «Воспитывает характер к добру и злу, развлечение» (Игорь Г.), «Театр показывает человеку культуру. Что театр покажет, так он и будет воздействовать на человека» (Женя Я.).

Света Т. косвенно отметила арттерапевтическую и воспитательную функцию театрального искусства, написав: «Я считаю, что театр воздействует на человека расслабляюще, входя туда, человек оказывается в неком конфликте или истории, в переживаниях, где играют сцены. Он воспитывает человека». Дима В. в своем ответе отметил глобальное воздействие театра на свой внутренний мир: «Театр помогает прожить жизнь, вызывает восторг, удивление».

Шесть человек на этот же вопрос ограничились коротким, односложным ответом: «По-разному, все зависит от жанра и самого человека» (Аня С.), «Эмоции и чувства положительные» (Настя В.), «Хорошо, положительные» (Максим Л.), «Положительно» (Владимир О.), «Удивительно хорошие» (Андрей Е.), «Хорошие, радостные» (Саша Ш.), «Восторг» (Витя Ч.). И только у одной девочки из всех проанкетированных (Карина И.) театр не вызывает почти никаких эмоций.

Второй вопрос носил общий характер и не имел прямого отношения к театру: «Как ты считаешь, какими личностными качествами должен обладать человек?» Задан он был для абстрагирования школьников от театра с последующим сопоставлением театральных переживаний и личностных ценностей. К сожалению, он был мало осознан детьми. Пять человек не нашли ответа на этот вопрос. Остальные выделили как наиболее существенные такие качества личности, как доброта, честность, сочувствие, любознательность, уважительность, трудолюбие, самоуверенность, интеллигентность и многие другие.

На вопрос «хотел бы ты стать актером театра?» положительно ответили лишь две девочки (Даша В., Настя В.). Юля А. написала: «В детстве я мечтала стать актрисой, а сейчас я хочу стать режиссером театра. Это очень интересная работа».

Интересны позиции четырех человек, которые свои отрицательные ответы объяснили причину нежелания работать в театре: «Я бы не выдержала такой трудной профессии» (Света Т.), «Наверное, нет, боюсь публики» (Аня С.), «Нет, это очень серьезная профессия» (Максим Л.), «Актером кино, да» (Алексей М.). То есть почти четверть класса осознают, сколь сложна профессия артиста театра. Впрочем, и остальные десять человек ответили однозначно «нет».

В ответах на следующие два вопроса «Какие театры есть в нашем городе?» и «В каких театрах в нашем городе ты был?» порадовал тот факт, что все семнадцать опрошенных школьников много раз посещали Курский драматический театр имени А.С. Пушкина и при этом назывались почти все театральные коллективы, которые есть в Курске: и театр юного зрителя «Ровесник», и кукольный театр.

В заключительном вопросе была совершена попытка выявить, какие спектакли Курского драматического театра известны школьникам, есть ли самый любимый спектакль. Здесь многие сошлись во мнениях, поскольку почти каждым семиклассником были названы «Ханума», «Коварство и любовь», «Корсиканка», «Эти свободные бабочки», то есть основные постановки последних лет.

Таким образом, в ходе эксперимента, проведенного в седьмом классе МОУ «Гимназия № 4», направленного на выявление отношения школьников к Курскому областному драматическому театру, как к музыкальному удалось сделать выводы о том, что дети знают и любят театр, хотя далеко не у всех есть четкое представление о его деятельности.

Изучение воздействия Курского областного драматического театра на музыкально-эстетическое воспитание школьников только начато. Уже на первоначальном этапе стало понятно, что роль театра в жизни школьников средних классов определяется, прежде всего, семьей, однако и школа должна выступать организатором приобщения подростков к театральной жизни. Тем не менее, они довольно регулярно посещают наш театр и ценят его работы. И это их увлечение надо развивать и стимулировать. Ведь еще великий К.С.Станиславский говорил: «Люди идут в театр для развлечения, но незаметно для себя выходят из него с разбуженными чувствами и мыслями, обогащенные познанием красивой жизни духа».

# [ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА КГУ ЕВГЕНИЯ ЛЕГОСТАЕВА](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# Е.Е. Легостаева

Курский государственный университет

Евгений Легостаев родился в г. Обояни 18 февраля 1948 года. С детства он проявлял незаурядные музыкальные способности: пел, подбирал по слуху аккомпанементы песен на фортепиано и аккордеоне, импровизировал и очинял песни. В 15 лет он, не имея музыкального образования, поступил в Курское музыкальное училище на дирижерско-хоровое отделение, а с третьего курса стал совмещать его с занятиями на историко-теоретическом отделении.

В 1967 году Евгений Легостаев поступил на дирижерско-хоровой факультет Московской государственной консерватории, где учился под руководством таких выдающихся педагогов, как А.В.Свешников, В.Г. Соколов, К.Б. Птица, Б.К. Алексеев, А.П. Агажанов, В.Ф. Балашов и многие другие. С 1968 года начинается официальная творческая деятельность Е. Легостаева с первой в России студии «Юные ленинцы», создателем которой был Г. Струве.

В сентябре 2000 года в Курске был основан женский хор КГУ и это напрямую связано с приходом в университет (тогда еще педагогический) на основную работу выдающегося музыканта – дирижера, композитора, педагога Евгения Дмитриевича Легостаева. Самое первое открытие в городе Курске это был женский хор КГУ. Женский хор Курского государственного университета – истинное украшение нашей губернии, коллектив, который за 7 лет насыщенной концертно-просветительской деятельности стал одним из лучших женских хоров страны, лауреатом 15 всероссийских и международных конкурсов и фестивалей, участником всех самых престижных концертных мероприятий.

В первый состав коллектива вошли студентки более 10 факультетов КГПУ (иностранных языков, естественно-географического, физико-математического, дефектологического, филологического и др.), первый набор по специальности «учитель музыки» при факультете педагогики и методики начального образования и факультета актуальных направлений, учащиеся других вузов. Многие из них до поступления в вузы какое-то время пели под руководством Е.Д. Легостаева в Детской хоровой капелле «Курск» Городского дворца пионеров и школьников, созданной еще в 1995 году.

С самого начала работы Е.Д. Легостаев установил самую высокую профессиональную «планку» для концертно-репетиционной работы: сложный разнообразный репертуар, вокально-хоровая работа на самом высоком профессиональном уровне. Такой подход к работе с коллективом практически сразу дал свой результат – уже в октябре хор начал принимать участие в университетских концертах, на конференциях, а вскоре стал выступать и с сольными программами.

Весной 2001 г. Евгений Легостаев со своим знаменитым коллективом Хоровой капеллой «Курск» получил приглашение принять участие в Международном конкурсе хоров им. Г. Ломакина и С. Дегтярева в г. Белгороде. Руководитель решает пойти на огромный риск и подать заявку также и на женский хор университета. Таким образом, свою конкурсную биографию молодой коллектив начинает не с местного уровня, а с конкурса международного уровня. В результате в Белгороде оба хора становятся лауреатами (капелла «Курск» – 2 место и специальный приз за лучшее исполнение сочинения Г. Ломакина, а женский хор КГПУ – 3 место). Если к тому времени капелла была уже лауреатом нескольких всероссийских и международных конкурсов, то студенческий хор сделал только первый шаг на этом пути.

На волне успеха коллектив очень ярко выступил на ежегодном конкурсе «Студенческая весна», получил гран-при, заслуженную премию университета «Успех» и стал готовиться к международному хоровому конкурсу-фестивалю «Южная Пальмира» (г. Одесса, Украина). Не смутило даже то, что репетировать нужно было летом, поскольку традиционно конкурс проводится в середине сентября. Учредителями конкурса стали Одесская государственная консерватория, Союз композиторов Украины, вокально-хоровой центр «Одесса-хорус», председателем жюри уже несколько лет является видный композитор не только Украины, но и всего бывшего СССР, Леся Васильевна Дычко.

«Южная Пальмира», как и любой другой хоровой форум такого высокого уровня, имеет определенную специфику. Так, каждый коллектив исполняет конкурсную программу в рамках концертной, что позволяет исполнителям ярче продемонстрировать свои сильные стороны. В то же время такой вариант представляет определенную сложность, поскольку в рамках концертного выступления необходимо не только сконцентрироваться на исполнении конкурсных сочинений, но и качественно исполнить все представленные произведения, поскольку любые потери ведут к снижению баллов. Конкурс проводился в большом зале Одесской консерватории, что также требовало и от руководителя, и от певцов огромной отдачи.

На «Южной Пальмире» женский хор КГПУ выступил очень достойно, исполнив большую программу качественно и эмоционально. Как результат – 1-е место и специальный приз за лучшие обработки и аранжировки хоровых произведений, врученный Е.Д. Легостаеву. Яркое впечатление, как на жюри, так и на публику, произвело не только прекрасное пение, но и внешний вид хора, поскольку специально к этому конкурсу университет выделил деньги на новые концертные костюмы. Это немаловажно потому, что на многих хоровых конкурсах одним из критериев для выставления баллов является так называемое «представление коллектива», куда входят выход и уход после выступления, внешний вид певцов и дирижера, костюмы, манера держаться на сцене.

После второго престижного лауреатского звания женский хор становится своего рода визитной карточкой университета, он выступает на открытии межрегиональных, всероссийских и международных научно-практических конференций, школьных и студенческих олимпиад, проводит тематические концерты-лекции для преподавателей и студентов. Вполне закономерно, что коллектив получает приглашение в Москву на самый престижный хоровой конкурс в нашей стране «Поющая Россия». Этот конкурс имеет богатые традиции, в качестве организаторов выступают Министерство культуры РФ, Государственный Российский Дом народного творчества и Московская государственная консерватория.

Выступать в столице – большая ответственность для любого исполнителя, а для курского хора она еще больше, поскольку Е.Д. Легостаев сам является представителем московской школы хоровых дирижеров. Он – выпускник дирижерско-хорового факультета и аспирантуры Московской консерватории, ученик выдающих музыкантов современности В.Г. Соколова, А.В. Свешникова, К.Б. Птицы. Поэтому к «Поющей России» женский хор готовился очень серьезно, подготовил несколько сложнейших сочинений – хор Д. Верди на ст. Данте Laudi alla vergine Maria, В. Агафонников «Радуга», В. Буцко «Каледа-маледа» (обязательное для исполнения), обработку русской народной песни Курской обл. «Селезень» Е.Д. Легостаева. Конкурсные прослушивания проходили в одном из лучших концертных залов нашей страны – Рахманиновском.

К этому конкурсу университетский хор подошел на пике исполнительской формы и несмотря на то, что он соревновался с уже опытными и титулованными хоровыми коллективами, жюри присудило ему не только звание лауреата 1-й премии среди однородных хоров, но и поставило самый высокий средний балл среди всех участников 9.5 и 10 возможных. Помимо этого на гала-концерте в Большом зале Московской консерватории нашему хору вручили специальный приз за лучшее исполнение современной музыки. После конкурса «Поющая Россия» статус Женского хора КГПУ стал намного выше, поскольку победа в Москве автоматически вывела коллектив в ряд лучших хоров страны. Эта ситуация требовала от хора не только сохранять уровень исполнительского мастерства, но постоянно его совершенствовать.

В 2003 году прошел 1-й выпуск студентов очной формы обучения по специальности «учитель музыки». В это же время университет получил статус классического, и выпускники получили дипломы теперь уже Курского государственного университета. На государственных экзаменах по предмету «Дирижирование и работа с хором» женский хор продемонстрировал высокий профессиональный уровень, что и отметил председатель госкомиссии Заслуженный деятель искусств России, профессор Московской Государственной консерватории Лев Конторович.

Женский хор также по праву является лучшим университетским хором страны. Он дважды побеждал на Всероссийском конкурсе университетских хоров Gaudeamus на родине великого русского композитора П.И. Чайковского (г. Ижевск, г. Воткинск). На этом конкурсе коллективу также были вручены специальные призы за лучшее исполнение хора Чайковского на слова Цыганова «Без поры, да без времени» и интерпретацию обработок русских народных песен. Наш хор выгодно отличается от многих коллективов тем, что с одинаковой ответственностью подходит к разбору и подготовке как своей конкурсной программы, так и программы сводного хора. Поэтому с самой первой репетиции сводного состава он входит в лидирующую группу исполнителей еще до своего конкурсного выступления. Своеобразной традицией стало также то, что после каждого конкурса или фестиваля женский хор КГУ приглашают участвовать и на всех последующих практически ежегодно.

Похожая ситуация произошла и на Международном хоровом конкурсе «Хрустальная лира» в 2005 году во Владимире. Это довольно сложное состязание в связи с тем, что лауреатские звания и дипломы распределяются среди всех участников без традиционных номинаций, таких как «смешанные», «однородные», «профессиональные», «любительские», «учебные». Видимо, поэтому результатами своего выступления были очень довольны – женский хор стал лауреатом II степени, пропустив вперед только смешанный хор Владимирской филармонии.

Несмотря на это, получив через два года очередное приглашение на XI «Хрустальную лиру», наш коллектив принял решение снова принять участие в конкурсе, подготовил еще более сложную программу, включив нее суперсовременные сочинения В. Калистратова и Ю. Фалика. В итоге долгожданное 1-е место, оно особенно почетно для университета, поскольку женский хор по баллам обошел знаменитый хор МГУ.

Выступления участников конкурса проходили в уникальном музее хрусталя в г. Гусь-Хрустальный. Помимо всего великолепия выставленных экспонатов, музей широко известен благодаря подлинной фреске Васнецова «Страшный суд». Взгляд на нее со сцены перед началом пения во многом помог серьезно настроиться на конкурс, поскольку женский хор открывал свою программу фрагментом из «Всенощного Бдения» П. Чеснокова «Да молчит всякая плоть», который перекликается по содержанию с творением великого художника. И до сих пор, исполняя это произведение, мы вспоминаем конкурс «Хрустальная лира».

Одной из самых ярких страниц в истории Женского хора КГУ является участие в Международном фестивале-конкурсе «Поющий мир» (лучшие хоры мира) в Санкт-Петербурге. В настоящее время это самый сложный и одновременно престижный хоровой форум. Пройти предварительный отбор на конкурс чрезвычайно сложно, наш коллектив получил приглашение благодаря статусу лучшего университетского хора. Участвуя в «Поющем мире», каждый коллектив должен помимо открытия и непосредственно конкурсного выступления исполнить несколько сольных программ на лучших концертных площадках Санкт-Петербурга.

В 2005 году открытие фестиваля-конкурса проходило в Соборе Петра и Павла, где каждый коллектив участник исполнял 1–2 небольших произведения. Также женский хор пел программу с сопровождением на концертной площадке Петербургской певческой капеллы, 2-е отделение концерта совместно с итальянским хором в католической церкви Лурдской Божьей матери, где исполнял западную и русскую классику. В составе сводного хора российских коллективов женский хор принимал участие в «Концерте при свечах» в Петропавловской крепости, пел сольную программу в Петергофе. Но, пожалуй, самым важным моментом была презентация в Михайловском соборе Литургии для женского хора, написанной Евгением Дмитриевичем Легостаевым. Произведение имело такой успех, что после концерта руководители сразу нескольких коллективов, в том числе и женского хора Музыкального колледжа при Санкт-Петербургской консерватории, попросили партитуры этого сочинения для своего репертуара.

Несмотря на плотный концертный график, репетиции сводного хора, ежедневные экскурсии, женский хор исполнил свою конкурсную программу на очень высоком профессиональном уровне. Особенно удачно прозвучали 2 произведения одного из самых известных современных композиторов Ю. Фалика «Дружная семейка» и «Птичий спор». За их исполнение наш коллектив получил специальный приз Союза композиторов Санкт-Петербурга, а сам автор на гала-концерте признал, что это, пожалуй, одна из лучших интерпретаций его сочинений, и подарил женскому хору ноты написанного специально для него нового хорового цикла.

Женскому хору КГУ по результатам конкурса «Поющий мир» было присвоено звание лауреата II степени, а Е.Д. Легостаев был приглашен в Санкт-Петербург в качестве дирижера сводного международного хора.

Среди значимых побед коллектива хочется отметить также международные хоровые конкурсы «Ялта-Виктория» (июль 2007 г.), на котором хор стал лауреатом 2-й премии, и «Южная Пальмира» (г. Одесса, Украина), проходивший в сентябре 2007 года, где он занял 1-е место, а Евгений Легостаев получил специальный диплом от Союза композиторов Украины за исполнение фрагментов из авторской Литургии. Несколько номеров из нее женский хор исполнил в декабре 2007 года на Международном конкурсе в Москве «Современное искусство и образование» в номинации «духовная музыка», где также стал лауреатом.

Победы на всероссийских и международных конкурсах и фестивалях, активная музыкально-просветительская деятельность женского хора и его бессменного руководителя, Заслуженного деятеля искусств России, профессора, кандидата искусствоведения, Почетного гражданина г. Курска Е.Д. Легостаева, имеют огромное значение для нашего университета. В 2003 году в КГУ открылся факультет искусств, студентки и преподаватели которого сейчас составляют основу женского хора, а заведующим кафедрой хорового дирижирования и сольного пения стал Е.Д. Легостаев.

На базе университета и его хоровых коллективов, а в КГУ помимо женского есть также смешанный и камерный хоры, стали проводиться фестивали, конкурсы и концерты российского и европейского уровня. В 2009–2010 учебном году открыта специальность «дирижер академического хора», где женский хор КГУ – один из базовых коллективов для практики.

Женский хор постоянно выступает на хоровых ассамблеях и фестивалях им. Г.В. Свиридова, пасхальных и рождественских фестивалях, мастер-классах ведущих российских дирижеров, принимает участие в совместных проектах с Хоровой капеллой «Курск», Мужским хором МИФИ (лучшим университетским мужским хором страны), капеллой им. С.В. Рахманинова (г. Тамбов), творческими коллективами города и области. В День славянской письменности и культуры хор выступил на открытии храма в честь святых Кирилла и Мефодия во дворе Курского государственного университета на новой открытой концертной площадке.

В репертуаре Женского хора КГУ более 100 произведений. Это духовная музыка, русская и зарубежная хоровая классика, фрагменты из опер, кантат и ораторий, обработки народных песен, современная музыка. Специально для коллектива пишут музыку такие известные российские композиторы, как Ю. Фалик, Ю. Ювграфов, В. Калистратов. Так, с неизменным успехом исполняются «Вокализ-фантазия» – посвящение В. Калистратова женскому хору КГУ и 2 хора Ю. Фалика на стихи Н. Резниковой и С. Маршака

Традиционно свои концертные программы Женский хор открывает произведением В.Г. Соколова «Слава». Это свободные вариации на тему русской народной песни. «Слава» относится к подлинным подблюдным народным песням довольно часто используется в русской оперной классике. Она звучит у А. Бородина в «Князе Игоре» в характере величальной песни во 2-й картине пролога «Бориса Годунова» М. Мусоргского, у Н. Римского-Корсакова в «Царской невесте» это уникальный синтез полифонической и куплетно-вариационной формы. Не так давно тема «Славы» использовалась в позывных «Радио-России». Произведение В. Соколова написано с использованием современных средств музыкальной выразительности, здесь сложная гармония, тональные переходы, используются большие диапазоны голосов.

Практически на всех концертах в исполнении женского хора исполняются классические сочинения русских композиторов: П. Чайковский «Без поры, да без времени», А. Гречанинов «Весна идет», В. Ребиков «Люблю грозу», И. Стравинский 2 подблюдные песни «Овсень», «У Спаса в Чигисах», А. Аренский «Ночь».

В репертуаре хора в основном русская хоровая музыка, но те произведения зарубежной хоровой классики, которые исполняет хор, являются подлинными шедеврами. Во-первых, это кантата Дж. Перголези «Stabat Mater» (стояла мать скорбящая), которая причисляется к классическим образцам итальянской классической музыки. Это произведение отражает глубину страданий матери распятого Христа и людей, разделяющих ее горе: «…о, как печальна и подавлена была та благословенная мать Единородного Сына», «…какой человек не заплачет, увидев мать Христа в такой муке» и т.д. В основном кантата выдержана в стиле Lamento, но обилие украшений в вокальных и оркестровых партиях, элементы светского народного мелодизма, грациозный характер отдельных номеров подчеркивают стиль эпохи создания произведения (расцвет барокко).

Женский хор исполняет ее в различных вариантах: с роялем, с роялем и органом, с камерным оркестром. Традиции исполнения этого произведения связаны с Детской хоровой капеллой «Курск», которая исполняла кантату фрагментарно (все хоровые эпизоды с соло меццо-сопрано) на гастролях в Голландии и полностью – в Католическом храме г. Курска. 22 января 2008 г. состоялась премьера кантаты в Курской областной государственной филармонии с симфоническим оркестром.

Практически на всех хоровых конкурсах исполнение зарубежных классических произведений является обязательным, иногда условия конкурса настолько жесткие, что подобрать соответствующее сочинение очень трудно. Так, например, на конкурсе университетских хоров Gaudeamus одним из требований было исполнение хора эпохи Раннего Возрождения. Благодаря этому в репертуаре женского хора появились произведения Дж. Габриэли, А. Лотти, И.С. Баха, Д. Верди. Хор Верди Laudi alla vergine Maria– одно из самых ярких произведений в концертных программах коллектива. Этот фрагмент из духовного цикла «Песни рая» на стихи Данте по сложности не уступает оперным хорам композитора, поскольку написан a cappella.

Женский хор исполняет много духовных сочинений: практически все основные части из Литургии и Всенощного Бдения П.Г. Чеснокова, концертные произведения Д. Бортнянского, Г. Ломакина, А. Кастальского, П. Чайковского, Литургия Е.Д. Легостаева, презентация которой состоялась в Санкт-Петербурге.

В репертуаре хора помимо произведений a cappella есть и сочинения с сопровождением. Это Ave Maria Дж. Каччини, 6 хоров С. Рахманинова, сцены из опер А. Бородина, П. Чайковского, А. Корефанова, «Курские песни», 2 песни о Москве на ст. А. Барто, «Романс» Г. Свиридова, вокализ-фантазия В. Калистратова, русская народня песня в обработке М. Чемберджи «Как кума то к куме» и другие. Большим успехом у слушателей пользуются 2 русские народные песни Курской области в обработке Е.Д. Легостаева «Селезень» и «Колесо», современные произведения В. Агафонникова, Ю. Буцко, В. Калистратова, Ю. Фалика, В. Тормиса.

# [ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ АНСАМБЛЯ «РУССКАЯ МОЗАИКА» КУРСКОЙ ОБЛАСТНОЙ ФИЛАРМОНИИ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

**Д.В. Бычков**Курский государственный университет

Ансамбль солистов «Русская мозаика» юридически был оформлен в 1994 году на базе Курской государственной областной филармонии.

Импульсом к созданию ансамбля явилось то, что несколько артистов-единомышленников, любящих народную (национальную) музыку объединились. Их главной задачей стало донести до слушателей огромные музыкальные возможности русских народных инструментов, как в сольном исполнении, так и в исполнении ансамблем.

Предыстория рождения ансамбля началась с дуэта в 1984 году, который родился в Харькове, в институте искусств, когда юной домристке, исполнявшей «Чардаш» Монти, подыграл на концерте баянист. Так родился не только ансамбль баяна и домры, но и счастливый семейный союз Веры и Юрия Ткачевых. К 1990 году к ним присоединился балалаечник Юрий Вродливец – получилось прекрасное трио. В 1994 году уже были «сердца четырех» так как в коллектив влился полнозвучный, красивый, истинно русский голос Ольги Чекадановой, выпускницы института им. Гнесиных. Но художественному руководителю Юрию Ткачеву для более выразительного и эмоционального исполнения русской народной музыки не хватало некоторых инструментов.

Вскоре, к 1996 году, ансамбль определяется с окончательным составом в плане количества исполнителей и инструментария. Подключается талантливый музыкант Олег Овчаренко, который своей бас-гитарой вносит более плотное и глубокое звучание. А приход в филармонию Олега Коробецкого, виртуозного ударника, умеющего играть и чувствовать многие стили, завершает формирование основного состава коллектива «Русская мозаика». По сегодняшний день они играют вместе: Юрий Ткачев – художественный руководитель, заслуженный артист России (гармоники, баян), Юрий Вродливец – заслуженный работник культуры России (балалайка), Вера Ткачева (домра), Олег Коробецкий (ударные), Олег Овчаренко (гитара – бас).

Характерными чертами творческого портрета каждого музыканта являются чрезвычайно взвешенный и тщательный подход к своему концертному репертуару максимальное раскрытие средствами аранжировок и транскрипций художественно-выразительных возможностей каждого инструмента и творческого потенциала исполнителей.

Имя ансамбля родилось не случайно, так как главная цель – популяризация нашей народной музыки, а значит – «Русская». Каждый из музыкантов настолько виртуозен, что способен солировать, а вместе они, как плотно прилегающие частицы, рождают единый рисунок отсюда – «Мозаика». Так родилось название – «Русская мозаика».

С ансамблем выступали народные артисты России Иван Суржиков, Людмила Рюмина, Владимир Девятов, заслуженная артистка России Надежда Крыгина. Многочисленные программы были подготовлены с ведущими солистами Курской государственной филармонии: заслуженными артистками России Надеждой Пикуль и Ириной Стародубцевой; исполнительницей русских народных песен Зинаидой Антоновой; лауреатом 1-го Российского фестиваля-конкурса исполнителей русской песни им. Н.В. Плевицкой Ольгой Чекадановой, а также с артистами филармонии Ольгой Тарабаровой и Виктором Бурцевым.

Благодаря высокому исполнительскому мастерству коллектив постоянно принимает участие в многочисленных концертах, выставках, днях культуры. На их концерты с удовольствием приходят слушатели разных возрастов и музыкальных вкусов, потому что они играют музыку во всех стилях и направлениях: это западноевропейская и русская классика, произведения современных авторов всего мира и особенно программы, в которых русская народная музыка исполняется в современной аранжировке художественного руководителя ансамбля. Поэтому всем известные русские произведения, которые играют многие коллективы, в исполнении «Мозаики» становятся неповторимыми.

По истечении 16-летнего творческого пути в репертуаре «Русской мозаики» накопилось 16 программ, которые блестяще принимались не только в российских городах (Орел, Краснодар, Старый Оскол, Москва, Тула и многие другие), но и за границей: Германия, Швейцария, Англия, Мальта, Украина.

Ансамбль стал лауреатом Межрегионального фестиваля профессиональных коллективов и исполнителей концертных организаций, входящих в ассоциацию «Черноземье» (Тула, 2000 г.), награжден специальным дипломом «За высокое исполнительское мастерство» I Российского фестиваля-конкурса исполнителей русской песни им. Н.В. Плевицкой (Курск, 2002).

В творческих планах коллектива намечена дальнейшая пропаганда отечественного музыкального исполнительского искусства и есть договоренность с известными исполнителями о совместной записи компакт-дисков, подготовка новых интересных программ.

## 3.3. Формы и методы художественного просвещения

# [МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУССКИХ ХОРОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# Е.Д. Легостаев, Е.Е. Легостаева Курский государственный университет

«Каким бы многообразным не представлялось музыкальное искусство, главной своей сущностью оно всегда устремляется в певческую природу музыки»[[311]](#footnote-311), – писал выдающийся советский хормейстер А.В. Свешников. Как в вокальном, так и в инструментальном исполнительстве мелодия занимает едва ли не самое важное место. Несмотря на то, что кроме мелодии музыка заключает в себе гармонию, ритм, динамику и т.п., ее общепринятое восприятие связано, прежде всего, с пластической красотой музыкального звучания.

Через все музыкальное искусство проходят широкая кантилена и вокальность, в этом и заключены истинная красота и смысл музыки. Человеческий голос неизменно остается непревзойденным образцом, которому стараются подражать лучшие инструменталисты. Но несмотря ни на что первенство в этом «соревновании», рождающем высокопрофессиональное исполнительское искусство, практически всегда остается за совершенным певцом или хоровым коллективом.

Хоровое пение – уникальное искусство с точки зрения как исполнительства, так и просветительской деятельности. Оно всегда было, есть и будет неотъемлемой частью отечественной и мировой культуры, незаменимым, веками проверенным фактором формирования духовного, творческого потенциала общества. Хоровое пение с его многовековыми традициями, глубоким духовным содержанием, огромным воздействием на эмоциональный, нравственный строй как исполнителей, так и слушателей остается испытанным средством музыкального воспитания.

В России, начиная с XIX века, огромная просветительская роль принадлежала именно хоровым коллективам. До революции в каждой церковно-приходской школе, гимназии, в каждом реальном училище, институте умели петь красиво на несколько голосов. Выдающиеся композиторы, такие как П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, С. Танеев, С. Рахманинов, Р. Глиэр и многие другие, постоянно писали хоровые сочинения для такого рода хоровых коллективов. В настоящее время многие из этих произведений доступны для исполнения далеко не всем хорам высших и средних специальных музыкальных учебных заведений, не говоря уже о любительских коллективах.

Даже некоторые самодеятельные хоры того времени по своему исполнительскому уровню опережали иные профессиональные коллективы нашего времени. Достаточно сказать, что уникальный по своему сложнейшему музыкальному языку цикл хоров С. Танеева на стихи Я. Полонского был написан для хора Пречистенских курсов рабочих и с большим успехом исполнен на премьерном концерте.

До 60–70-х годов XX столетия профессиональное и любительское хоровое музицирование в нашей стране было на высоте. Были еще живы такие корифеи хорового искусства, как А.В. Свешников, В.Г. Соколов, К.Б. Птица и другие. Также поддерживалась, что немаловажно, и экономическая база хорового дела. Силами энтузиастов продолжали функционировать самодеятельные и любительские хоры при учебных заведениях, предприятиях, домах культуры и т.д.

Упадок массовой хоровой культуры в России продолжается уже около 15 лет. В этой ситуации «выжить» могут либо высокопрофессиональные хоровые коллективы, либо хоры, имеющие прочную финансовую базу. Поэтому идеи просветительства посредством хорового исполнительства все чаще и чаще стали уходить на второй план.

Музыка входит в сознание людей всегда в конкретном исполнении. Чем талантливей исполнитель, тем прочнее сливается в эмоциональной памяти слушателей его личность, его «голос» с воспроизводимой музыкой. Исполнитель в момент воплощения музыкальной ткани произведения и есть для нас ее творец. Исполнитель «словно стоит у самого устья слияния музыки с массами, слияния двух встречных потоков – рожденной звуковой волны и встречного эмоционального отклика»[[312]](#footnote-312).

Каждый народ вносит в общую мировую сокровищницу свой вклад: Италия – непревзойденное искусство *bel canto,* Германия – высочайшую инструментальную культуру, Испания – блистательное искусство танца. Россия же в истории мировой культуры считается великой хоровой державой. Многочисленные русские хоровые коллективы издавна славились богатыми сильными голосами, выразительным и проникновенным пением.

Русская хоровая культура уходит своими корнями в глубь веков. Она развивалась на протяжении многих столетий, преимущественно как хоровая музыка без сопровождения. Чтобы в полной мере понять и оценить достоинства хорового пения, нужно слышать, как звучит хор *а сарреllа.* В этом исполнении все самое характерное для человеческого голоса – «живые интонации речи, непосредственность и теплота чувств – все проступает и обнаруживается с наибольшей ясностью и заставляет слух внимательно подмечать малейшие оттенки исполнения»[[313]](#footnote-313).

Русское национальное музыкальное искусство уже к концу XVII века накопило богатейшие традиции хорового творчества и исполнительства. О необыкновенно высоком уровне хоровой культуры в этот период свидетельствует хотя бы то, что русские хоровые коллективы на высоком профессиональном уровне исполняли партесные концерты, музыкальная ткань которых была сплетена из большого количества голосов (вплоть до 24-х), и, соответственно, требовала не только от исполнителей, но и от слушателей серьезной музыкальной подготовки. Впоследствии, во время становления, развития и расцвета в России инструментальной музыки, затем в эпоху формирования национальной классической музыки, наша отечественная хоровая культура, тесно связанная с полифонической традицией русского народно-песенного творчества, продолжала непрерывно совершенствоваться и крепнуть.

Своеобразие хорового исполнительства в России связано с традициями национальной культуры, со сложившейся системой идейно-художественных особенностей русской вокально-хоровой школы. При сменах стилистических формаций критерием творческой содержательности неизменно оставалась духовно-нравственная сфера. Появление профессионального хорового исполнительства в России связано с церковно-певческой традицией. Создание первого русского профессионального хора – хора Государевых певчих дьяков относится ко второй половине XV века. От этого хорового коллектива ведет свое начало история одного из ведущих профессиональных хоров современности – хора Санкт-Петербургской академической капеллы. Хор Государевых певчих дьяков вплоть до начала XVIII века был «средоточием наиболее талантливых хоровых певцов, “головщиков” (хоровых регентов)[[314]](#footnote-314).

К концу XVI века относится создание хора Патриарших певчих дьяков и поддьяков. Патриарший хор впоследствии дал начало синодальному хору, который в начале XX века по технике и художественному исполнению являлся едва ли не лучшим в Европе и имел огромное музыкально-просветительское значение. В этом хоре были прекрасные профессиональные голоса, отобранные из лучших церковных хоров России.

Первые профессиональные хоровые коллективы принимали участие не только в церковных службах, но и в увеселительных мероприятиях при царском дворе. В связи с реформами Петра I XVIII век привнес коренные изменения и в развитие хоровой культуры. Так, хор Государевых певчих дьяков, переведенный из Москвы в новую столицу, преобразуется в Придворный хор, а позже – в Придворную певческую капеллу, которая стала принимать участие в придворных церковных службах, в пышных дворцовых увеселениях и в оперных спектаклях.

Творчество этого старейшего русского профессионального хорового коллектива, в котором работали Д. Бортнянский, М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, А. Аренский и другие выдающиеся музыканты, на протяжении многих лет приводило слушателей в восторг. Г. Берлиоз, услышав капеллу в Петербурге, сказал: «Сравнить хоровое исполнение Сикстинской капеллы в Риме с этими дивными певцами – то же, что и сравнивать несчастную маленькую группу пилил третьестепенного итальянского театра с оркестром Парижской консерватории»[[315]](#footnote-315).

Вместе с тем ни Московский синодальный хор, ни Придворная певческая капелла не смогли бы достичь такого расцвета, если бы за ними не стояли высокопрофессиональные хоровые коллективы, которых в одной только Москве насчитывалось более шестидесяти. Исходя из этого конкурс в синодальном хоре и Придворной капелле насчитывал до трехсот-четырехсот квалифицированных хоровых певцов на одно место.

Придворная певческая капелла и Московский синодальный хор внесли неоценимый вклад в развитие исполнительских, просветительских и педагогических традиций хорового пения в России. На базе этих хоровых коллективов было воспитано огромное количество талантливых хоровых дирижеров, композиторов, певцов и учителей пения. Трудно переоценить значение для современного хорового исполнительства успехов, достигнутых русскими хоровыми коллективами. По всему миру Россия славилась своими певцами, хоровыми коллективами, композиторами и хормейстерами.

Пропаганде русского хорового искусства и просветительской деятельности отдали всю свою жизнь многие музыканты-профессионалы и просто ценители хорового пения. Возможно, поэтому, помимо хоровых коллективов, оплачиваемых государством (Придворная певческая капелла, Московский синодальный хор, хоры оперных театров), стало появляться все больше частных хоров, которые содержали любители хорового пения и меценаты. Уже в XVIII–XIX вв. многие дворяне имели собственные хоровые коллективы, искусство которых довольно часто достигало высокого профессионального уровня.

Так, капелла графа Шереметева, организованная в середине XVIII века, расцвет которой связан с деятельностью выходцев из Курской губернии С.А. Дегтярева и Г.Я. Ломакина, пользовалась огромным успехом у аудитории. В 50–60-х годах XVIII века наряду с капеллой графа Шереметева пользовался большой популярностью хор князя Голицына, который сам был талантливым дирижером. Музыкально-просветительскую роль Ю.Н. Голицына трудно переоценить также и потому, что он отдал все свое состояние на нужды русской хоровой музыки и даже попадал из-за этого в долговую тюрьму.

Значительный подъем был характерен для хорового исполнительства середины XIX века. Репертуар хоровых коллективов стал пополняться новой, в основном духовной музыкой. На высокий уровень поднялась хоровая культура благодаря творчеству Д. Бортнянского и М. Березовского, чьи шедевры в сфере духовной музыки, исполняемые и современными хоровыми коллективами, способствуют формированию духовной культуры как исполнителей, так и слушателей. Уже в то время русская хоровая музыка успешно конкурировала с сочинениями западноевропейских композиторов.

Хоровое творчество русских композиторов во многом способствовало росту исполнительского мастерства русских хоровых коллективов. Помимо церковных песнопений, в этом видится важная роль и обработок народных песен и оперных хоровых эпизодов, часто довольно близких по своему музыкальному языку к народному мелосу, которые также стимулировали светское хоровое творчество и исполнительство.

Последующее формирование традиций русского хорового исполнительства связано с хоровым творчеством русских композиторов XIX века. Многие шедевры хоровой музыки П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, С. Рахманинова, П. Чеснокова и других композиторов, написанные в различных жанрах, были созданы в сотворчестве со многими хоровыми коллективами.

В конце XIX – начале XX века количество частных хоровых коллективов еще больше возросло, что ни в коей мере не отразилось на качестве их исполнительской деятельности. Демократические тенденции в политической жизни России 60-х годов XIX века во многом способствовали расцвету деятельности студенческих и рабочих хоровых коллективов. Это имело непосредственное отношение к хору

Начало XX века окончательно утвердило Россию хоровой державой со своими самобытными традициями исполнительства и хорового творчества. Русские хоры вызывали изумление великих музыкантов Европы, таких как Г. Берлиоз, Ф. Лист и др. Достаточно отметить тот факт, что сбор прекрасного, выстроенного и отлаженного хорового коллектива в количестве 100–150 певцов для исполнения таких произведений, как 9-я симфония Л.В. Бетховена в условиях Москвы был вполне реальным явлением. В многочисленных рецензиях на выступления русских хоровых коллективов за рубежом отмечалось тембровое богатство голосов, широта диапазона, техническое мастерство, удивительная кантилена, гибкость и эмоциональность исполнения.

Важным аспектом в деятельности русских хоров и хоровых деятелей еще с начала XIX века стала музыкально-просветительская работа. Об этом свидетельствует организация бесплатной музыкальной школы, бесплатных классов хорового пения при Петербургской консерватории, классов хорового пения при отделениях Русского музыкального общества, а затем и Хорового общества, открытого вначале в Петербурге, затем в Москве, а позднее в ряде других городов.

Эта форма организации оказалась жизнестойкой, поскольку и в настоящее время Всероссийское музыкальное (бывшее хоровое) общество играет значимую роль в музыкальном просветительстве в масштабах всей страны. Помимо этого в начале века проводились съезды хоровых деятелей, традиции которых прослеживаются на современном этапе в работе Творческой мастерской «Русское хоровое пение», которая пропагандирует как классические, так и ультрасовременные хоровые сочинения.

Современная хоровая музыка стилистически многолика. Особую сложность для певцов и хормейстеров представляют интонационные проявления новой гармонической системы, а также ее особые свойства и приемы, такие как атональность, ритм и синтаксис, динамика, сонорика, диссонантные созвучия и аккорды. Для хоровых партитур XX века характерны глубокие преобразования в ладотональной структуре музыки. За счет них возникают новые ладовые системы, традиционные лады развиваются и обогащаются, широко используются новые тональности и политональность.

Большую сложность современная хоровая музыка представляет и с вокальной точки зрения, поскольку требует от певцов свободного исполнения интонационно сложных интервалов и последовательностей, хроматизмов, больших скачков, что зачастую связано со сменой в процессе исполнения регистров и механизма голосообразования. Для этого очень важен целостный охват певцами хорового произведения, что является необходимым условием не только качественного освоения музыкального материала, но и правильного понимания и воплощения художественного образа.

Современные хоровые произведения предоставляют хоровому коллективу уникальную возможность профессионально совершенствоваться, «быть впереди возможностей»[[316]](#footnote-316). Б.Г. Тевлин в данном контексте пишет: «Новые сочинения, которые идут впереди исполнительского искусства, позволяют хоровому дирижеру искать вокальные краски, штрихи звуковедения, раскрывать искусное сплетение голосов, понимать архитектонику эпизодов, слышать паузы, не бояться жесткости аккордов». Усложнение языка Новой музыки «позволяет хоровым певцам оттачивать свое художественное и техническое мастерство, развивать чуткость слуха, музыкальный вкус»[[317]](#footnote-317).

Здесь нельзя также забывать и о просветительском аспекте современной хоровой музыки, поскольку эстетика современного хорового исполнительства оказала влияние не только на исполнение как таковое, но и на восприятие этой музыки слушателем. В связи с этим на первый план выходит проблема правильного восприятия новой хоровой музыки, умение проследовать за мыслью композитора, часто отходя от привычных звуковых стандартов. При всей сложности ее освоения для исполнителей, хоровой коллектив должен максимально раскрыть для слушателей музыкальное содержание сочинения путем его впечатляющего звукового отражения.

Насколько сложна современная хоровая музыка для интерпретации, настолько же сложно донести до публики ее специфику и своеобразие. Привлекательными для слушателя могут стать лишь те сочинения, в которых хоровой коллектив точно и тонко передал художественными средствами музыкальную мысль, новое звучание в современной гармонической системе, которое будоражит слух своей неординарностью. Новая особая красота современной хоровой музыки, дошедшая до слушателя и ставшая ему понятной, ставит ее в один ряд с классическими шедеврами хорового искусства прошлого и настоящего.

Для современного хорового искусства остается актуальной проблема жанра, включающая в себя вопросы предназначения хоровых жанров, условия исполнения, тембровый состав исполнителей, образное содержание и т.д. В современной хоровой музыке в связи с этим сформировалось два направления, которые взаимно дополняют друг друга. С одной стороны, ведущие позиции занимают классические традиции с опорой на крупные вокально-оркестровые жанры кантаты и оратории, с другой – на хоровую миниатюру и хоровые циклы для различных составов с сопровождением и *а сарреllа*.

Другое направление является нетрадиционным преломлением традиционных средств, и, как результат, приводит к смешению стилевых и жанровых признаков, синтезу несовместимых, на первый взгляд, приемов в хоровых сочинениях. Исполнение такой музыки позволяет раскрыть потенциальные возможности хорового коллектива, которые значительно шире, чем кажется на первый взгляд. В современном хоровом исполнительстве заложено многое: песенность и кантилена, инструментальность, речитативность и театрализация. С помощью современных средств в хоровой музыке стало возможно воплощение различных выразительных и изобразительных моментов, звучание практически любого музыкального инструмента, ансамбля или оркестра, драматургическое действо. Исходя из этого, одной из форм хорового исполнительства является театр хоровой музыки, в масштабах которого возможно наиболее адекватно донести до слушателей современный хоровой репертуар.

Современное хоровое искусство существует в 3 взаимосвязанных формах: в профессиональном хоровом исполнительстве, в самодеятельности и фольклорном бытовании. Русское хоровое исполнительство формировалось в 2 основных направлениях: народном пении, которое положило начало развитию всей национальной музыкальной культуры, и церковном пении, с освоением которого связано создание русской профессиональной школы хорового исполнительства, возникновение и формирование музыкально-теоретической мысли.

На протяжении всей богатейшей истории музыкальной культуры творческие искания композиторов и исполнителей, переплетаясь и взаимно обогащая друг друга, сливались в единый поток музыкального движения. В XX веке этот поток получил мощные разветвления. Современная исполнительская культура стала значительным музыкально-просветительским и духовно преобразующим инструментом общества, выразителем его устремлений. Принимая во внимание все вышесказанное, следует отметить, что хоровое исполнительство имеет целый ряд своих специфических особенностей. Основополагающими из них являются: человеческий фактор, т.к. хор можно рассматривать как живой организм; тесная связь со словом; коллективный характер деятельности; специфика «инструмента», которым является человеческий голос, и наличие дирижера, посредством которого осуществляется триединая связь «композитор – исполнитель – слушатель».

В основе хорового пения как исполнительской формы музыкального искусства лежат закономерности, которые присущи любому виду музыкального исполнительства. В основе хорового исполнительства лежат закономерности, присущие любому музыкально-исполнительскому искусству как творческому процессу воссоздания музыкального произведения исполнительскими средствами. Так же как и другие виды музыкального исполнительства, хоровое исполнительство представляет собой вторичную, относительно самостоятельную художественно-творческую деятельность, творческая сторона которой проявляется в форме художественной интерпретации и материализации в живом звучании замысла композитора.

Так же как и в других видах и жанрах музыкального исполнительства, «в хоровом жанре исполнители воздействуют на слушателя при помощи звука, используя изменения его пространственных и временных качеств: темпоритмические, агогические, интонационные, тембровые, динамические, артикуляционные отклонения, разнообразные способы звукоизвлечения»[[318]](#footnote-318). Хоровая музыка разворачивается во времени не механически, а только за счет художественно звучащего живого материала, не теряющего своих художественных качеств и действенной силы. Слушать такую музыку в исполнении высокопрофессионального хорового коллектива – истинное наслаждение, она переносит в какой-то неведомый мир. Вместе с тем в ней всегда слышится что-то глубоко национальное.

Хоровое искусство довольно часто называют духовным искусством, это, на наш взгляд, вполне справедливо. Богатое традициями русское хоровое пение содержит высокое духовное начало, позволяет погрузиться в таинство бытия. В этом и есть секрет бессмертия хорового искусства. «Вот это погружение в таинство бытия и есть свойство великого искусства, которое всегда исполнено духовности»[[319]](#footnote-319). На довольно долгое время хоровое искусство в нашей стране потеряло свою значимость. Несмотря на то что эволюция этого искусства насчитывает многие века существования, его развитие всегда протекало очень сложно.

Перед современным хоровым искусством в настоящее время стоит целый ряд проблем. С одной стороны, возникают сложности с финансированием больших хоровых коллективов, что приводит к тому, что традиционно высокопрофессиональное искусство больших хоров (достаточно привести в пример капеллу А. Юрлова и Государственный русский хор А. Свешникова в годы своего расцвета) опустилось до уровня любительских хоров, хотя, на первый взгляд, именно любители под влиянием таких авторитетов могли бы подняться на уровень профессионального исполнительства.

С другой стороны, хоровые сочинения, написанные в композиторских техниках XX века, под силу исполнять лишь высокопрофессиональным камерным хорам. Камерное хоровое исполнительство очень интересный и ценный вид музицирования. В нем много тонкости, изящества, изысканности, виртуозности, пение профессиональных камерных хоровых коллективов отмечено особой проникновенностью и глубиной.

Лидерами среди таких коллективов традиционно считаются Московский камерный хор под управлением В. Минина, Московская государственная симфоническая капелла В. Полянского и некоторые другие коллективы. Их высокое искусство вызывает восхищение во всем мире. В 1994 году был создан уникальный коллектив – Камерный хор Московской консерватории под руководством Б. Тевлина, ориентированный на исполнение в первую очередь современной хоровой музыки.

До сих пор не утихают споры о жизнеспособности больших хоров и связанных с ними традиций исполнения. Большое резонанс получила точка зрения, заключающаяся в том, что в XX веке в связи с усложнением композиторских и исполнительских технологий, бурным развитием камерных жанров традиции больших русских хоров и капелл стали частью истории. Данная точка зрения основана на том, что определенные стереотипы в этой сфере хорового исполнительства, опирающиеся на традиции русского хорового искусства, во многом мешают овладению и правильной интерпретации современной хоровой музыки.

Тем более, в условиях большого хорового коллектива достаточно сложно предъявить к каждому певцу высокие требования, такие как мастерское владение голосом, высокий интеллектуальный уровень, острый слух. С другой стороны, не владея исполнительскими традициями больших русских хоров, камерный коллектив вряд ли сможет убедительно представить слушателям разнообразные пласты национального хорового искусства, такие как духовная музыка, классические произведения, обработки народных песен.

На наш взгляд, большой хор может быть вполне жизнеспособным в том случае, когда он, сохраняя традиции русского хорового искусства, владеет и современными исполнительскими технологиями. Именно такой универсальный коллектив в эпоху «непопулярности» академических жанров может сыграть важную роль в музыкальном просветительстве, нисколько не умаляя ценность камерного хорового исполнительства как прекрасного высокопрофессионального искусства. По словам Г.В. Свиридова, камерный хор – это «иная культура, умело и интересно осваиваемая русскими музыкантами. Однако нелепым было бы думать, что ею можно заменить. Большой русский хор. Его заменить не может и не должно заменить ничто. Это великое, глубоко самобытное искусство, представляющее весомый вклад в мировую культуру»[[320]](#footnote-320).

Современное хоровое исполнительское искусство имеет глубокие корни и богатые национальные традиции, оно постоянно совершенствуется, что во многом связано со спецификой современной хоровой музыки и опорой на традиции русского хорового пения. Музыкальное просветительство всегда было важным аспектом в деятельности русских хоров, в свете этой традиции должны формировать свой творческий облик и современные хоровые коллективы.

# [ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ НА ПРОСТЕЙШИХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: ОТ ПРОСВЕЩЕНИЯ – К ОБРАЗОВАНИЮ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)[[321]](#footnote-321) М.Л. Космовская Курский государственный университет

Вокальное и инструментальное музицирование – народное и светское – тот базис, на котором проходит испокон веков становление музыкально-эстетической культуры каждого народа: с пения колыбельных песен и первых погружений в церковные песнопения, с первых попыток звукотворчества в самый ранний период детства и попыток игры на пищалках-дуделках… Не задумываясь о значимости этих процессов, мы вновь и вновь дублируем столетиями эти действия, если вдруг не прерывается связь времен, как это случилось, к примеру, с православной музыкальной культурой в ХХ веке или с древнейшими фольклорными пластами.

Сохранить, сберечь, осознать на новом уровне все рациональное, разумное, достойное и передать в будущее – цель каждого учителя, преподавателя, в целом – педагогики. Способов, средств, методик сегодня так много, что порой теряешься. Начинаем браться за методики и формы работы, весьма далекие от российского менталитета, к примеру, Монтессори (забывая при этом, что разрабатывалась система для умственно отсталых детей, и применяя ее в работе с одаренными) или превозносим и внедряем музыкальный инструментарий Карла Орфа, исключая из практики школы исконные русские народные инструменты.

Педагогов-новаторов в России очень много. Энтузиазм их нередко бывает неоцененным и, чаще всего, забытым. Одним из таких удивительных преподавателей является Эдельвена Яковлевна Смелова, моя встреча с которой (случайная и неповторимая) состоялась 10 октября 1990 года в Москве, в магазине музыкальных инструментов на Неглинной улице. За этой встречей последовали ее поездки в Курск, о чем сохранилась фотография начала 1991 года, на которой – Э.Я. Смеловой с автором этой статьи.

За нашей знаменательной встречей октября 1990 после-довали три года совместной творческой работы (по осень 1993 года), в результате которых идеи педагога-новатора были апроби-рованы в Курске преподавателями кафедры методики начального образования (теперь это основное ядро кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства факультета искусств КГУ) и разработана методика освоения шестидырочной свирели, а также выявлена научная и практическая значимость предложенного Э.Я. Смеловой способа обучения[[322]](#footnote-322).

По итогам работы было создано учебное пособие под названием «9 уроков игры на свирели»[[323]](#footnote-323), по которому и проходило дальнейшее вхождение методики в практику общеобразовательных и дошкольных учебных заведений. Позднее, в 2001 году, по просьбам учителей музыки, была написана еще одна брошюра «Методические рекомендации»[[324]](#footnote-324), которые также стали стимулом к распространению идей и инструментов Э.Я. Смеловой.

На исходе 1993 года началось внедрение полученных наработок в Ленинградском областном институте усовершенствования учителей (ныне – Ленинградский областной институт развития образования).

Результаты, полученные в Курске, весьма вдохновляли. Первая, из написанных и опубликованных под грифом Курского государственного педагогического университета в начале 1990-х годов брошюр, начиналась так: «Что мы, живущие на асфальтах наших городов, знаем о русских народных инструментах? О тех самых, на которых когда-то умел играть каждый пастушок?! Знаем, что они существовали давно... А ведь природа, несмотря на все усилия цивилизации, все еще предоставляет нам возможность попробовать сделать самому дудку, сопельку, свистелку, свирель и самому погрузиться в мир звуков, в мир неизведанный, воздействующий на наши души огромной, еще не понятной и неосознанной нами силой. Нельзя не согласиться с утверждением Г.В. Тихомирова о том, что “усовершенствованием народных духовых инструментов до сих пор занимались недостаточно. Их конструкции, диапазоны, технические и выразительные возможности до конца еще не разработаны”[[325]](#footnote-325). Именно такого рода усовершенствованием и разработкой и занимается на протяжении более 30 лет замечательный московский педагог Эдельвена Яковлевна Смелова. Работая с наименее одаренными детьми музыкальной школы, педагог-новатор пришла к выводу о необходимости начинать занятия не с обучения игре на фортепиано, баяне или скрипке, а с музицирования на самом простом, легком и, что также немаловажно, дешевом музыкальном инструменте – свирели»[[326]](#footnote-326).



Две заслуги Э.Я. Смеловой неоспоримы и заслуживают безмерной благодарности: во-первых, создание четырех (трех простейших духовых и одного струнно-щипкового – гитарайки, см. рисунок) музыкальных инструментов и, во-вторых, адаптация к ним народной системы обучения, не предусматривавшей знакомства с нотной грамотой. Для освоения же музыкальной игрушки в домашних условиях педагог создала буклет-самоучитель[[327]](#footnote-327), в который были собраны мелодии почти всех союзных республик (требование времени) и прекрасные иллюстрации.

Таким образом, инструментарий Э.Я. Смеловой представлен тремя духовыми игрушками. Две шестидырочных (соль-мажор и фа-мажор) свирели и звукарик (восьмидырочная свирель, аналог блокфлейты). Название «Звукарик» Э.Я. Смелова объясняет так: «Это переход от музицирования к освоению нотной грамоты: от звука – к музыкальной букве, ноте. Учась читать – мы берем Букварь. Постигая музыкальную грамоту – Звукарь».

Любопытно, что начинала Эдельвена Яковлевна именно со звукарика, о чем вспоминает так: «Когда я ходила со звукариком по чиновничьим кабинетам, полагая, что ответственные за качество такой продукции должны быть в Министерстве Просвещения (игрушка относилась к нему), меня ошарашила начальник отдела Г.П. Горностаева: “А у нас нет задачи обучать всех нотной грамоте. Сделайте так, чтоб школьники, ничего не изучая, всё МОГЛИ”. Я почувствовала тогда себя персонажем сказки: пойди туда – не знаю куда; принеси то, не знаю что. После этого я поехала на Завидовскую фабрику. Состояние аффекта порой приводит к мудрым решениям». Так акцент был перенесен на шестидырочную свирель.

Многолетняя работа с детской игрушкой-свистулькой (изменение размеров отверстий) привела к тому, что постепенно строй стал приближаться к идеалу, пока не достиг оного. Экспериментальный выпуск именно такой свирели в конце 1980-х годов освоила Завидовская фабрика детских игрушек.

В 1990-е годы Э.Я. Смелова с удовольствием и зачастую на общественных началах проводила занятия со школьниками центральных общеобразовательных школ Москвы. В ее личном архиве сохранилось несколько фотографий конца 1980-х – начала 1990-х:



Об одном из своих выступлений Э.Я. Смелова пишет: «Весной 1988 года в Москве была большая конференция, где были представлены “наглядные пособия” НИИ Школ. И мне дали среди них кусочек лавочки, на который я поместила мои свирели и гитарайку. Пока шли в зале доклады, один из ответственных за выставку проявил интерес к моим игрушкам. А когда двери зала распахнулись, он прямо на меня вывел представителей корейской делегации. Я предложила одной из участниц гитарайку, показав, как прижать струны к красным кружочкам, считая до трёх. И мы с ней исполнили немецкую народную песню “Первые снежинки”. Мелодию я играла на свирели, которую ей подарила с двумя листочками переложений – цифровок, написанных вручную» (письмо от 27 февраля 2010 года).

Охватить своими игрушками всех детей, дать радость музицирования и подарить возможность петь и играть звуками – не в этом ли счастье педагога? Вот одна страничка сегодняшних писем Эдельвены Яковлевны: «Двадцать лет назад мой сотрудник по “хороводу”[[328]](#footnote-328) Алексей Токади, возмущённый заказом большого количества свирелей на Завидовской фабрике, спросил: “Вы что, хотите освирелить всю Страну?”. “Почему, всю Страну, – вырвался у меня ответ – весь Мир...” Теперь я близка к реализации этой мысли» (письмо от 2 февраля 2010 года).

На исходе 1993 года Э.Я. Смелова вынуждена была уехать за пределы России. И только через 17 лет, 2 января 2010 года я вновь услышала ее голос по телефону, уже из Канады. Так началась наша переписка, фрагменты которой приведены в статье.

Участь Завидовского промышленного предприятия в постсоветском пространстве весьма плачевна – оно перестало существовать и сегодня пребывает в руинах[[329]](#footnote-329):

«Парадный» въезд Административный корпус

Здесь был пластмассовый цех Бывший склад

После прекращения деятельности фабрики в Завидово, свирель «соль» стали выпускать в Санкт-Петербурге по еще усовершенствованным чертежам В.В. Николаева (патент на полезную модель 51272). Пластмассовая (из пищевого полистерола) свирель прекрасно держит строй и неплохо звучит, причем с течением времени она практически не выходит из употребления: и сегодня играют на инструментах, приобретенных в начале 1990-х годов.

Сегодня, из-за рубежа, Эдельвена Яковлевна внимательно следит за выходящей в России специальной литературой, переживая за инициированное дело: «В Питере, оказывается, полно расплодилось всяких изданий  для свирели»[[330]](#footnote-330), а порой и давая нам советы многоопытного педагога: «Кстати, “Октавик” Е. Евтух[[331]](#footnote-331) не стоит совмещать со свирелью, рекомендации с первой страницы абсолютно противоречат постановке правильного звуко-извлечения и певческого дыхания. У автора этого опуса явное отсутствие понимания и профессионализма. Опыт доказывает, что обучать нотной грамоте следует на традиционном музыкальном инструменте, где позиции пальцев и знаки на нотоносце будут связаны условным рефлексом (вижу – беру). На свирели тоже – условный рефлекс на цифры, и сбивать этот навык исполнителю – преступно!  А тем более – детям. Перевод нотного текста в цифры и обратно прекрасно выполняли  учащиеся на втором году занятий по “ключу”, данному с песней “Пусть всегда будет солнце”».

Работая в Канаде, 75-летний педагог, не ощущая возраста, готовится к новым просветительским шагам, готовя новое издание самоучителя игры на свирели, в котором, как читаем в ее письме, «предусмотрены задания по переложению и расширено знакомство с нотной записью, увеличен репертуар. Тираж ожидается в июне.  Обязательно пришлю на ваш суд. Только заранее прошу учитывать, что это – музыкальные игры для донотного периода, а НЕ обучение нотной грамоте!»

Такова судьба и перспективы идеи Э.Я. Смеловой о донотном музицировании на простейшей музыкальной игрушке – шестидырочной свирели. В Санкт-Петербурге ежегодно приобретается до 10 000 свирелей. Учителя музыки дарят радость музицирования детям. Неужели только северной столице и некоторым московским педагогам интересна эта методика? Время покажет, ведь в планах Э.Я. Смеловой – получение международного патента на изобретения и поездки не только по Канаде или Америке, но и по Европе, и по Австралии.

# [ИЗ ОПЫТА ОРГАНИЗАЦИИ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА В УСЛОВИЯХ ДЕТСКОГО ДОМА-ИНТЕРНАТА](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# М.А. Басок Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, Екатеринбург

400-летняя история оперы ведет свои истоки от камерного любительского музицирования. С того времени данный вид непрофессионального художественного творчества занимал разное место в общих тенденциях эпохи. Так многие русские оперы ХVIII века нашли свое сценическое воплощение на сценах любительских усадебных театров. Строго говоря, для непрофессионального коллектива создавался «Евгений Онегин»[[332]](#footnote-332) П. Чайковского. На рубеже XIX–XX веков получила активное развитие тенденция создания простых по сюжету и музыкальному языку «малоформатных» опер специально для детского любительского музицирования под руководством взрослых.

В наши дни, когда академическое искусство развивается отнюдь не параллельно запросам масс и из всех культурных развлечений большинство людей разных возрастов предпочитают телесериалы, особенно уязвимой возрастной категорией становятся дети. Картина их приобщения к музыкальной культуре выглядит удручающе однозначно. Детский сад с плохо настроенным пианино и не всегда квалифицированным музыкальным работником. Песенный и танцевальный репертуар невысокого качества и чаще всего 40–50-летней давности. Массовые занятия музыкой, как правило, сводящиеся к подготовке к очередному празднику, – пение хором, напоминающее скандирование слов… Далее – общеобразовательная школа с тем же плохо настроенным пианино, класс из 25–30 человек. Урок музыки с педагогом, зачастую растерянным: какое направление в работе выбрать? Излагать ли материал «про трех китов» или воспитывать в массе почти неуправляемых учеников минимальные навыки музицирования (назовите мне навскидку несколько общеобразовательных школ вашего города, где существовали бы хорошие хоровые коллективы). Подобного рода «музыкальное воспитание» происходит раз в неделю в течение одного часа и завершается к пятому классу. Дальше – тишина…

Мой значительный опыт – композитора, музыкального драматурга, артиста филармонии, организатора музыкального процесса (в том числе и в общеобразовательной школе) – подсказывает, что одним из реальных факторов, способных пробудить в детях действительный интерес к серьезному искусству, становится создание любительского музыкального театрального коллектива. Живая совместная работа в процессе постановок спектаклей, очевидно, может помочь развитию личности школьника. Это – и воспитание особого отношения к исходному литературному первоисточнику (на уроках литературы – более абстрактный подход), и запоминание больших объемов словесного и музыкального материала, и постижение закономерностей физиологически правильного пения и дыхания, и выработка основ сценического поведения (сценического движения, танца, пантомимы…). Наконец, это важнейшие навыки общения с партнером или со старшим «коллегой по искусству» в процессе творческой работы «на результат». В условиях общеобразовательной школы с ее грузом современных проблем и постоянным дефицитом времени – удается ли хотя бы помыслить об этом в рамках учебного процесса? (Внеклассная работа сегодня сводится практически к нулю.)

Сказанное выше я могу подкрепить собственными наблюдениями о процессе создания по крайней мере семи-восьми музыкальных спектаклей по моим произведениям для детского музыкального театра. Постановки осуществлялись в екатеринбургских детских коллективах разного возрастного диапазона: от подготовительной группы детсада (опера «Слоненок пошел учиться», 1999) и «юношеской» команды Славянской школы, где ставился мюзикл «Беда от нежного сердца» и пьеса с музыкой «Барышня-крестьянка» по А. Пушкину (1997, 1999) до недавних премьер мюзикла «Дудочка и кувшинчик» силами второклассников «обычной» гимназии № 47 (2007) и оперы «Цветное молоко» в исполнении студентов Тюменского музыкального вуза – Академии искусств и культуры (март 2010). Мое авторское кредо – спектакли разных жанров (опера, мюзикл, опера-балет) на основе полноценной литературы и драматургии для разных возрастных групп, чтобы можно было обеспечить преемственность в подготовке спектаклей с постепенным усложнением творческих задач.

Важным направлением работы композиторас детским самодеятельным музыкальным театром, артисты которого порой не только не имеют минимальной музыкальной подготовки, но и иногда могут даже отставать в общеэстетическом развитии от своих сверстников, является создание оригинального репертуара. Произведения, предназначаемые для постановок в подобных условиях, должны обладать рядом свойств. В качестве сценарной основы (либретто) предпочтительно могут быть выбраны сюжеты с занимательной интригой, по-театральному броские, лучше – сказочные, но с легко прочитываемой бытовой «подоплекой», понятной детям. Учитывая, что каждыйучастник театра вряд ли в состоянии выучить объемную роль, желательно, чтобы в спектакле ведущих персонажей – ярких, выпуклых в сценическом плане – было больше, а их материал – не слишком развернутым по масштабам. Это позволит в непредвиденных случаях без особых потерь осуществить замены и вводы. Лучше, если музыкальный спектакль носит синтетический характер – сочетает, например, оперные сцены и сценические диалоги. Иногда может быть оправдан даже некоторый «перевес» последних, если учесть минимальные слуховые и певческие навыки большинства начинающих артистов. «Узнаваемость» музыкального языка, опора на известные и понятные детям жанровые стереотипы (песенные, танцевальные) также являются необходимым условием создания репертуарных сочинений.

Задачи, которые ставятся перед юными актерами, должны быть разнообразными и позволять воспитывать у них навыки пения (сольного и хорового), мелодекламации, сценической речи, сценического движения, танца, т.е. всего комплекса синтетического актера (пусть на начальном театрально-образовательном уровне). Все указанные моменты должны изначально предусматриваться композитором уже на этапе замысла и создания произведения. Имеется в виду наличие номеров, разных по жанрам (сольные вокальные номера, хоры, «фоновая» музыка для мелодекламации, «чистые» танцы, танцевальные номера в сопровождении хора…). Акцент при этом предпочтительнее делать на хоровой и танцевальной «массовке» – это позволяет вовлечь в творческий процесс одновременно значительное количество участников (фактор немаловажный даже с бытовой точки зрения: незанятые в данной сцене дети, непривычные еще к необычным для них условиям творческого процесса, будучи не в силах чем-либо себя занять, станут мешать работать другим). Заведомая же целесообразность акцента на массовых сценах заключается еще и в том, что наиболее талантливые и «обучаемые» из детей в процессе общих репетиций и спектаклей постепенно будут передавать свой опыт остальным, менее способным сверстникам.

Существует много концепций приобщения детей к серьезной культуре. Увы, большинство из них остаются на бумаге. По самым прозаическим причинам: мало педагогов-энтузиастов, желающих заниматься с непростым ребячьим «контингентом», нет видимых перспектив работы.

А если попытаться сделать прямыми и равноправными участниками театрального творческого процесса детей – воспитанников детского дома, не менее талантливых в творческом отношении по сравнению с их благополучными сверстниками, но при этом – самых «богатых» в плане наличия свободного времени (как учили классики марксизма), в союзники взять музыку, ибо совместное музицирование (хоровое пение, танцы, пантомима) сближают значительно больше, чем «разговорный» спектакль. Не без робости мы переступали порог детского дома Верхней Пышмы (город-спутник Екатеринбурга) в сентябре 2000 года. Мы – это хормейстер Наталья Манченко и концертмейстер Марина Казанцева (по месту основной работы – представители известного в России и за рубежом юношеского классик-хора «Аврора», лауреата престижных международных конкурсов), режиссер Владимир Неустроев, за плечами которого – аспирантура РАТИ и работа во многих детских коллективах, и я – автор ряда сочинений для детского театра, уже на уровне замысла адаптированных для «особого» исполнителя. Было бы неправдой утверждать, что с первых дней работы процесс пошел легко. Кто сказал, что дети предпочтут занятия с требовательными педагогами «смотрению» телевизора или катанию на коньках? Да и вовсе не легко им, не знакомым ни с законами чистого интонирования, ни с нотной грамотой, ни с основами сценического движения и танца, осваивать азы театрального мастерства. На помощь нам пришел педагог-организатор, заместитель директора по воспитательной работе Р.С. Грехова, взявшая на себя основную часть технической работы. Она обеспечивала явку на репетиции и спектакли, на ней лежали все хлопотные обязанности по сбору детей в гастрольные поездки, организации там отдыха и питания. Театр стал своеобразной творческой «отдушиной» не только для маленьких артистов – приблизительно двух десятков ребят «от семи до пятнадцати». Значительную помощь оказывали нам воспитанники, принимавшие участие в пошиве костюмов, оформлении сцены к праздникам, установке декораций – да и просто ставшие особо заинтересованными зрителями.

Гастрольные поездки Детского самодеятельного музыкального театра-студии «Слоненок» (в названии обыграно имя героя постановок моих опер по детским пьесам известного поэта Д. Самойлова) – особая тема. Главной, но не единственной задачей выездов в города Свердловской и Челябинской области был, конечно же, показ спектаклей для сверстников юных артистов – детей из детских домов и интернатов. А кроме того, в каждом городе – уже после выступления – обязательные экскурсии по памятным местам, знакомство с его культурными и трудовыми традициями: посещение храмов «столицы сибирского православия» – Верхотурья, музея знаменитых на весь мир мастеров Каслинского литья, музейного комплекса деревянного зодчества Верхняя Синячиха под Алапаевском…

Наш социально-творческий проект вряд ли смог бы осуществиться без поддержки Благотворительного фонда «Дети России», существующего под эгидой Уральской горно-металлургической компании. Все надо было начинать «с нуля» – от транспорта до сценической площадки, от костюмов до реквизита. (Особым подарком театру стала яркая и эффектная общая декорация с изображением джунглей – места действия спектаклей о Слоненке, которая, наряду с музыкой, помогала созданию особого сказочного колорита и которую юные артисты научились устанавливать вместе со взрослыми буквально за четверть часа.) Эти проблемы (как и множество других) оказались преодоленными во многом благодаря организаторскому таланту Т.Н. Дударенко – в то время Исполнительного директора Фонда.

Серьезный творческий статус коллектива был подтвержден его выступлениями в 2002 и 2004 годах в двух российских столицах. Первое, на Московской международной выставке в Сокольниках «Школа–2002», стало своего рода кульминацией защиты творческого проекта «Социальная адаптация детей-сирот посредством музыкального театра». Кроме аплодисментов взыскательной публики, «Слоненок» получил здесь звание лауреата, удостоился чести показа на центральном телеканале «Культура». В рамках подготовки к этому событию мы выпустили CD с записью оперы «Слоненок пошел учиться».

Для композитора же появился новый творческий стимул. В процессе занятий возникла идея создания «музыкальной тетралогии» о Слоненке. Следующей премьерой театра был «Слоненок-2» («У Слоненка день рождения»). А третья – «У Слоненка режется клык» состоялась уже в Санкт-Петербурге, в «знаковой» аудитории Музея А.С. Пушкина на Мойке. Вторым «адресом» премьерного показа стал старинный особняк архитектора Монферрана на Малой Морской (Дом Композиторов). Здесь театру рукоплескали особые, «элитные» зрители, среди которых были представители композиторской общественности.

Итог нашей работы с коллективом «Слоненка», приостановившейся в 2005 году по ряду обстоятельств, – масса творческих навыков, полученных юными артистами, бесценный опыт освоения детьми больших «массивов» литературного и музыкального материала, приобретение ими многих сценических умений – все то, что (будем надеяться!) позволит нашим воспитанникам легче адаптироваться во взрослую жизнь, увереннее и устойчивее почувствовать себя на ее сцене.

# [МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФЕСТИВАЛИ КАК ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# В.Н. Железнова Курский государственный университет

Фольклорное богатство народа – это его духовное богатство. В нем отражены не только широта и щедрость русского характера, но и тайна его непобедимости.

Народные фольклорные песни – это чистые и светлые родники. От сердца к сердцу, от родителей к детям, из поколения в поколение, через целые столетия идут они по жизни с вечно живым народом и несут в себе образ своего творца.

Песня на Руси издавна была верным средством выражения чувств, целительным снадобьем от боли и томления души, а главное – незаменимым средством общения.

Ежегодно детские фольклорные коллективы различных ведомственных учреждений районов области и города принимают участие в фестивале «Дежкин карагод», где оценивается мастерство нашего подрастающего поколения в познании традиций Курского края. Этот фестиваль носит имя выдающейся исполнительницы народных песен – Надежды Васильевны Плевицкой.

В детстве нашу землячку, известную на всю Россию исполнительницу народных песен Надежду Плевицкую, звали очень необычно – Дежка. Куряне в её честь назвали фестиваль детского и юношеского творчества «Дежкин карагод», который год от года набирает свои обороты. Карагод – это курский народный танец с песней по кругу, а круг – не имеет ни начала, ни конца, это символ вечности, к которой имеет возможность прикоснуться каждый участник и зритель этого красочного действа!

«Дежкин карагод» в Курске ширится и богатеет географией участников. В 2010 году в нём участвовали 16 коллективов из районов области, 16 ансамблей из Курска и 84 солиста. В качестве специального гостя был приглашён инструментальный ансамбль детской школы искусств из города Губкина Белгородской области.

Выступления проходили два дня, в Курском Дворце детского творчества, 27 и 28 апреля. В первый день выступали городские коллективы, а во второй – коллективы области. Председателем жюри стала заслуженный работник культуры РФ Кунавина Анна Вениаминовна, которая не первый год оценивает юные таланты города. Члены жюри: начальник отдела традиционной культуры областного Дома Народного творчества Минский Владимир Юрьевич; преподаватель отделения народно-хорового творчества Курского колледжа культуры Круглова Галина Дмитриевна; а также директор школы № 46 с углубленным изучением художественно-эстетического цикла Скрипкина Татьяна Геннадьевна.

Лауреатами конкурса стали: ансамбль «Купава» Курчатовской детской школы искусств, который возглавляет Юлия Баскина, выпускница музыкального колледжа имени Г.В. Свиридова и КГУ. По мнению жюри, ансамбль растет из года в год, постигает искусство народного хорового исполнительства; и коллектив города Курска – ансамбль «Тимоша» музыкального колледжа имени Г.В. Свиридова.

Хороший уровень мастерства показали и солисты. Лауреатами среди них стали: солистка фольклорного ансамбля «Ладушки» – Железнова Алина (8 лет), ДШИ № 9; и солистка Октябрьской детской школы искусств – Почекаева Екатерина (14 лет).

Дипломы I степени завоевали: образцовый ансамбль «Забавушка» Октябрьской детской школы искусств (руководитель Исаева Марина Ивановна), сильной стороной которого является обращение к традиционному русскому фольклору; и два коллектива из Золотухинского района: ансамбль песни и пляски «Горница» Солнечного сельского Дома культуры, представивший программу в жанре «фолк-модерн», и коллектив «Саяны» из Свободинского сельского Дома культуры.

Приятным открытием было название фольклорного коллектива «Солышки» из Мантурово. В этом районе так называется детское сладкое угощение. «Солышки» вместе с ансамблями «Скворушка» из Рыльска, «Золотые ворота» из Солнцевского района, «Ручеёк» из Пристенского и «Отрадой» из Щигров стали дипломантами III степени.

Среди ансамблей города Курска, в группе 6–9 лет, Диплом II степени получил фольклорный ансамбль «Соловушка» ДШИ №3 под руководством Фроловой Ларисы Львовны. А Диплом III степени получил фольклорный ансамбль «Ладушки» ДШИ № 9, руководитель Железнова Валентина Николаевна, и фольклорный ансамбль «Теремок» ДШИ №6 – руководитель Симонова Юлия.

Наряду с фестивалем «Дежкин карагод» в нашей области проходят праздники «Ночь на Ивана Купалу» в Глушковском районе, «Левада» в Большесолдатском районе, «Батюшка Егорий» в Курчатовском районе и другие, где принимают участие фольклорные коллективы, солисты-частушечники, гармонисты и плясуны.

Очень отрадно, что из года в год детское фольклорное движение продолжает жить в сердцах будущих поколений и радовать слушателей своим неповторимым и самобытным творчеством. Чтобы понять всю полноту чувств, переживаний, волнений детей, готовящихся выйти на сцену, нужно быть их родным человеком – родителем, который вместе со своим чадом в этот момент всей душой. Но ближе оказывается тот, кто всем сердцем растит эти, пусть небольшие, зернышки культуры, человек, ведущий за собой, показывающий путь, путь просвещения – УЧИТЕЛЬ.

Благодаря широкой географии и увеличивающемуся количественному составу участников, возможности фестивального движения распространить сведения о фольклоре, привить интерес к народной музыке очень широки и более действенны, чем другие формы музыкального просветительства.

# [МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЛЕКТОРИЙ В КОНТЕКСТЕ НАУЧНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# Г.Г. Коломиец Оренбургский государственный университет

***1.******Мир духовного общения с музыкой как акт самопознания***

Осенью 2000 года автором этой статьи был создан научно-познавательный Музыкальный лекторий. Он проходил в читальном зале областной универсальной научной библиотеки имени Н.К. Крупской. Сначала лекторий назывался «Музыка в истории культуры», однако в нем была своя особенность, которая заключалась не столько в культурологической ориентации, что чаще встречается, а в представлении музыкального культурно-исторического наследия в свете аксиологии. Затем содержание программ изменилось, приобретая всё больше философско-антропологический характер, сохраняя вместе с тем аксиологический подход, и лекторий стал называться «Музыка как мир человека».

Музыкальный лекторий напоминал открытое общественное собрание, куда мог прийти каждый, кто интересовался классической, «серьёзной» музыкой. Заметим, что музыка существует как духовная деятельность в разных формах: от широко доступной массовой – до элитарной репрезентативной. Музыкальный лекторий успешно функционировал ежемесячно семь сезонов по 2007 год на общественных началах, бесплатно и безвозмездно. Вот как это было.

Входя в читальный зал областной библиотеки, в ожидании лекции слушатели знакомились с книжной выставкой. На ней были представлены книги, художественные иллюстрации, фотографии, альбомы, нотные издания по теме лекции, подготовленные отделом искусств библиотеки. Лекция длилась, как правило, полных два часа. Речь лектора Г.Г. Коломиец перемежалась с музыкальными фрагментами, воспроизводимыми в записи, и пьесами, исполняемыми оренбургской пианисткой И.В. Кирсановой, также приглашались артисты филармонии: Светлана Коробейникова (меццо-сопрано), Елена Шабунио (сопрано). В аудитории складывалась атмосфера какого-то благоговения и святости.

Высокая музыка расширяет горизонты внутреннего мира человека, помогает ему найти что-то в тайниках собственного «Я». Бывало, что по ходу лекции увлеченный слушатель выскажет мысль вслух или задаст вопрос. Но чаще – тишина и внимание необыкновенное. А после лекции благодарные поклонники искусства не спешили расходиться, делились впечатлениями и переживаниями, потому что во время лекции «музыкальные события» проживались как ценности, по-своему каждым присутствующим.

Слушатели приходили на лекторий, чтобы почувствовать духовный полет своей фантазии и мысли, благодаря музыке побывать в некоем иллюзорном виртуальном мире, чтобы открыть для себя что-то новое в реальном мире, увидеть ее другими глазами. Разговор о музыке и жизни через музыку переплетался и проливал свет в душе. Интерес был в том, что происходило познавание не столько самих музыкальных произведений и исторических сведений о них и творцах музыки, то есть приращение знаний о музыке, сколько погружение в свой собственный мир и самопознание с помощью музыкального восприятия. Этому способствовал особый, философско-ценностный подход автора к самой музыке и, соответственно, – к подаче материала, ориентирующего на восприятие в контексте тесной взаимосвязи: Человек – Мир – Музыка. Рассказ о музыке основан на мировоззренческой, этической и эстетической ценности музыки, классической и неклассической, на ее связи с современным мироощущением.

Особенностью лектория было то, что он основывался не на популярных рассказах о музыке, настраивающих слушателей на облегченное ее восприятие, опирался на философию и науку, обеспечивая проблемное восприятие. Он был обращен к жаждущим «мыслить музыку», к тем, кто стремился не только слушать, но и слышать, переживать и понимать её глубоко внутренне, наполняя поиском смысла жизни. Лекторий носил не просто просветительский харктер, он был научно-познавательным, аксиологическим. Сама аудитория не нуждалась в просвещении, она отличалась начитанностью интеллигентностью в лучшем смысле слова. Это благороднейшие и благодарнейшие слушатели, что позволяло лектору наряду с изложением истории музыкально-культурных явлений затрагивать философские, эстетические, этические проблемы, касающиеся музыки.

Как автор лектория, я исходила из того концептуального положения, что музыка в истории философско-эстетической мысли представлена в двух ипостасях: как метафизическая сущность, субстанция (нечто надчеловеческое, субстанциональное бытие само по себе – мировая Гармония, вселенский Ритм) и как практическая музыка-искусство, как вид человеческого творения, являющегося способом ценностного, эстетического взаимодействия человека с миром. В центре внимания автора – антропо-аксиологический подход, ищущий ответ на вопрос: «зачем» современному человеку нужно погружение в то или иное «серьёзное» музыкальное сочинение, творчество композитора, музыкальный стиль и т.д. При этом лекторий отличала доступность подачи материала, высокое качество музыкального оформления, профессионализм, тщательность подготовки исполнителей, культурная обстановка, обусловленная самой атмосферой читального зала библиотеки в старинном здании.

Создавая лекторий, автор ставила эстетическую задачу – привлечь внимание любителей музыки и профессионалов к тем ценностям и смыслам высокой музыки, которые не лежат на поверхности, но которые глубинно связаны с духовным миром человека.

Оренбургская пианистка Ирина Васильевна Кирсанова постоянно принимала участие в лектории, исполнив для слушателей более ста пьес, среди которых произведения Баха, Рамо, Куперена, Скарлатти, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Листа, Дебюсси, Мусоргского, Рахманинова, Скрябина, П. Чайковского, Б. Чайковского, Свиридова. Выступала в качестве концертмейстера совместно с солистами Оренбургской областной филармонии. Фортепианные иллюстрации И.В. Кирсановой – это живое одухотворенное творчество, естественно вплетающееся в философско-ориентированное и вместе с тем эмоциональное слово лектора о музыке.

Отдел искусств областной универсальной научной библиотеки имени Н.К. Крупской к проведению лектория готовился специально: при непосредственном участии лектора записывалась на аудиопленку музыка, подбирался содержательный материал для книжно-иллюстративной выставки: монографии о жизни и творчестве композиторов, нотные издания, культурный фон эпохи. Обеспечением лектория занимались настоящие библиотекари – ценители музыки.

Слушательская аудитория, которую составляли несколько десятков слушателей, была разнообразной по профессии и возрасту: пенсионеры, учителя музыки, филологи, физики и математики, юристы и экономисты, пенсионеры и студенты. На лекцию приходили слушатели от шестнадцати и те, кому за восемьдесят, но большинство было зрелого возраста. При этом всех присутствующих объединял интерес к высокой музыке и желание знать о ней больше, и вместе с тем – открыть что-то для себя. Лекторий пользовался успехом и любовью у своих постоянных слушателей, приобретал новых друзей. Вместе с тем открылась проблема приобщения молодежи к музыкально-классическим ценностям.

Семь сезонов представили 50 лекций, каждый раз новых, неповторяемых, состоялось более 100 часов общения со зрителем. Была поездка с лекцией в г. Орск и общение с преподавателями и студентами Орского музыкального училища. Людям, которые тянутся к прекрасному и возвышенному, как выяснилось, глубокая, научно-познавательная речь о музыке нужна. И коллектив музыкального лектория бескорыстно служил музыке и людям 7 лет, получая от этой деятельности удовлетворение, удовольствие от духовного и бескорыстного общения. Осуществилось то, ради чего был задуман лекторий.

Однако изменилось время, на общественных началах уже не получалось продолжать просветительское дело, нужны были новые подходы, документальное закрепление статуса лектория, нужна была поддержка административных органов, однако равнодушие чиновников пересилило. Стало очевидным, что время административно-финансовой поддержки также прошло, а меценатской ещё не наступило, во всяком случае, в Оренбурге, и лекторий «приказал долго жить», уйдя в историю культуры города Оренбурга.

***2. Философские основания музыки, которые вскрылись автору, занимавшемуся наукой о музыке одновременно с лекторием***

Следует признать, что совершенно независимо от лектория, подготовка которого каждый раз занимала много времени, главной областью деятельности автора лектория была преподавательская работа в Оренбургском государственном университете и научная деятельность, завершившаяся защитой диссертации на тему: «Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром» (2006 г.) и выходом 3 изданий книги «Ценность музыки: философский аспект»(2006, 2007, 2009 гг.)[[333]](#footnote-333). Этот труд во многом объясняет установку автора на духовную сущность музыки, на онтологию и гносеологию музыки, на ее субстанциональное бытие и бытие в мире человека в философско-антропологическом статусе как способ ценностного взаимодействия.

Феномен музыки рассматривается как неразрывное единство двух его ипостасей – сущности музыки (музыкальной субстанции) и музыкального искусства, принадлежащего миру человека. Основной задачей автора явилось показать, как внеисторическая сущность музыки (мировая Гармония, вселенский Ритм) связана с миром человека и каковы «механизмы сцепления» музыкальной субстанции и музыки как вида искусства. Таким «механизмом» выступают, согласно исследованию, ценности музыки и ценности в музыке, обращенные, с одной стороны, к высшему Смыслу, с другой – к смыслам человеческого бытия.

Сущность музыки и музыкальные явления – две ипостаси музыкального бытия. Музыкальная сущность заключается в Мировой Гармонии, Ритме, в вечном становлении, в движении, процессе «Хаос – Форма». Музыка есть текучая сущность мира. Музыка всего Универсума есть большой процесс, как есть единый процесс развития всей музыкальной истории и как есть смыслообразующий процесс отдельно взятой музыкальной формы. На этом основании музыка как самодостаточная «самость» называется автором субстанцией.

В истории философии сложилось два подхода к трактовке понятия субстанции – монистический и плюралистический. Согласно последней, можно говорить об относительной самостоятельности музыкальной субстанции, имеющей свое место в иерархии бытия. Абсолютной самостоятельностью обладает божественная субстанция – такое субстанциональное начало, от которого зависят другие самостоятельные начала, в том числе и музыкальная субстанция, оставаясь одним из тех центров, которые оказываются реальными причинами процессов в физическом и духовном мире. Такой взгляд на понятие субстанции согласуется с философскими ориентациями Аристотеля, сформировавшего понятие «субстанция», отождествлявшееся с сущностью, самостоятельным бытием; Плотина, Августина, Боэция, Фомы Аквинского, Лейбница, с русскими религиозными философами.

Субстанциональное музыкальное бытие, по Лосеву, божественно. Б.В. Асафьев, который не применял к музыке понятия субстанции, а обращал внимание на функциональные отношения в ней подобные в физическом мире, тем не менее, не исключал божью искру в музыкальном творчестве. Он видел в музыке микрокосм, отображающий макрокосм, логику развития всего музыкально-исторического процесса как Единого, при этом указывал на значение натурального звукоряда в музыкально-историческом процессе. В этом смысле можно говорить о действующей материально-акустической субстанции как о самодостаточном выражении сущего. Наконец, Ю.Н. Холопов отмечал в эволюции музыкального искусства присутствие единого «генетического кода» Музыки, «запрограммированного Создателем», в историческом движении музыкального искусства, открывающем его. Музыкальная субстанция Ю.Н. Холопова – это логическое сонорное движение музыкального искусства (увеличение и усложнение числовых пропорций в музыкальных структурах) согласно расширяющейся вселенной, которое привело современную музыку к торжеству сонористики.

Музыка как вселенский Ритм, текучая сущность мира и реальные музыкальные сочинения в духовном существовании (онтологическом статусе) несут человеку знания о мире, о самом человеке и социуме. Во множестве взаимосвязей усматривается познавательная (гносеологическая) ценность музыки. Здесь музыка выступает как особая, третья форма познания (помимо чувственного и рационального). Аксиологический аспект предполагает рассмотрение музыкального бытия с точки зрения теории ценностей, а значит, художественная оценка качества музыкальной деятельности (сочинение, исполнение, восприятие, музыкальная критика) не мыслится вне Красоты сущностной, истинной. Ценность такой Красоты обуславливают Добро, Истина, общечеловеческие ценности, вычитываемые из музыкального произведения, когда мы говорим о содержании музыки, «мифологизируя» его, говорим о том эстетическом переживании, которое она вызвала, всколыхнув память и фантазию. Важным антропологическим вопросом музыки является проблема происхождения музыки в социуме, ее историческое развитие, восприятие, творение, вдохновение, поскольку в центре философско-антропологического аспекта стоит «человек музыкальный», эстетически переживающий, ощущающий реально «звучащее вещество» и вместе с тем глубокую внутреннюю причастность к Музыке-субстанции.

***3.Методологический принцип   
Музыкального лектория:   
аксиологический подход***

Аксиология как философская дисциплина, исследующая свою основную категорию «ценность» и ряд проблем связанных с ней, в частности, ценностные суждения, отношения, иерархию ценностей, начала развиваться ещё в XIX веке, когда Р.Г. Лотце ввел понятие значимости, ценности в логике и метафизике, выделяя положение о том, что «главным органом» ценностного мировосприятия является некое «откровение», определяющее ощущения ценностей, которое не менее достоверно для познания ценностного мира, чем рассудочное исследование для познания предметов и вещей и мысль о том, что при наличии объективной обусловленности, ценности без чувств субъекта, человека не существуют. Сам термин греческого происхождения «аксиология» утвердился в научном обиходе позже, в начале ХХ века. Аксиология означает «учение о ценностях, цель которого исследовать высшие смыслообразующие принципы, как условие необходимого общезначимого различения истинного и ложного в сфере познания, добра и зла в этической сфере, прекрасного и безобразного в области эстетики»[[334]](#footnote-334). Ценности в философии связаны с духовной сущностью человека, с природой ценностного сознания на стыке сущего и должного, реального и желаемого, с культурным наследием человечества, когда миротворчество человека протекает не как освобождение от законов мира, а как их преобразовательное улучшение[[335]](#footnote-335).

А.Г. Здравомыслов выделял ценности духовной культуры, не сводимые ни к интересам, ни к потребностям, поскольку «они связаны не столько со средствами и условиями человеческого бытия, сколько с идеей назначения человека…»[[336]](#footnote-336). Он считал, что «система ценностей – это внутренний стержень культуры». Отечественная философская мысль до последнего времени акцентировала свое внимание на духовных и нравственных ценностях. В современных взглядах, бытующих как общественное мнение, есть тенденция к снижению высоких духовных ценностей, мотивируя ведущими в деятельности человека потребностями, т.е. становится характерной ориентация не на ценности, а на моральные нормы, как механизмы, сдерживающие беспредельные желания и материальные потребности людей.

Ценности выполняют адаптивную роль в жизни человека и, более того, ведут к смыслу человеческой жизни: ценности существуют «в истории человеческого рода как некие духовные опоры, помогающие человеку устоять перед лицом рока, выстоять в тяжёлых жизненных испытаниях. Ценности помогают упорядочить действительность, они привносят в её осмысление оценочные моменты, придают смысл человеческой жизни»[[337]](#footnote-337). В частности, это согласуется с нашей педагогической идеей о том, что в «музыкально-образовательном процессе при определенных условиях происходит восхождение личности студента-музыканта к смыслу своей музыкальной деятельности, к смыслу жизни благодаря сформировавшимся эстетическим ориентациям, ведомым высшими ценностями»[[338]](#footnote-338).

Итак, ценности – это то, что важно, значимо, свято для человека, то, во имя чего осуществляется жизнь. Ценность имеет личностные свойства. Наряду с этим существует понятие общечеловеческих ценностей. У каждого человека есть своя иерархия ценностей, которая определяет его этико-эстетическое отношение как ценностное отношение к миру. Набор ценностей многообразен и не подлежит единой классификации, так как ценности могут быть разного рода. Ценность музыки – не сама по себе, абстрактная, ценность музыки предполагает отношение, интуицию, устремленность. Ценность несет содержание чего-то должного и прекрасного. Ценности не сводятся к потребностям, потребности имеют преходящее значение, а ценности, хотя могут и меняться в представлении человека, относятся к определяющим основаниям жизни. Ценность отлична от идеи и цели.

В искусствоведении ценность произведения искусства, в частности музыкального, нередко подразумевает оценочный характер качества сотворенного, воспринимаемого критиком, исполнителем, слушателем, при этом всё внимание сосредоточено на том, как прекрасно, искусно, совершенно сделано произведение, философская теория ценностей применительно к произведению искусства подчеркивает интенцию, направленность сознания на ценностное содержание формы и смысла.

В связи с этим приведём следующую дефиницию ценности: «Ценность – одно из основных понятийных универсалий философии, означающая в самом общем виде невербализуемые, “атомарные” составляющие наиболее глубинного слоя всей интенциональной структуры личности – в единстве предметов ее устремленных (аспект будущего), особого переживания – обладание (аспект настоящего) и хранение своего “достояния” в тайниках сердца (аспект прошедшего), – которые конституируют ее внутренний мир как «уникально-субъективное бытие»[[339]](#footnote-339). В данном определении мы уясним наиболее важные для нас опорные моменты. Это: а) ценность имеет личностное свойство, б) глубинного слоя личностной в) интенционной структуры, т.е. направленность на то, что конституирует внутренний мир личности (в настоящем и будущем), г) обеспечивая «уникально-субъективное бытие», д) посредством того, что ценности переживаются. Человеку необходимо пережить общечеловеческие, духовные и нравственные ценности, которые как онтологические корни питают личность. Поэтому не только ценности музыки, но и общечеловеческие ценности в музыке стали для нас интересующим предметом. Ценности переживаются как значимости, как значения для себя осваиваются и ведут к постижению смысла.

Это положение как нельзя лучше подходит к возможному объяснению взаимодействия музыки-субстанции и музыки-искусства. Композитор, музыкант-исполнитель, как субстанциональные носители музыкальной творческой силы, способны обнаружить ценностную музыкальную форму. При этом также субстанциональным носителем этой музыкальной силы выступает и вдохновение в акте творческого воплощения, «изживание себя» композитора либо исполнителя и так далее по схематической «цепочке» автор – произведение – исполнитель (и искусствовед-истолкователь) – слушатель (АПИС), что составляет акт ценностного взаимодействия. Какие факторы действуют в нем? Очевидно – это ценностный центр личности музыканта и реципиента с их мироощущением и мировоззрением как оси этого центра, музыкальная способность как природный дар восприятия музыкальной гармонии, аксиологическое ядро музыкального произведения (смыслы и ценности в потенции, общечеловеческие «предценности» в музыке, какие вычитываются реципиентами), то, что обнаруживается и «распредмечивается» интуитивно или посредством разума всеми участниками процесса АПИС. Обнаружить же предценности они могут согласно ценностному центру своего «Я», своей интенциональной направленности в русле смыслов и общечеловеческих ценностей.

Музыка-искусство несёт ценность не столько своим предметом, музыкальными формами, сколько значениями и смыслами, которыми наполняет музыку любая человеческая деятельность, сопричастная с ней в формуле АПИС. Цель такой деятельности заключается в воплощении ценностной музыкальной формы, ценностей в музыке. Поэтому мы и различаем ценность музыки и ценности в музыке. Под ценностью музыки мы понимаем ее субстанциональный смысл, под ценностью в музыке – те ценностно-смысловые значения, которыми субъект наделяет музыку, её формы. «Ценность в музыке» как понятие предполагает: а) философский аспект: человеческие содержательные смыслы, которыми человек наделяет духовно существующий, онтологический статус музыки, конкретно звучащее музыкальное произведение, на которое направлено внимание и которое отвечает на вопрос: зачем моему духу, душе, телу нужна данная музыка; б) искусствоведческий аспект: профессиональное качество выполненной музыкальной формы (форм-идеи), то есть многослойное художественное содержание произведения, или явления в целом, стиля, направления и т.д.

Мир музыки имеет свой Смысл и свои смыслы. Музыка как явление духовной культуры и искусства содержит в себе идеи, мысль, несёт человеку переживания, переданные в знаково-звуковой форме, средствами музыкальной выразительности. Слушая музыку, человек вступает с ней в контакт, диалог. «Чего хочет от меня эта музыка?» – размышлял о власти музыки Л.Н. Толстой в «Очерках былого». Воздействуя, музыка требует ответа. Нередко музыка как бы навязывает слушателю переживание тех или иных эмоций, «заставляет» его вспомнить те или иные образы, тем самым она оказывает двойное воздействие – непосредственное и опосредованное. На наш взгляд, всякое музыкальное восприятие имеет не только психологическую (эмоциональную) сторону, но и, как сущностно эстетическую, ценностную, включая суггестивно воздействующий аспект.

На чем основана аксиология музыкального восприятия? Здесь можно избрать разные ракурсы с позиции «человека-ценителя»: философский, культурологический, социологический, психологический и т.д. Наш ракурс философского постижения музыки сквозь призму общечеловеческих ценностей, важных, значимых, святых для человека, которые, с одной стороны, потенциально присутствуют, на наш взгляд, в музыке; с другой стороны, обусловливаются присутствием ценностного сознания творящего или воспринимающего (со-творящего) музыку. В качестве основания аксиологизации музыкального восприятия могут выступать общечеловеческие (общезначимые, интерсубъективные) ценности, которые обнаруживает в своем сознании творящий или воспринимающий музыкальное произведение человек. Сквозь звуковой поток сознание воспринимающего пытается пройти путь создателя (композитора, исполнителя) и обнаружить смыслы, ведомые ценностным взаимодействием: мир – музыка – человек.

Аксиологизация музыкального восприятия выводит на специфический ценностный подход. При этом «какой бы божественно-вселенский и космический характер по своему происхождению и сущности ценности не имели, судить мы можем лишь по их реальному проявлению в нашей жизни, в многообразных отношениях человека к самому себе, к другим людям, обществу и природе. Поэтому сущее и значимое, должное и желаемое, норма и идеал входят на разных уровнях в целостную структуру любой ценности и проявляются соответствующим образом в зависимости от социокультурной ситуации»[[340]](#footnote-340). Для нас аксиологизация музыкального восприятия сопряжена с ценностно-смысловым прочтением форм – идеи в контексте культуры, истории, социума и самочувствия личности в нем. «Ведь каждый отдельный индивид приходит в жизнь, чтобы реализовать… себя в максимально возможной степени, обязательно оставив в мире добродетельный след, и, таким образом тоже стать своеобразной и неповторимой в истории человечества Вселенной». И «человек непосредственно или опосредованно, через представления, идеи, образы, даже грезы, мечты, видения, то есть через и материальные и идеальные взаимодействия с миром, вступает в чувственный и мысленный контакт со Вселенной, Космосом и Миром, особенно с гигантским миром каждого человека»[[341]](#footnote-341).

Мы полагаем, что общечеловеческие ценности в музыке *выражаются,* иначе их нельзя было бы постигать, а мы стремимся найти смыслы в музыке через значащие ценности, хотя они не обязательно значимы «для меня». Мы полагаем также, что на звуковой поток «чистой» музыки человек так или иначе отвечает, она «несет» общезначимое и обращена к нам, требует от нас ответа, реакции. Следовательно, потенциально ценности присутствуют в музыке, смыслы заложены. Эти ценности и смыслы могут быть самого разнообразного содержания – от конструктивных, эмоциональных значимостей до эстетических, этических, религиозных. Художественное отношение к миру складывается на исторически конкретной основе. Духовно-ценностный строй художественного сознания определяет выбор жизненного материала, его идейно-эмоциональный характер восприятия и соответственно интонационные и жанровые истоки. Эти культурные пласты оцениваются как отдельными художниками, так и целыми художественными направлениями. Например, образы (темы) мира, человека, свободы наполняются разным смыслом в системе ценностей Моцарта и Глинки, Глюка и Листа, Вагнера и Прокофьева. Различен «слышимый» трагизм музыки Баха, Шуберта, Мусоргского, поскольку он включен в различные системы понимания мира и его ценностной интерпретации.

Выделение ценностной доминанты творчества композитора или направления носит самый общий характер, но оно полезно. Обращение к духовно-ценностному контексту методологически важно не только потому, что дает представление о духовной среде существования музыки, но и потому, что «иначе исследовательски “поворачивает” самое музыку, углубляет ее постижение, заставляя осознать, дифференцировать и затем синтезировать в конкретную целостность узловые идейно-смысловые моменты ее духовного содержания, еще нередко в практике музыковедческого анализа остающиеся втуне, либо растворяемые в чисто эмоциональной интерпретации»[[342]](#footnote-342).

Мы всё время сосредотачиваем свое внимание не на выражении как таковом, а на связи выражения и постижения, поскольку музыкальное произведение, как и творчество композиторов в целом, нас интересует не само по себе, а в контексте наших жизненных реалий. Нас интересует не только «что? где? когда?» относительно музыкального произведения и композитора или «что и как?» «сделано» композитором, но еще в большей степени «что? зачем? почему?». «Что мне, конкретному человеку лично может дать общение с тем или иным музыкальным произведением? Творчеством композитора?» – удовольствие, развлечение, гимнастику тела, очищение души, полёт духа. В постижении ценностей в музыке важен аксиологический подход с точки зрения слушателя, реципиента. Что он может извлечь из произведения, музыкального явления с позиции общезначимых ценностей?

Рассматривая музыку в контексте духовной культуры, содержательное ядро которой составляют ценности человеческого духа, можно говорить о присутствии в ней общечеловеческих ценностей и о внутреннем диалоге «ценностного центра» личности с ценностным миром музыки на основе общечеловеческих ценностей. В выявлении общечеловеческих ценностей основополагающую роль играет моральные добродетели, прошедшие через века (античная и восточная философия, Библия и Коран, Стоглав и Домострой), варианты и комбинации которых присутствуют в разных системах. Обзор общечеловеческих ценностей не позволяет определить их единую иерархию. Поскольку ценности до сих пор не структурированы, существует много разных точек зрения на иерархию и круг ценностей, то мы придерживаемся традиционной схемы калокагатийной триады: «Красота, Добро, Истина». Эти ценности содержат соответственно эстетические, этические, мировоззренческие идеи. Модификации общечеловеческих ценностей в разных интерпретациях являются опорой личности при общении с музыкой.

***4. Пример постижения общечеловеческих ценностей в музыке***

***(фрагмент лекции «Миф о Пятой симфонии Бетховена»)***

О том, как вычитываются по-разному, сообразно собственным ценностным установкам, общечеловеческие ценности в классической музыке, может служить постижение музыки Бетховена. К примеру, его Пятой симфонии. Симфония несёт высокий смысл истины. Однако какой? Известно высказывание композитора по поводу смысла первых тактов симфонии – мотива, сквозно присутствующего во всех частях симфонии: «Так судьба стучится в дверь». Однако что за этим стоит: судьба композитора, судьба отдельного человека или человечества, Судьба эпохи и истории, Судьба Мировой Воли? Последнее, а именно Судьба Хаокосмоса, слышалась А.Ф. Лосеву, с которым мы соглашаемся.

Музыкальный процесс Пятой симфонии находит продолжение в Девятой симфонии, грандиозный замысел которой подчёркнут хором в финале с текстом «Оды Радости» Ф. Шиллера. В ней традиционно воспринятую идею «от мрака к свету…», проводимую от первой части к четвёртой, мы воспринимаем как движение глобального процесса «Хаос… – Форма», эманацию вспять, направленную к Свету, Благу, Богу, слиянию Красоты, Добра, Истины, – к Вечному, Единому. Идея движения «от Мрака к Свету» понималась Лосевым в религиозном смысле. Религиозный смысл единения людей (братьев), выраженный в четвёртой части музыкой со словами, указывает на Радость от того, что Бог над нами. Лосев приводил текст Шиллера в переводе М.Л. Лозинского*:* «Единитесь миллионы / В поцелуе слейся Свет / Братья, над шатром планет / Есть Отец к сынам склонённый».

Иначе трактовался смысл симфонии в советской эпохе, финал с хором уподоблялся значению объединения людей под знаком идеалов французской революции с лозунгом: «Братство, равенство, свобода». Идеалы прекрасные, однако подтекст был определённо идеологический, подобный революционному, плакатному лозунгу: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь». Сравнение, возможно, грубое, но верное по смыслу. В лучшем случае, смысл симфонии трактовался в широком гуманистическом плане.

Если учесть, что Бетховен хорошо знал античную литературу, увлекался философией, то всё же можно предположить философскую концепцию идеи симфонии в платоно-плотиновском смысле: Хаос… – Форма. Движение от первой части к последней – это мучительный процесс становления Формы, рождённой из Хаоса. Это и устремление к Единому, Богу. Это и переход от Чёрного к Белому, от «инь» к «ян», восхождение к Солнцу. И тогда можно сказать, что эта музыка – о всечеловеческом стремлении к постижению Истины, Универсума, стремлении к единому мировому сообществу. Она вне политики, но её мировоззренческую ценность мы идеологически воспринимаем, смысл вычитываем в контексте.

По сути, эта музыка Бетховена одержима идеей всеединства, поскольку в ней торжество Природы, Разума, Бога, но в ней и рокочущая Мировая Воля. В музыке Бетховена мировоззренческие ценности законоустройства мира, Универсума. Здесь музыкальная мысль перекликается с философской. Поэтому Бетховена кантианцем называли.

Для слушателя постижение музыки Бетховена может быть и на обыденном уровне типа: «от мрака к свету, через борьбу к победе», либо: «так судьба стучится в дверь» (столкновение нечто личного, человеческого с надчеловеческим, роком), и может быть углублённым, на искусствоведческом уровне, или может быть на философском, или историческом уровнях. Но даже и не это важно, важнее всего то, что человек, «Я – концепция» приобретает или пополняет в свой мир ценностных отношений от контакта с Музыкой. Это важно для человеческого мироощущения и раскрытия горизонтов внутреннего мира, это и обращение его Эго к Альтер, и как следствие – выход влияния музыкального ценностного взаимодействия во вне. С точки зрения антропо-аксиологического подхода музыкальное произведение есть не просто форма существования, а способ существования с человеком, с его ценностным миром.

***5. Программы 2000–2007***

**МУЗЫКА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ**

**Первый сезон: 2000–2001**

3 ноября **О сущности музыки как вида искусства**

1 декабря **Специфика русского пути**

5 января **Библейские сказания в музыке**

9 февраля **От оперы к симфонии**

2 марта **Музыкальный романтизм**

6 апреля **Литературные сюжеты в музыке**

11 мая **Вчера и завтра в музыке ХХ века**

**ВТОРОЙ СЕЗОН: 2001 –2002**

5 октября **Московская консерватория: истоки**

2 ноября **Ференц Лист** (190 лет со дня рождения)

7 декабря **София Губайдуллина**. Авангард

11 января «**Ветхий завет**» и музыка

1 февраля **М.И. Глинка** и золотой век русской музыки

1 марта Ценности в музыке **Бетховена**

5 апреля **Красота импрессионизма**

(к 140-летию со дня рождения Клода Дебюсси)

**ТРЕТИЙ СЕЗОН: 2002 –2003**

18 октября История жизни **Йозефа Гайдна**

15 ноября **Роберт** **Шуман**: фантастика собственных видений

20 декабря Модерн и звуковой мир **Александра** **Скрябина**

17 января Композитор ХХ века **Борис Чайковский**

21 февраля **Антонио Вивальди** и итальянское барокко

21 марта Ценность музыки **С.В. Рахманинова**

18 апреля На страстную пятницу: **И.С. Бах – С. Губайдуллина**

**ЧЕТВЕРТЫЙ СЕЗОН: 2003 –2004**

19 сентября **Цикл «Национальная идея в русской музыке»:**

Искания русской души

17 октября ***Георгий Свиридов***: Музыка как судьба

21 ноября Слава и гордость русской музыки – ***С.В. Рахманинов***

19 декабря Отзвуки истории России в музыке ***М.П. Мусоргского***

16 января ***М.И. Глинка*** – 200 лет со дня рождения:

завершение цикла «Национальная идея в русской музыке

20 февраля **Французский музыкальный колорит**

19 марта Романтическая песня **Франца Шуберта**

16 апреля Музыка ХХ века: от **Сергея Прокофьева** к Новой архаике

**МУЗЫКА КАК МИР ЧЕЛОВЕКА**

**ПЯТЫЙ СЕЗОН: 2004 –2005**

15 октября **Музыка и мировая гармония**

19 ноября Миф о Пятой симфонии **Бетховена**

17 декабря Слово, число, звук в творчестве **И. С. Баха**

21 января«Весёлая драма» **В.А. Моцарта**: между Светом и Тьмой

18 февраля **Н.А.** **Римский-Корсаков**:

«Музыкальное ощущение любви и природы»

18 марта Жизнь как ценность в музыке **П.И. Чайковского**

22 апреля **Красота, Добро, Истина в мире музыки –** *посвящается 60-летию Победы*

**ШЕСТОЙ СЕЗОН: 2005 –2006**

21 октября **Рихард Вагнер:** Музыкант и мыслитель

18 ноября **Гектор Берлиоз:** «Вопреки всему!»

16 декабря **А.П. Бородин:** Химик и композитор

20 января ***Времена года в музыке***

17 февраля **Густав Малер:** Поиск смысла

17 мартаЭстетика музыки **Фредерика Шопена**

21 апреля ***Музыка в картине мира***

**СЕДЬМОЙ СЕЗОН: 2006 –2007**

20 октября **В начале была музыка…**

*(теории происхождения музыки)*

17 ноябряИсток музыкального творения **Сергея Танеева**

(*150 лет со дня рождени*я)

15 декабря **Моцарт и Шостакович:**

ирония как виртуальная реальность

19 января **Музыка средневекового города как далекое и близкое**

16 февраля **Музыка в религиях и тайных учениях Востока**

16 марта **Тору Такэмицу –** душа Японии

20 апреля **Валерий Кикта:** Фрески Софии Киевской

# [ХУДОЖНИКИ-ПЕДАГОГИ В ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ С МОЛОДЕЖЬЮ СОЛОВЬИНОГО КРАЯ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# Д.Л. Зрелых Курский государственный университет

Художник властен творить как бы вторую реальность,

создавая свой, конкретный мир. Но для этого ему

нужно вложить большое и неподдельное чувство и

огромный труд в свое произведение, и тогда в картине

навсегда остается жить душевная человеческая

теплота, невыразимо волнующая нас.

А.А. Дейнека

«Просвещать, просветлять кого-либо, даровать свет умственный, научный, нравственный, поучать истинам и добру, образовывать ум и сердце»; «Просвещенный человек – современный образованием, книжный, читающий, с понятиями об истине, доблести и долге»; «Просвещение – свет науки и разума, согреваемый чистотою и нравственностью; развитием умственных и нравственных сил человека; научное образование, при ясном сознании долга своего и цели жизни…» – писал В.И. Даль в своем «Толковом словаре». Этими светлыми принципами творчески руководствуются в своей научной и просветительской деятельности курские художники-педагоги различных научных и учебных заведений Курского края.

Просветительству как форме художественно-эстетической деятельности в работе с разновозрастной зрительской аудиторией Соловьиного края нужно отнести создание Курского отделения Союза художников России. Создавался Союз как творческое объединение художников Курского края с целью активизации их творческой жизни, повышения художественного мастерства и, наконец, внесения в основы общественной жизни самого высокого гуманистического начала с целью расширения формы и методов просветительской деятельности. И с этой задачей Союз успешно справляется.

В историческом развитии 70–80 лет – срок сравнительно небольшой для многовековой культуры Курского края. Но сделано и пережито за это время немало. Если окинуть прошедшие годы мысленным взором, то станет очевидным, что Союз с честью решает возложенные на него задачи. Курские художники были участниками крупных республиканских, всероссийских, всесоюзных, международных и зарубежных художественных выставок. Их произведения находятся в различных музеях страны и за рубежом.

Трудно переоценить заслуги Курского отделения Союза художников России в распространении собственных творческих достижений, а также в оказании помощи многим организациям нашей дважды орденоносной области: картинной галерее, музеям, школам, библиотекам, в пропаганде изобразительного искусства, проведении встреч со зрителями и поклонниками их творчества, открытии новых очагов художественной культуры. Творческий союз наших земляков-художников имеет крепкие дружественные отношения со многими культурными учреждениями: областной картинной галереей, которая носит имя выдающегося художника современности А.А. Дейнеки, с музеем Е.М. Чепцова, открытом на родине художника в поселке Медвенка, а также с другими очагами культуры нашего региона: каждый район бережно сохраняет полотна художников, рожденных родной землей, что еще раз нашло подтверждение при посещении Дворца культуры Мантуровского района в ходе проводимой конференции «Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г.Л. Болычевцевым “Народной консерватории” в Курском крае)» (Курск, 13–15 мая 2010 года).

Имена целой плеяды курских художников хорошо знакомы зрителям и почитателям не только Черноземья, но и далеко за пределами нашего края. Их творческую деятельность неоднократно освещали центральные газеты и журналы; им посвящались специальные телевизионные передачи. Неоднократно проводились и проводятся выставки наших земляков художников в ближнем и дальнем зарубежье. С творчеством курских художников познакомились тысячи зрителей в Европе, Азии и Африке. Наши художники, творящие в различных видах и жанрах в изобразительного искусства становились победителями выставок, конкурсов не только российского, но и международного уровня. Наиболее признанные работы художников Соловьиного края были репродуцированы в тематических альбомах, каталогах художественных выставок, обзорных материалах, в специальных выпусках центральных издательств.

Большим успехом пользовались выставки курских мастеров графики, живописи, скульптуры, организованные и проведенные в Москве, Ленинграде – Санкт-Петербурге, Воронеже, Туле, Белгороде, Брянске, Орле, Липецке, Саратове, Казани, Иркутске и других городах России.

Знаменательным событием для нашей губернии стало не только создание Курского отделения Союза художников (КОСХ), но и открытие областного краеведческого музея, Курской областной картинной галереи, а также, на базе бывшего педагогического училища, художественно-графического факультета КГПИ, из стен которого вышли видные графики, живописцы и скульпторы.

Первые шаги в искусстве на курской земле сделал наш земляк – скульптор, лауреат Государственной премии, академик В. Клыков (Москва).

Особо хотелось бы отметить огромную продуктивную просветительскую и большую творческую, педагогическую работу с молодежью курского края выпускника Харьковского художественного института В.И. Ерофеева.

Народный художник Российской Федерации В.И. Ерофеев – мастер-живописец, который своим творчеством прославился на всю Россию как участник более 60 областных, зональных, республиканских, всесоюзных и международных художественных выставок. Многие его живописные произведения украшают коллекции государственных художественных галерей и музеев российских городов, США, а также любителей и почитателей его творчества в частных собраниях России и за рубежом.

Выпускники художественно-графического факультета – заслуженный художник РФ В.Г. Шкалин, В.И. Жилин, В.М. Пронина, В.И. Мартыненко, скульптор А.З. Жиленков и другие, влившись в ряды Союза художников, с честью несут высокое звание художника России и ведут педагогическую работу с молодежью.

Большую просветительскую, творческую и педагогическую деятельность с успехом осуществляют в работе со студенческой молодежью Соловьиного края выпускники художественных вузов Москвы и Ленинграда – Санкт-Петербурга. Это – заслуженный художник РФ, скульптор Н.П. Криволапов (выпускник Московского высшего художественно-промышленного училища) и заслуженный художник РФ, живописец B.C. Мазуров (Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина).

Особенно популярной у почитателей таланта скульптора Криволапова стала открытая монументальная скульптура, которая не только организует вокруг себя пространство города, но и стремится приблизиться к зрителю, выйти из оград и как бы сойти с постаментов и слиться воедино с толпой. Например, в Курске установлены следующие памятники работы Н.П. Криволапова в соавторстве с И.А. Мининым: памятники А.С. Пушкину, Г.В. Свиридову, А.А. Дейнеке, медикам, погибшим в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 и морякам АПЛ «Курск».

В 2005 году на одну из выставок Н.П. Криволапов представил монументальное, яркое по духу произведение – «Портрет Г.В. Свиридова». В нем автор передал не только индивидуальность всеми узнаваемого в России гениального музыканта, но и нечто большее. В портрете передан образ человека-творца, гения в момент наивысшего духовного напряжения. В данной работе, типичной для всего творчества ваятеля, четкая конструктивность и архитектоническая ясность формы хорошо сочетаются со свободной и своеобразной «живописностью» лепки.

Плодотворно влились в творческую, педагогическую и просветительскую деятельность после окончания Харьковского художественно-промышленного института художники-педагоги И.Н. и Ю.С. Глюдза. Это позитивно повлияло на развитие жанра театрального плаката, рекламной и печатной продукции для различных организаций Курска и других городов России, а также большой творческой удачей стали разработки фирменных знаков, шрифтовых композиций, станковых произведений в живописи и графике.

Огромную просветительскую работу с учащимися начальных классов ведет художник-педагог МОУ «Средняя общеобразовательная школа № 27 им. А.А. Дейнеки» с углубленным изучением предметов художественно-эстетического цикла В.И. Цимбулов. Имея более 50 лет стажа педагогической деятельности, заслуженный деятель Якутской АССР, отличник просвещения РСФСР он организовал единственную в Черноземье детскую картинную галерею. Его креативная педагогическая и художественная деятельность – сильнейший методический, познавательный и просветительский инструмент в руках зрелого мастера педагогики, который эффективно формирует и гармонически развивает личность учащихся 1–4 классов.

Краткий обзор деятельности наиболее выдающихся художников Курского края показывает, что вся их работа несет ярко выраженный просветительский характер: именно на охват широких масс рассчитана их деятельность, именно к этому они стремятся, обращаясь в своих работах к современникам, четко осознавая принципы, на которых базировалось просветительство средствами искусства в России. Вспомним, как В.А. Сухомлинский выразил мысль о роли искусства в жизни разновозрастной аудитории: «Искусство – это время и пространство, в котором живет красота человеческого духа. Как гимнастика выпрямляет тело, так искусство выпрямляет душу. Познавая ценности искусства, человек познает человеческое в человеке, поднимет себя до светлого и прекрасного...»[[343]](#footnote-343)

Эти замечательные слова подтверждены и доказаны практикой наших современников, ведь изобразительное искусство как одно из ведущих видов искусства есть сфера духовно-практической деятельности мастеров графики, живописи, скульптуры и т. д. В результате этой творческой деятельности и появляются художественные произведения мастеров искусства. Однако на сегодняшний день особенно важно подчеркнуть, что не каждое художественное произведение достойно этого высокого звания: целостная, сложно организованная структура, в которой участвуют все ее основные элементы для воплощения художественного замысла, составляя перед нами образную картину внешнего мира, не всегда отвечает требованиям художественности. С уверенностью можно назвать подлинными только те художественные произведения, которые возникают в процессе креативной деятельности и имеют общественно значимый смысл, определенную эстетическую ценность, новизну и оригинальность.

В своей книге «Педагогика искусства», адресованной учителям, методистам, художникам-педагогам и всем, кому небезразличны судьбы искусства и художественной педагогики, народный художник России, академик РАО Б.М. Неменский еще в 1980-е годы говорил об этой насущной проблеме: «Мыслящее искусство в наши дни все более вытесняется за пределы общественной жизни и заменяется тем, что можно определить как усыпляющее искусство.Это самое страшное направление для человеческой цивилизации: подлинное, правдивое социально значимое – за пределы общественной жизни, а поверхностное, пошлое – на авансцену**»** [[344]](#footnote-344).

Спустя три десятилетия мы полностью поддерживаем проблему, выдвинутую автором книги, ведь в первом десятилетии ХХI века в культуре, как России, так и всего цивилизованного мира продолжает усиливаться процесс нравственно противоположного направления, то есть искусство стало не просто ареной борьбы добра со злом. Оно стало ареной как будто победы искусства зла – примитивного до первобытности искусства человеческих чувств, искусства, ставшего силой не очеловечения, а как бы расчеловечивания.

Если в нашей повседневной жизни обратить внимание на ведущее ныне в обществе искусство – телевидение, почитать газеты, то станет ясно, что на наше население, и особенно на молодое поколение, обрушивается поток негативной грязи разлагающий нравственно-этическую сферу. Средства массовой информации систематически и сознательно растлевают и детей, и взрослых, естественно, под модным ныне в обществе лозунгом демократии свободы, личности, свободы информации и т.д.

Да! К сожалению, сегодня можно признать и констатировать, что данная проблема в нашем обществе стала еще актуальнее, глубже и тревожнее, чем наивно звучащий лозунг «обучения счастью». Выживание!!! Не просто во весь рост встала социально значимая проблема борьбы двух противоположных представлений о счастье, доброте, уважении и почитании старшего поколения, стерлась или почти стерлась граница между добром и злом.

Что можно противопоставить наплывающему хаосу безвкусицы, безнравственности, внехудожественности? Только искусство мыслящее, о котором писал Б.М. Неменский, искусство как незаменимый инструмент развития и процветания способности быть счастливым, радоваться счастью творческого труда в любой человеческой социально значимой деятельности, где постоянно присутствует радость достижения результатов труда, динамика этого процесса и его итоги. И лучшие представители художественного мира Курской области всеми силами стремятся выдвинуть заслон всему плохому, не поддаваясь тенденциям современности и неся новым поколениям подлинное искусство, отражающее прекрасный мир, который окружает нас, чарующую нас объективную реальность, красоту, заставляя нас бережно и с любовью относиться к духовному и материальному наследию. И это очень существенно сегодня, особенно для педагогики, поскольку слова, сказанные в 1981 году Б.Д. Неменским, и сегодня остро актуальны, и мы в ответе за будущее не только конкретных людей, но и всей страны: «Будущее человечества сидит сейчас за партой, оно еще очень наивно, доверчиво, чистосердечно. Оно целиком в наших взрослых руках. Какими мы сформируем их, наших детей, – такими они ибудут. И не только они. Таким будет и общество через 30–40 лет, общество, построенное ими по тем представлениям,которые мы у них создадим»[[345]](#footnote-345).

# [МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА КАК ФОРМА ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА (НА ПРИМЕРЕ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ КУРСКА)](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# Л.А. Ходыревская Курский государственный университет

Музыкальная критика является одной из самых важных форм прикладного музыковедения, посредством которой осуществляются его основные цели: просветительство, популяризация, пропаганда музыкального искусства.

В конце ХХ – начале XXI века, в связи с бурным развитием информационных технологий, музыкальная критика обретает новые пути выхода к широким массам. Это не только газетно-журнальная пресса, но и телерадиовещание, аудиовидеопроизводство, издательское производство, интернет и т.д. Однако такое разнообразие просветительских музыкально-критических форм деятельности существовало не всегда и не везде, особенно это касается провинциальных городов, где социальные, финансовые, кадровые сложности диктовали свои условия и формы существования мысли о музыке. Так, исследование периодической печати дореволюционной эпохи на территории Курска выявило доминирующую позицию газетной музыкальной критики в процессе просвещения, что отображается, прежде всего, в огромном спектре затрагиваемых тем и проблем музыкального искусства.

История периодической печати в Курске, как и в иных губерниях России, ведется с учреждения «Губернских ведомостей». С 7 января 1838 года в печать выходят «Курские губернские ведомости». Весь 79-летний дореволюционный период становления и развития мысли о музыке в Курске можно разделить на три этапа.

1. 1840–1870 гг.: публикации о музыке в «Курских губернских ведомостях», которые были единственной газетой региона на протяжении более сорока лет.

2. 1880-е – 1905 гг. В 1879 году выходит первый номер «Курского листка объявлений», но так как специфика публиковавшегося материала была исключительно информационной (объявления), началом развития периодической печати во всей широте ее жанров и тематики можно считать 1882 год, когда под руководством издателя С.А. Фисенко изменяется информационное направление на «газету общественной жизни, политики, литературы, промышленности и торговли». Программа газеты была расширена и переименована в «Курский листок» (1882–1905). В этом же году выпускаются «Курские епархиальные ведомости»[[346]](#footnote-346). На протяжении всего второго этапа начинают издаваться еще две газеты: «Курянин» (1893–1895), «Курская газета общественной жизни, политики, литературы и торговли» (1897–1906).

3. 1906–1917 гг. Царский манифест 17 октября 1905 года провозгласил свободу слова, собраний и союзов, что, в свою очередь, спровоцировало появление огромного количества партийных газет по всей стране. Не стал исключением и Курск. В 1906 году, помимо «Курских губернских ведомостей», выпускается пятнадцать новых газет[[347]](#footnote-347), большинство из которых носили временный характер и выпускались всего лишь несколько месяцев. Из них только «Курская быль» была органом «Союза русского народа» и составляла оппозицию четырнадцати изданиям левого толка.

На протяжении трех этапов значительный вклад в музыкальное просвещение читателей внесли только несколько газет: «Курский листок объявлений», «Справочная газета», «Курские губернские ведомости», «Курский листок», «Курские епархиальные ведомости», «Курянин», «Курская газета общественной жизни, политики, литературы и торговли», «Курская быль», «Курская газета», «Курская жизнь», «Курское эхо».

Основное внимание корреспонденты уделяли местной музыкальной жизни. Из этапа в этап с ростом числа периодических изданий, расширялись тематика и проблематика музыкальных публикаций, что позволяет проводить научные исследования по следующим направлениям: музыкальное образование, концерты гастролеров и курских музыкантов, музыкально-театральные постановки.

Исследуя музыкальное образование Курска дореволюционного периода, историк Т.А. Брежнева говорит об активной учебной и просветительской деятельности: «Организовывались концерты, воспитанники принимали участие в юбилейных и благотворительных акциях»[[348]](#footnote-348). Но, к сожалению, почти все эти факты не нашли отражения в музыкальной публицистике. Не стала исключением и деятельность единственного музыкально-образовательного учреждения М.П. Гердличко[[349]](#footnote-349), большинство статей о котором носят информационный характер, то есть написаны в виде анонсов.

Единственным, пожалуй, примером развёрнутого высказывания о музыкальном образовании на начальном этапе развития периодики может служить статья о концерте курских музыкантов С. Булгакова и братьев В. и Т. Мешковых, выпускников музыкального учреждения М.П. Гердличко, опубликованная в рубрике «Местные известия Курск»[[350]](#footnote-350).

В первых же словах этой статьи А.Г.[[351]](#footnote-351) обозначает проблему восприятия провинциальной публикой заезжих гастролеров и местных музыкальных сил: «К сожалению, мы должны сознаться, что только иностранные артисты магически действуют на нашу публику, а свой, хоть бы и истинный артист, не вполне оценивается судом ее, потому что ему не предшествует громкая слава и звучное имя».

Как человек образованный и имеющий прямое отношение к образованию, автор «с особым чувством гордости» сообщает читателю о том, что «…артисты Булгаков и братья Мешковы родились и образовывались в Курской губернии и, кроме своих учителей: Булгаков – артиста Несвадьбы, а братья Мешковы – подполковника М.П. Гердличка, не имели других образцов для своего усовершенствования».

Таким образом, в первые десятилетия существования прессы в Курске музыкальное образование на страницах газет практически не обсуждалось. Нет ни проблемных статей, ни элементарных отчетов о деятельности единственного музыкального учреждения М.П. Гердличко.

Однако на следующих исторических этапах развития периодической печати, начиная с 1880-х годов, корреспонденты курских газет проявили больше внимания к проблемам музыкального образования, в том числе наиболее полно освящалась деятельность первых музыкальных классов в Курской губернии под руководством А.М. Абазы[[352]](#footnote-352). Каждый год публиковались объявления о наборе на обучение[[353]](#footnote-353), статьи об ученических музыкальных вечерах и утрах с программой концертов[[354]](#footnote-354), о публичных экзаменах[[355]](#footnote-355), публикации, посвященные успеваемости учащихся[[356]](#footnote-356), а также материальные отчеты[[357]](#footnote-357). Следует отметить, что статьи о музыкальном образовании не ограничивались только отражением деятельности курских музыкальных классов. Несколько публикаций затрагивают проблемы пропаганды и популяризации музыкального искусства, звучат призывы не только к профессиональному обучению, но и к пробуждению интереса широких масс.

В 1889 году на страницах «Курских губернских ведомостей», в двух номерах, была опубликована речь А.М. Абазы, произнесенная 5 февраля на акте музыкальных классов. Основная идея первой публикации в том, что «музыкальное образование состоит не только в великолепной технике». Большое, но не основное значение для становления музыканта имеют различные науки: мелодика, гармония и элементарная теория музыки, контрапункт, теория композиции и формы музыкальных сочинений. Однако автор не ограничивает понимание музыки только этими понятиями. Во главу угла Абаза ставит человека-личность: «Музыка передает сущность духа внутренней жизни человека, в ней выражается его воля, облекаясь в форму изящного искусства по законам эстетики. В музыке отражается внутренняя жизнь не только одного человека, но и многих людей по взаимной их связи между собой и, наконец, целого общества».

Основная задача второй статьи состояла в пропаганде музыкального искусства и образования. В самом начале Абаза задает читателям вопрос: «Кто должен воспользоваться музыкальным образованием и стремиться к изучению музыки?» Ответ автор ищет в высказываниях о музыке мудрецов древности (Конфуций, Платон, Аристотель, Св. Августин, Мартин Лютер) и в народных изречениях. Итогом рассуждений стал вывод, что «со стороны великих имели мы свидетельство о нерушимых и непоколебимых достоинствах музыки» и «…для людей, посвятивших себя музыке, знание музыкального образования необходимо, а для дилетанта оно настолько необходимо, насколько позволяют силы, время, и средства».

Большинство печатных трудов, которые расширяли и углубляли познания читателей в области музыкального искусства, принадлежат перу А.М. Абазы. Например, публикация – краткая речь о заслугах Антона Григорьевича Рубинштейна, произнесенная директором Курских музыкальных классов, А.М. Абазой, на музыкальном собрании 18 декабря 1895 года[[358]](#footnote-358).

Обращение автора к историческим фактам русского музыкального искусства позволяет определить эту публикацию как просветительскую, Абаза знакомит читателей с музыкальным наследием композитора, а также его мыслями о судьбе этого «изящного искусства»: «О современном музыкальном веке Рубинштейн отзывался так: “Теперь настоящего вдохновения и серьезного изящного искусства не существует. Современная музыка отличается современным достоинством: самой тщательной отделкой – техникой или инструментовкой, и самой мизерной мыслью, положенной в основу того или другого произведения”, “Упадок настоящего творчества – болезнь настоящего века”».

Таким образом, на протяжении всего дореволюционного этапа становления музыкально-критической мысли в периодике Курска прослеживается явный рост интереса к музыкальному образованию и просвещению.

Вторым направлением, позволяющим проводить исследования музыкальной публицистики Курска до революции, являются концерты гастролеров и курских музыкантов.

Любопытно, что большинство статей этой тематики печатались после выступлений, то есть рассказывали читателям о состоявшихся концертах. Малочисленность информационных материалов, анонсов и аннотаций говорит о том, что реклама этих музыкальных событий проводилась в другой форме. Возможно, концерты гастролеров были настолько востребованы публикой, что не нуждались в дополнительных объявлениях в прессе. Однако выступления местных музыкантов требовали большей пропаганды, так как курские исполнители невысоко ценились местной публикой, о чем упоминалось ранее.

Следует отметить и тот факт, что публикации о прошедших музыкальных событиях города не содержали глубоких музыкально-аналитических рассуждений. С одной стороны, подобное положение провинциальной музыкальной критики наводит на мысль о том, что в Курске не было профессиональных музыкантов-журналистов, которые разбирались бы в тонкостях предмета разговора, будь то сольный концерт исполнителя, или оперная постановка. С другой – отсутствие стабильного специального музыкального издания, общественно-политический характер большинства газет не позволял критикам публиковать развернутые музыкальные рецензии. Однако подобное положение не умаляет ценности сообщений, где есть весьма любопытные факты зарождения и развития музыкально-критической мысли провинции.

Концерты сольных исполнителей – нечастое явление в музыкальной жизни дореволюционного Курска, особенно это касается инструменталистов и вокалистов, как правило, несколько артистов гастролировало вместе. Также в прессе (преимущественно на страницах «Курской были») освещались концертные выступления хоровых коллективов[[359]](#footnote-359), оркестров[[360]](#footnote-360) и инструментальных ансамблей[[361]](#footnote-361). Тем не менее, рецензии на сольные выступления отличались особенным, дотошным, не всегда адекватным и профессиональным, музыкальным разбором. В статьях обсуждались и репертуарные предпочтения исполнителей: «Выбор пьес был не настолько удачен, чтобы всесторонне выказать громадную технику и громадный талант Сарасате»[[362]](#footnote-362) и манера игры, технические аспекты исполнения: «Мы почти не слышали staccato всех родов, а также красивой игры на баске»[[363]](#footnote-363), темповые и ритмические особенности.

Совсем иной критике подвергалась особая форма концертной деятельности – благотворительные выступления, в большинстве из которых принимали участие инструментальные и вокальные исполнители. Публикации, которые печатались перед выступлением, реализовывали свою основную задачу – привлечь как можно больше публики, «вызвать жалость» к цели благотворительности. «Можно надеяться, что наша публика, сочувственно относящаяся ко всякому доброму делу, и на этот раз посетит концерт в пользу реалистов. Помощь крайне необходима»[[364]](#footnote-364). Также давалась подробная информация о месте и времени проведения концерта с указанием цены билетов с включением благотворительного сбора[[365]](#footnote-365).

Статьи, публикуемые после благотворительных концертов, давали оценку материальному успеху, в некоторых рецензиях приводится точный благотворительный доход от выступления, а также сумма гонорара артистов: «В материальном отношении вечер был успешный – публики было значительное количество»[[366]](#footnote-366). Следует отметить, что в этих публикациях отсутствовала порицательная критика, все высказывания о выступавших артистах носили доброжелательный характер.

На страницах дореволюционной курской периодики журналисты весьма четко определяли невыгодное положение исполнительского искусства по отношению к более популярным у публики музыкально-театральным постановкам: «Если бы не исключительная инертность нашей курской публики, охотно наполняющей спектакли опереток и фарсов – “гвоздей сезона”, но почему-то не желающей возвысится до таких дивных концертов, каким явился описываемый, то глубокоуважаемая М.И. Долина со своими достойными и талантливыми товарищами была бы вполне вознаграждена заслуженно – теплыми приемами и оглушительными взрывами аплодисментов, какие раздавались ей после каждого исполнительного номера»[[367]](#footnote-367).

Таким образом, концерты гастролеров и курских музыкантов получали разностороннюю критическую оценку на страницах местной печати. Несмотря на малочисленные выступления местных музыкальных сил, журналисты выражали свое благоговение перед подобными инициативами, тон высказываний был доброжелательным, однако это не давало повода для снисходительной оценки.

Основным направлением музыкальной журналистики Курска были анонсы и рецензии на музкально-театральные постановки. Как правило, это были выступления приезжих трупп. Построенная в 1868 году железная дорога, связавшая Курск с Москвой, а также открытие железнодорожного сообщения по маршруту Киев – Курск, оживили музыкальную гастрольную жизнь, что в свою очередь отразилось в местной прессе.

Так, например, в «Курских губернских ведомостях» за 1867 год в рубрике «Хроника общественной жизни» опубликован ряд статей о гастролях итальянской оперы[[368]](#footnote-368).

Первая статья дает обширную информацию об оперном коллективе: о репертуаре, о составе труппы, куда входят не только вокалисты, но и «...портной и портниха. Оркестр, под управлением капельмейстера Клеффеля – в следующем составе: 8 скрипок, 2 альта. 2 контрабаса, 2 кларнета, 2 флейты, 2 валторна, 2 трубы, 2 тромбона, 1 флигель-тромбон и 1 тимпан. Всего 52 человека»[[369]](#footnote-369). Значительная часть статьи рассказывает об артистах, которые уже успели проявить себя в оперных спектаклях в течение шести гастрольных дней.

Любопытно, что автор публикации впервые за почти тридцатилетний период существования курской периодической печати уделяет значительное внимание биографиям солистов оперной труппы. Большинство биографических сведений заключают в себе информацию об образовании певцов и месте их дебюта.

Далее следует большой абзац с замечаниями по поводу организации оперных спектаклей: «Во время посещаемых нами представлений оперы нам удалось слышать некоторые замечания, показавшиеся нам небезосновательными», «Отчего бы, например, в райке, которого высота равняется высоте лож 2-го яруса в столичных театрах, не устроить хотя бы на скорую руку, нескольких лож… В тот вечер, когда давалась “Марта”, по распоряжению директора оперы была снята люстра, и театр был освещен стеариновыми свечами. “Браво! г-н Серматтеи”, сказал один из зрителей, люстру вы сняли и освещение стало лучше; от этого в особенности выиграли зрители райка, напротив сцены, и они за двадцать пять копеек теперь имеют то же удовольствие и удобство, какое имеется в ложах»[[370]](#footnote-370). Рассуждения корреспондентов о благоустройстве театральных подмостков и зрительного зала, замечания к организации крупных музыкально-театральных постановок для курской прессы являлись редкостью и в основном принадлежат перу И.Б.[[371]](#footnote-371)

Таким образом, первая статья о гастролях итальянской оперы состоит из нескольких разделов: 1) информация об оперном коллективе (певцах и певицах, оркестре, костюмерах), 2) критика оперных исполнителей, 3) биография наиболее выдающихся участников труппы, 4) замечания рецензента по организации спектаклей, 5) отзыв на оперу Беллини «Норма». Многообразие тем, затронутых в одной статье, ставит эту публикацию в ряд лучших музыкально-критических выступлений дореволюционного периода.

Вторая статья «Итальянская опера в Курске»[[372]](#footnote-372) менее значительна по объему и имеет иную структуру. Так же как и в первой публикации, рецензент рассматривает последние шесть оперных спектаклей и затем переходит непосредственно к критике.

Отзыв на каждый оперный спектакль занимает несколько строк. Вначале журналист высказывает общее впечатление, а затем отмечает наиболее отличившихся исполнителей. Так, например, говоря о г-же Беллатте, критик пишет, что она «…с первого же акта приковывает к себе внимание публики». Выделяя две наиболее удачные арии Амины и Джильды в первых актах «Сомнамбулы» и «Риголетто», автор приводит следующие вокальные характеристики: «замечательная гибкость голоса, бойкость рулад и богатство фиоритур». Использование специальных музыкальных терминов не является редкостью в критических публикациях, что говорит, прежде всего, о достойном уровне музыкальной образованности рецензентов.

Следует отметить, что в статье присутствует не только комплиментарная критика, но и порицательная. Приводя свои доводы о причинах неуспеха спектаклей, автор ссылается как на организаторские недочеты, так и на недостаточный профессионализм исполнителей: «Розина была слишком уж развязна и чересчур ломалась. Фигаро был недурен, но тоже ломался донельзя»[[373]](#footnote-373). Такие критические характеристики, как «развязна» и «ломался» весьма поверхностны и не раскрывают читателям конкретных актерских, вокальных проблем исполнителей, а также выдают слабые литературные способности рецензента.

Третью статью[[374]](#footnote-374), можно отнести к творческому портрету, жанру, который впервые появляется на страницах курской периодики. Герой этой публикации – г-н Серматтеи – руководитель оперной труппы. Упомянув об образовании Серматтеи, рецензент приводит полный список городов и театров, в которых дебютировал и выступал певец, ныне директор Итальянской оперы, а также имена артистов, с которыми он пел. Такой глубокий творческий портрет говорит об обширнейших знаниях рецензента в музыкально-театральной сфере.

Проанализировав три публикации, можно сделать вывод, что не только спектакли итальянской оперы получили громкое освещение в прессе, но и деятельность наиболее выдающихся и знаменитых артистов, их биографии, организационные проблемы музыкального процесса в провинциальных условиях.

Учитывая все факторы, влияющие на развитие музыкально-критической мысли в Курске: специфика губернских газет (общественно-политические), отсутствие профессиональных музыкальных репортеров и просветителей – количество затрагиваемых тем и проблем музыкального искусства на страницах периодической печати, а также вклад в просвещение читательской аудитории можно оценить как значительный. И сегодня газетная музыкальная критика остается самым информативным и важным источником в изучении музыкальных предпочтений и воззрений прошлого, особенно это касается дореволюционной эпохи.

# [ПРИМЕНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# Е.Э. Бычков, З.И. Гладких, О.Ю. Едемская Курский государственный университет

Задача приобщения ребенка к радостям самостоятельного и при этом творческого по своему характеру музицирования, актуальная во все времена, в наши дни занимает центральные позиции в музыкально-педагогической практике. Именно в ходе самостоятельного творческого музицирования, будучи вынужденным искать то нужный для исполнения темп, то характерную динамику и артикуляцию, сравнивая, отбрасывая и возвращаясь к уже найденному, ребенок начинает понимать смысл и выразительное значение каждого музыкально-теоретического понятия. Ведь от этих поисков и их результатов зависит, получится ли у него яркая и живая музыкальная картинка, или же сочинение превратится в бессмысленный набор звуков. Помощь в преодолении вышеперечисленных трудностей призваны оказать компьютерные технологии.

Трудно переоценить возможности компьютерных технологий в качестве средств эстетического развития и художественного образовании. Доступность и разнообразие всех компьютерных технологий (трёхмерность, анимация, видео, звук, имитация традиционных изобразительных техник, интерактивность, гипертекстуальность) позволяют рассматривать компьютер как открытую учебно-развивающую среду для творчества и самообразования как учащихся, так и преподавателей.

Существенное влияние использование информационно-комунникационых технологий (ИКТ) в музыке оказывает на творческую составляющую учебного процесса. По мнению И.М. Красильникова, электронное музыкальное творчество как учебно-художественная деятельность нового вида представляет собой направленную на развитие музыкальности интонационную деятельность, которая включает следующие состовляющие: композиторскую, исполнительскую, звукорежиссерскую и звукового синтеза[[375]](#footnote-375). Таким образом, в процессе использования музыкально-компьютерных технологий создаются благоприятные возможности для актуализации связей в триаде «композитор – исполнитель – слушатель», для развития воображения и фантазии, творческой самореализации личности.

Электронное музыкальное творчество предусматривает создание музыки стереофонического склада. Стереофонический склад фактуры – сущностное свойство электронной музыки – придает создаваемым учащимися музыкальным образам объемность и яркий колорит. Расширение коммуникативной базы в процессе создания учащимися оригинальных композиций, работы над аранжировкой и исполнительской интерпретацией произведений музыкальной классики, народной музыки, лучших образцов современной музыки академических и массовых жанров обусловливает содержание обучения, которое охватывает основы знаний, умений, навыков и способов творческих действий в сферах композиторской, исполнительской деятельности, а также звукорежиссуры и звукового синтеза.

Для педагога-музыканта имеет несомненную важность применение современных технических музыкальных средств, а также обращение к творчеству современных композиторов. Интереснейший материал для изучения современной музыки представляет фортепианный цикл А. Гринберга «Воздушные замки». Пьесы цикла «Воздушные замки» подготавливают ребенка к восприятию образного мира. Они написаны композитором, умеющим простыми средствами достигать красивого звучания инструмента. Художественно-педагогические достоинства данного цикла уже оценили педагогоги-пианисты[[376]](#footnote-376). Вместе с тем данный цикл обладает определенным потенциалом, который позволяет ярко раскрыть возможности компьютерных технологий в целях музыкально-творческого развития личности ребенка.

Рассматривая данный цикл в целом, можно заметить интересные закономерности. Все его части проникнуты единым образным содержанием, мягким «акварельным» колоритом. Все пьесы имеют программные заголовки, и в них прослеживаются явные жанровые черты. Но это программность, которая не сводится к иллюстративности, изобразительности. Прослеживаются параллели с пьесами Р. Шумана, в которых впервые в фортепианной литературе возникают высокохудожественные лирические пейзажи

Все пять пьес Гринберга содержат в своем строении контрастность и повторность (куплетная, трехчастная форма) в изложении музыкальных мыслей, что способствует «удобству» восприятия музыки, предназначенной для маленьких слушателей и исполнителей. О доступности этого сочинения детям говорят ограничения технического порядка. В этом цикле нет блестящих пассажей, фигур, требующих очень большой беглости, отсутствует чересчур сложная дифференциация звуковых планов, мы не найдем здесь и слишком трудных педальных эффектов. Данный цикл представляет собой музыкальные картинки дня ребенка, с утра до ночи протекающего в мире грез, в общении с природой. «Песенка солнечных лучиков» – утро, пробуждение, солнечные блики, сладкая утренняя дрема. «Поиграем на сопилке» – прогулка, поэзия сельского быта, звуки деревянного рожка. «Хочется помечтать» – молчание, любование далями, взгляд в небо, ветерок колышет листву. «Когда заснули птицы» – время сумерек; призрачность, изменчивость привычного пейзажа, время сна, волшебный мир сказочности. «Танец лесных колокольчиков» – ночные фантазии, фантастические образы ночного леса, переходящие в утренний сон.

Все эти ассоциативные представления располагают не только к фортепианному выражению, но и к оркестровке. Освоив нотный текст, ученик способен к осмысленному переложению произведения с помощью синтезатора или компьютера и MIDI-клавиатуры. Так, в первой пьесе «Песенка солнечных лучиков», где присутствует типичная для городской песенной лирики мелодика и несложное, преимущественно аккордовое сопровождение, можно темброво разделить аккомпанемент и мелодию, подобрав соответствующие характеру и интонациям (элегические, трепетные, проникнутые какими-то смутными стремлениями) инструменты.

В лучших традициях русских классиков автор, уже при первом проведении темы второй пьесы «Поиграем на сопилке», использует характерное звучание народных инструментов в фортепианном изложении. Эта пьеса может быть переработана с применением народных духовых инструментов.

Следующая пьеса – вальс, столь любимый в русской фортепианной литературе. Насыщению этого жанра лирическими образами и романсовыми интонациями более чем кто-либо другой способствовал П.И. Чайковский. Он создал новый тип вальса – интимно-лирический, лишенный эффектной виртуозности, тонко раскрывающий внутренний мир человека. Такие пьесы основаны на противопоставлении грустного и светлого настроений, но психологические контрасты в них могут быть и в пределах светлой эмоциональной сферы. Им свойственна мелодика особого рода – певучая, насыщенная выразительными, «говорящими» интонациями. При оркестровке вальса «Хочется помечтать» на MIDI-клавиатуре или синтезаторе наиболее адекватно применение инструментов струнной группы симфонического оркестра, которые будут подчёркивать «тёплый» характер произведения.

В следующей пьесе «Когда уснули птицы» также используются интонации баюкания. Характер звучности – смутно-таинственный, словно это постепенное погружение в дрему. Здесь мы наблюдаем особый тип мелодики, тяготеющий к одним и тем же интонационным центрам. Мечтательный характер колыбельной раскрывается короткими «гаснущими» мотивами. В пьесе присутствует настойчивое подчеркивание кварто-квинтовых интонаций и интервалики. Тревожность интонации придают тритоновые созвучия.

При исполнении этого сочинения особенно важно достижение мягкой скругленности и прозрачности звучания. Легкость, как бы «невесомость» рук, ласковое касание клавиш должно сочетаться с достаточной собранностью пальцев. На электронных музыкальных инструментах имитирующих фортепиано также важно неоднородное нажатие пальцев на клавиатуру, так как в большинстве синтезаторов и MIDI-клавиатур имеются датчики давления и скорости нажатия на клавиши, а на электрофортепиано имитируется и струнно-молоточковый механизм. На употреблении педали основывается достижение связности звучания, где при интервалах больше октавы оно недоступно для фактического исполнения. Педальная техника также имитируется на электронных музыкальных инструментах с помощью приставной педали sustain. Для обработки данной пьесы на цифровых музыкальных инструментах более подойдут современные тембры в сочетании с колокольчиками, что придаст колыбельной трогательные убаюкивающие интонации.

Последняя пьеса цикла – «Танец лесных колокольчиков». Яркости пьесы способствует красочность ее музыкального языка и эффектная манера изложения концертного плана. Наблюдается взаимопроникновение различных жанровых элементов – колокольных звучностей и танцевальности. В пьесе автор индивидуально претворяет рахманиновские традиции звучности, напоминающие перезвоны малых колоколов, колокольчиков и бубенчиков. Соответственно при обработке данной пьесы следует применять шумовые эффекты, яркие танцевальные стили звучания.

Пять пьес сюиты сконцентрировали самые привлекательные свойства музыки их автора: поэтичность образов, не выходящих за пределы жанрово-лирической сферы; элегантность мелодического рисунка; тонкость и отличную отделку фортепианной фактуры – акварельной по нежности и прозрачности красок, красиво регистрованной. Даже при беглом взгляде на ноты любой пьесы видно, какую роль должно играть здесь владение педалью. Следует учитывать, что при обработке на электронных музыкальных инструментах педализация отличается, вследствие конструктивных особенностей sustain педали. Исполнителю необходимо овладевать педальными тонкостями для исполнения многоплановой фактуры с выдержанными звуками, наслоениями по-разному окрашенных пластов. Вместе с тем в «Воздушных замках» отсутствуют изощренные педальные эффекты. Сравнительно несложная фактура позволяет использовать большинство пьес в педагогической практике.

Применение данного цикла в сочетании с использованием музыкально-компьютерной обработки даёт возможность учащимся реализовать свои творческие способности, пианистические компетенции, освоить новые технические приёмы музицирования. Также включение музыкально-компьютерных технологий позитивно влияет на мотивационную сферу изучения основного инструмента (фортепиано). Оркестровка предусматривает запись пьес цикла по партиям, что позволяет более глубоко изучить нотный материал (штрихи, педализацию, гармонизацию и др.). Освоение специализированного программного обеспечения и современных инструментов, имитирующих фортепиано, благоприятно влияет на представления учащихся о музыке двадцать первого века, позволяют быть более конкурентоспособными в музыкальной среде. Применение информационно-коммуникационных технологий в музыкальном обучении помогает формировать навыки активного восприятия музыки, обогащает музыкальный опыт учащихся, прививает им знания, что в целом является важной предпосылкой обогащения музыкальной культуры.

# [ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО И СОВРЕМЕННЫЕ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ](#_ГЛАВА_III._РОЛЬ)

# С.А. Боженов

Курский государственный университет

Последние десятилетия XX и начало XXI века были ознаменованы стремительной компьютеризацией общества. Это событие настолько существенно изменило характер нашей цивилизации, что мы теперь говорим об информационном обществе. Развитие и использование информационных и коммуникационных технологий не только открывает новые возможности, но и ставит новые задачи перед мировым сообществом. Цифровая технология сделала своего рода революцию, позволив объединить в цифровой форме текст, графическое и видеоизображение, речевое и музыкальное сопровождение. На основе этого создаются мощные новые средства представления и передачи знаний, а также средства обучения. Речь идёт и о появлении принципиально новых способов сохранения всемирного наследия и его передачи последующим поколениям.

Преобразование информации в цифровую форму остается прекрасным средством демократизации культуры и распространения работ, созданных в сфере культуры. Любая материя имеет тенденцию к постепенному исчезновению, растворению, распаду, увяданию, старению, но не информация. Ранее считалось, что позволить документам лежать на полках, поддерживая соответствующие физические условия, – лучший способ гарантировать их сохранность. Нынешний этап развития общества указывает на то, что, напротив, возможность позволять цифровой информации быстро циркулировать с помощью целого ряда новых носителей будет несомненной гарантией их постоянного существования.

Технологически этот путь был пройден по следующим этапам:

– вплоть до конца 70-х годов XX столетия архивирование первых вычислительных данных осуществлялось с использованием магнитных носителей;

– начало 1980-х годов ознаменовалось быстрым развитием средств цифровой публикации: сначала на аудио-CD, за которыми последовали мультимедийные CD-ROM;

– на исходе тысячелетия обобщенная взаимосвязь сетей и головокружительное развитие Интернета, особенно его Web и почтовых приложений, способствовало тому, что различного рода информация стала находиться в оперативном доступе пользователя, поступая на его компьютер по запросу с серверов (специальных компьютеров-концентраторов).

Компьютерная технология, лежащая в основе такого способа передачи научного и культурного наследия имеет целый ряд специфических особенностей, дающих возможность перевести её в разряд самых передовых:

– заменять человека в самых разных областях с невиданным до сих пор совершенством;

– быть тем языком, к которому могут быть сведены все другие языки;

– служить во многих областях деятельности одновременно инструментом, темой и рабочим местом для творческого труда;

– становиться во все большей степени главной средой коммуникации для разных народов;

– стать местом возникновения новой формы архива.

Перевод в цифровую форму всех данных, созданных человеческим интеллектом, происходит, в большей или меньшей степени, во всех сферах деятельности: в производстве и продаже товаров и услуг, в художественном, интеллектуальном, научном творчестве и в общественном управлении.

Неуклонный процесс распространения компьютеров в сфере образования способствует росту понимания потенциала стратегий компьютеризации.

Одним из направлений, базирующихся на активном использовании современных информационно-компьютерных технологий, является создание электронных публикаций. Текст, представленный в таком виде, может подвергаться всем видам редактирования и исправления, наглядность обеспечивается за счёт использования иллюстраций, слайдов, вставки видеофрагментов и музыки. Презентации, выполненные с помощью программного продукта Power Point, помогают наиболее явно и очевидно донести до аудитории сложный материал, представленный в краткой сжатой форме.

Электронные сборники могут содержать тысячи созданных подобных образом статей, аннотаций, заметок и другой материал, будучи при этом максимально компактными, уменьшенными до размеров оптического диска. Помимо этого, они готовы для публикации в сети Интернет.

За последние несколько лет библиотеки всего мира перевели в цифровую форму значительную часть своих собраний и открыли к ним он-лайновый доступ. Гигантская всемирная библиотека, таким образом, создается прямо на наших глазах.

Современный компьютер – это и средство передачи слушателю богатейшего мирового музыкального культурного наследия, представленного в «цифровом» высококачественном формате.

С самого начала запись звуков осуществлялась в аналоговой форме, как правило, на магнитную ленту. Термин «аналоговый» возник только с появлением цифровых технологий, чтобы провести различие между более ранней стадией развития и той стадией, которая явно выделилась в результате коренных изменений.

Впервые цифровая запись использовалась для получения синтезированных звуков. Это внесло свой вклад в разработку и развитие приспособлений для сочинения музыки с помощью компьютера. В результате широкой публике стали доступны программы для комбинирования музыкальных фрагментов и создания собственных сочинений.

Работа, проводившаяся первоначально в области синтезирования и обработки звука для творческих целей, привела к появлению новых приложений, предназначенных для систем коллекционирования, записи и передачи звука. В настоящее время оцифровывание аудиосигнала стало правилом, новые технические системы распространяются по всему миру, вызывая глубокие изменения в мире звука и музыки во всех их формах.

Если говорить о творчестве, то распространение программного обеспечения для сочинения музыки, доступность таких программ широкой публике вызвали значительные изменения в самом способе сочинения музыки. Развитие Интернета дало возможность пользователям с помощью пары кликов получить доступ не только к крупнейшей когда-либо собранной звуковой библиотеке, но и ко всей сопутствующей информации (например, к именам авторов и исполнителей, названиям, темам и т. п.). Пользователь получил возможность испробовать различные способы визуального и графического представления, например, синхронного представления партитуры и музыкального исполнения.

Перевод аудиовизуальной системы на работу в цифровом формате также является радикальным отходом от прежнего состояния дел. С появлением цифровых технологий аудиовизуальное выражение получило много новых инструментов для обработки видео- и фотоматериалов, создания специальных эффектов (например, ретушь или реставрация). Таким образом, появилась уникальная возможность восстанавливать, казалось бы, утраченные шедевры кинематографии, переводить их в современные и более удобные формы передачи и распространения.

Примером широкого использования и применения современных информационно-компьютерных технологий может являться научно-исследовательская лаборатория музыкально-компьютерных технологий факультета искусств Курского государственного университета, деятельность которой осуществляется по ряду актуальных направлений:

– работа по сохранению музыкального наследия Курского края (создание электронных архивов, музыкальных приложений к ним);

– работа с раритетными записями по перезаписи их на современные носители;

– сопровождение учебного и образовательного процессов факультета искусств КГУ;

– перевод на электронные носители учебно-методических материалов по истории и теории музыки для музыкальной педагогики;

– создание звуковых приложений к монографиям, учебникам, учебным пособиям;

– подготовка нотных изданий к публикации и звуковых приложений к ним.

В числе последних работ лаборатории можно отметить создание электронного архива Г.Л. Болычевцева, учредившего народную консерваторию в Курском крае в начале XX столетия.

Создание подобных архивов – одно из новых перспективных направлений деятельности, позволяющее получить современный мультимедийный продукт, обладающий, в том числе, и значительным образовательным потенциалом. Подготовленный с использованием высококачественной звуковой аппаратуры и программного обеспечения компакт-диск содержит самый разнообразный материал по творчеству того или иного деятеля искусств: биографические данные, описания жизненного и творческого пути, критические статьи и заметки, музыкальные произведения, отдельные из которых представлены на видео. Этот материал можно использовать на разных этапах изучения истории музыки родного края. При этом одни студенты знакомятся с творчеством композитора, в то время как другие готовят материал из его биографии, третьи изучают отдельный музыкальный материал этого автора и анализируют его по жанрам.

Говоря конкретно об электронном архиве Г.Л. Болычевцева и его содержании, необходимо отметить, что здесь пользователю будут представлены уникальные документы, свидетельствующие о жизненном пути композитора, этапах его творческого пути. Все материалы организованы в строгом соответствии с их архивным видом, а в процессе оцифровки применялись разнообразные программные продукты (Abbyy Fine Reader, Adobe Photoshop), позволившие в ряде случаев осуществлять процесс восстановления и реставрации бумажных носителей.

Также к публикации была подготовлена партитура одного из произведений Г.Л. Болычевцева «Теребужцы, теребужцы...», выполненная с использованием нотного редактора «Sibelius», а музыкальной иллюстрацией стала звукозапись данной песни, которая была осуществлена в ходе выездного мероприятия лаборатории в село Теребуж. Её исполнили ученики местной школы Щигровского района.

Подобным образом планируется оформить электронные архивы целого ряда других выдающихся курских композиторов и исполнителей.

Преимущества подобных изданий очевидны, но не абсолютны. Перевод в цифровую форму происходит все активнее во всех сферах мыслительной деятельности и творчества. В результате этого процесса значительная часть компьютерных файлов хранится сегодня на сотнях серверов и уже образует новые культурные, образовательные или научные ресурсы. Эти ресурсы дополняют или даже заменяют традиционные компоненты наследия, такие как книги и другие литературные произведения, хранящиеся в библиотеках, произведения искусства и коллекции предметов, хранящиеся в музеях.

Однако цифровое наследие можно считать недолговечным в тех случаях, если оно существует только в цифровой форме. Для того чтобы иметь возможность передать эту «современную память» будущим поколениям, необходимо уделять должное внимание разработке механизмов архивирования, стратегий сохранения и защиты носителей информации.

Деятельность по переводу в цифровую форму ценных работ служит нескольким целям. Прежде всего, это потребность в противодействии физическому разрушению носителей, приводящему к утрате записанного на них содержания; поддержание состояния читаемости, когда доступ к работе требует использования технического устройства для чтения, которое подвергает её старению (например, коллекции аналоговых аудио- и видеозаписей); способствование пропаганде и распространению.

Наше общество является свидетелем конца системы письменных архивов, системы, которая развивалась сотни лет. На протяжении двадцатого века новые носители информации основательно встроились в эту систему, обусловив ее трансформацию. Необходимо разрабатывать совершенно новые системы работы с информацией, а старые устройства памяти и архивирования должны быть быстро и полностью заменены.

Бурный рост легкодоступной информации заставляет забыть об ее исчерпывающей полноте. Вопрос о том, как охватить эти огромные объемы информации приобретает первостепенную важность. Необходимо разработать новые инструменты и механизмы, которые позволят нам работать с такими объемами информации и, используя соответствующие подходы овладеть ею.

**ПРИЛОЖЕНИЯ**

**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ ХХ ВЕКА**

# [СМЫСЛ И ЦЕННОСТЬ МУЗЫКИ](#_ПРИЛОЖЕНИЕ)[[377]](#footnote-377) Г.Г. Коломиец Оренбургский государственный университет

Смысл и ценность музыки – такую проблему ставит новая дисциплина «Философия музыки», которая является областью гуманитарного, философского знания и вместе с тем – необходимой частью современного музыкального образования. Задачей данной дисциплины является стремление познавать и осмыслять науку о сущности музыкального бытия, о музыке в мире человека и человеке в мире музыки.

Предметом философии музыки выступают субъект-объектные отношения в системе: человек – мир – музыка, «человек музыкальный», создающий и воспринимающий музыку как способ быть в мире. С понятием философии музыки связаны такие глобальные категории, как «Мир», «Вселенная», «Бытие», «Сознание», «Красота», «Гармония», «Ритм». Философия музыки занимается вопросами, граничащими с общефилософскими проблемами и имеющими междисциплинарные связи с эстетикой, этикой, психологией, музыкознанием и др. В поле зрения дисциплины «Философия музыки» находятся: история понятий «музыка», «искусство», «творчество», история философской мысли о музыке; функции музыки в социуме; представление о сущности музыкального бытия – как оно есть, как оно возможно и как оно осуществляется.

История философско-эстетической мысли о музыке составляет большой раздел курса философии музыки, где имеют место вопросы статуса и назначения музыки в антропосоциальном аспекте в Древнем Китае и Индии, других странах Востока, метафизика музыки в античности и Средневековье, музыка в свете эстетики Возрождения и Нового времени, философское осмысление места музыки среди искусств в эпоху Просвещения и в век романтизма, модернизма и постмодернизма, роль музыки в новой картине мира.

Философское постижение феномена музыки предполагает рассмотрение ее в онтологическом и гносеологическом статусах, в свете аксиологии и философской антропологии, социологии и культурологии. Особое значение имеет проблема музыки как формы познания.

Важно отметить, что современная философская мысль, как продемонстрировали крупнейшие философские форумы 2008–2009 годов (ХХ Всемирный конгресс в Сеуле, V Российский конгресс в Новосибирске, Всемирный День философии в Москве и Петербурге), адаптируясь в новых условиях века глобализации и диалога культур, вновь и вновь обращается к идеям мыслителей прошлых столетий. Метафизическое ядро философского знания остается актуальным. Переосмысливая философски музыку сегодня, следует подчеркнуть в ней фундаментальное духовное основание. Говоря о духовной сущности музыки, следует учесть, во-первых, субстанциональное музыкальное бытие, его всеобъемлющий характер и идеальность. Во-вторых, то, что духовное музыкальное бытие есть свойство человека музыкального, оно связывается с его внутренним миром, ориентированным на жизненные ценности, имеющим ценностную доминанту.

Основным вопросом философии музыки является постижение музыкального бытия в двух взаимосвязанных ипостасях: музыки-субстанции (метафизической сущности музыки) и музыки-искусства (вполне физического и чувственного явления) как способа ценностного, эстетического взаимодействия человека с миром. Феномен музыки рассматривается в неразрывном единстве сущности музыки – музыкальной субстанции (Мировая Гармония, вселенский Ритм), где музыка есть текучая сущность мира, и музыкального искусства, принадлежащего миру человека. При этом внеисторическая сущность музыки связана с миром человека, «механизмом сцепления» музыкальной субстанции и музыки как вида искусства выступают ценности музыки и ценности в музыке, обращенные, с одной стороны, к высшему Смыслу, с другой – к смыслам человеческого бытия.

Еще на заре становления восточной и античной философии сложилось представление о том, что в сознании человека музыка имела два взаимосвязанных значения. Одно определялось ценностью музыкальной практики, искусством петь и играть по предписанным законам, другое – метафизическое значение музыки – осмыслялось космологией, объясняло смысл музыки мировой гармонией, великим началом, оно постигалось умозрительно и искало подтверждение в теории музыки как учении о музыкальной гармонии.

Так, в древнекитайской культуре музыка мыслилась как всепроникающая субстанция бытия, непосредственно порожденная дао – первоосновой мира. В силу своей ритмо-временнóй и звуко-акустической природы, создающей ощущение нематериального и неуловимого духовного бытия, она считалась причастной к первопричине мира, мировой гармонии. К примеру, смысл и ценность музыки изложены в трактате «Великая музыка» древнего памятника «Люй-ши Чунь Цю» (III в. до н.э.), где смысл «великой музыки» видится в ее сущности как процесса и выражения великой гармонии. Согласно древнему тексту, исток музыки далек, ее основание находится в великом начале, великом едином дао. «Великая музыка» неотделима от дао и дэ – материализации дао с его нравственной составляющей. Поэтому не случайно музыка в мире человека должна создаваться по определенным ритмам и тонам согласно мировой гармонии. Бытие великой музыки, равно как мировой гармонии, осуществляемое в мире чувственно воспринимаемых вещей, объяснялось следующим образом. Великое начало породило небо и землю, а они – постоянно изменяющиеся инь и ян, которые то взлетают вверх, то опускаются вниз, то расходятся, то сходятся, соединяются между собой, образуя явления. Это и есть неизменный путь неба, выраженный в музыке, в ритмичном движении которой благозвучно сочетаются высокие и низкие звуки. Все тела, материализованные дао, занимают определенные места, и каждое из них имеет свой звук. Звук порождается гармонией, а гармония происходит от соответствия середине противоположных начал. Так происходит, осуществляется великий процесс, движение мира и движение в мире, что, безусловно, имеет отношение к музыкальному искусству. Музыка сущностно великая, потому что музыка – это то, что выражает гармонию неба и земли, согласованность инь и ян. Вместе с тем музыка творится в определенных условиях человеческой жизни и служит урегулированию желаний. При этом она создается методом, который непременно исходит от принципа спокойствия, умеренности, порядка. Великая музыка существует вместе с миром человека, сопровождая и регулируя его жизнь как высшую ценность, поскольку, согласно трактатам древнекитайской философии, совершенномудрый человек, глубоко анализируя все явления, приходит к выводу, что самой ценной на свете является жизнь. В трактате подчеркнута этическая, антропо-социальная ценность музыки, которая заключается в том, что музыка существует в контексте жизненных ценностей: основы жизни, дарованной небом; ценности отношений, в которых проявляется уважение и достоинство человека, выражение справедливости, ценность целости жизни. Известно, что в Древнем Китае широко рассматривалось воздействие музыки на душевное состояние человека и благополучие общества в целом. К музыке относились не столько как к виду искусства для удовольствия, сколько как к искусству регуляции человеческого бытия. Она использовалась согласно ритуалу, была в руках правителей царств, поскольку ценилась в качестве магической силы воздействия, обусловленной её глубинной связью с великим началом, дао. Музыка не отделялась от небесного пути, от благосостояния Поднебесной, осуществляющей свой путь, от ритуала и морали, от самого образа жизни людей. Музыка являлась одним из главных средств управления в государстве, она всегда имела нравственно-этическую окраску и символическое значение. По характеру и специфическим особенностям песен, плясок, игры на музыкальных инструментах, которые звучали в том или ином царстве или местности, судили о состоянии общества. Согласно древнекитайскому толкованию музыки, среди её социально значимых функций выступают прежде всего следующие: мировоззренческая, гармонизирующая, регулятивная, преобразовательная, воспитательная, врачевательная (психотерапевтическая) как смыслообразующие функции, и идеологическая, политическая функции – как ангажированные непосредственно в социальном строе. Такое осмысление назначения музыки в качестве государственного регулятора своеобразно согласовывалось с представлением о гармоничном существовании человеческих сообществ сообразно с природой, космосом, с движением звезд, солнца и луны, с великим единым путем. В книге «Ли-цзы», создававшейся с IV по I вв. до н.э. на основе учения Конфуция, имеет место мысль о музыке, которая мыслилась как эстетико-психотерапевтическая культура чувств. Конфуцианство называет семь чувств, которыми следует управлять: радость, гнев, скорбь, страх, любовь, отвращение, вожделение. Этим чувствам не нужно учиться, они свойственны человеку естественно, учиться следует тому, что именуется человеческим долгом, который проявляется в справедливых отношениях. Мудрые правители вырабатывали нормы поведения, обряды и направляли культуру с помощью музыки на то, чтобы научить народ соразмерять любовь и ненависть и исправлять тех, кто нарушает истинный путь поведения человека, который по своей природе добр, однако формирование и развитие человека происходит в мире вещей, увлекающих и истощающих человека желаниями. Должно вырабатывать в себе качества, способствующие умерять изнутри желания. Именно поэтому, как отмечается в «Записках о музыке», мудрые правители, устанавливая правила поведения, обряды и нормы музыки, определили четкие рамки для поступков и посредством музыки приводили в гармонию чувства народа. Музыка входила в законы, касающиеся упорядочивания состояния царства. В «Записках о музыке» речь идет о смысле музыки, восходящей к дао – с одной стороны, и ценности музыки, идущей от души и духа, и телесно воспринимаемых музыкальных звуках – с другой. Однако здесь не имеются в виду разделенные ипостаси музыкального бытия, эманация музыкального. Древнекитайская музыкальная гармония представлена всепроникающей и вездесущей, она свойство дао, ее сущность неизменна, а ее бытие выражается в непрестанном движении, в процессе перетекания инь и ян и их гармоническом равновесии. Следовательно, музыка – текучая сущность мира, ее начало скрыто, что и определяет строгие правила ее использования для человеческого существования. Гармонично созданная музыка согласовывалась с правилами поведения и с законами вещей. Смысл музыки в Древнем Китае лежит более глубоко, чем непосредственно воспринимаемые музыкальные звуки, исходящие из человеческого сердца и извлекаемые на музыкальных инструментах, ценностное определение музыки зависит от музыкального мироощущения, мировосприятия, ценностного отношения к миру. Понимать музыку – означает приблизиться к правильному поведению и вписаться в великий путь.

По-своему смысл и ценность музыки осмысляла античная философско-эстетическая мысль, вместе с тем обнаруживая связь с восточными мыслителями в признании таких ипостасей музыкального бытия, как метафизическая и физическая. Известно, что Пифагором была выдвинута теория «Гармонии сфер», в которой космос представлялся гармонически устроенным и музыкально звучащим телом. По словам Ф.В. Шеллинга, учение Пифагора о музыке сфер понимается нередко грубо: якобы движение небесных тел вызывает звучание, созвучную гармонию, построенную согласно музыкальным соотношениям тонов. Пифагор не говорил, что эти движения вызывают музыку. Они сами суть музыка. Исконное движение, Музыка, было в себе самом. Действительно, планеты движутся и в своем движении издают звуки, но они потому и движутся, что есть высший принцип – Гармония, высшее начало – Совершенство. И потому движению неба изначально присуща музыкальная гармония, небо «звучит» как гармоничный аккорд. Высший смысл музыки лежит в сущности бытия, которое совершается по божественному закону «все есть число», смысл же музыкального искусства выражается как тождество трёх начал – ритма, гармонии, мелодии – восходит к чистым формам движения в универсуме. Причина созвучия, благозвучия или консонанса путем различных исследований усматривалась Пифагором в соответствующих математических пропорциях, независимых от человеческих ушей, то есть от способности слуха улавливать благозвучную гармонию. Космологическая музыкальная гармония исходила из божества и влияла на человека, его душу и социальное бытие. Музыке как науке и искусству в античной философии придавали особое значение и видели в ней космологическую значимость, микрокосм. А потому считалось, что музыка обладает силой, особо воздействующей на человека. Однако более ценным полагали то, что музыка – это наука о гармонии, вездесущих числовых пропорциях. Музыка трактовалась как специфическое выражение математических отношений и была эквивалентна математике и астрономии.

Сущность музыки в древнегреческом понимании исходит из Мировой души, которая в свою очередь восходит к Уму, Числу, идеям, выше которых стоит Первоначало, Перводвигатель, или Единое. Чётные и нечетные числа рождают противоположности. Целое подчиняется определенному ритму в гармонии противоположностей, создавая «дыхание» Универсума. В таком ритме, в таком отношении, подобному музыкальным отношениям, состоит консонанс (симфония, благозвучие) всеобщего целого, или гармония космоса. Музыкальная гармония понималась древнегреческой философией как универсальный принцип, царящий во вселенной, и означала и числовые отношения, и субстанциональные, и гармонию жизни. Музыка – подражание и проводник божественной мелодии, может настроить душу на извечную гармонию. Призвание музыканта, согласно грекам, заключается в том, чтобы ниспослать гармонию с неба на землю. Задача музыки состоит в том, чтобы запечатлевать в душе отличительные признаки её божественного происхождения. Различные модуляции, лады, мелодии соответствуют разным характерам, темпераментам людей, их состоянию, тем самым делая музыку способной настраивать людей на определённый лад и даже врачевать.

Как показало время, не устарели и переосмысливаются философские идеи Платона о смысле и ценности музыки. Исследовав постижение ценности музыки по Платону в контексте эстетических идей, отметим идеальную сущность музыки, пребывающей в мире идей, имеющих ценностное основание Благо, определяющей искусство, творчество, музыку как ценность. На основании высказываний Платона об искусстве как подражании миру чувственных вещей, неадекватному отражению чувственного мира, и миру идей, как подражании, представляющем лишь слабый отсвет (отблеск) абсолютной красоты, можно выдвинуть следующую схему эманации музыки: 1. Музыка – музыкальная идея (от Бога), сущее, она есть. 2. Музыкальное произведение в сознании Автора, мастера (композитора – творца – создателя), «улавливающего» идею, – вторично (1-е «подражание идее»). 3. Музыкальная форма (произведение), зафиксированная в нотах (2-е «подражание идее», «подражание подражанию»). 4. Музыкальное воспроизведение – интерпретации и восприятия (музыкальная критика, теоретики-исследователи, слушатели) – последующие «подражания». Следовательно, мир музыки в онтологическом смысле подчинён миру идей, он имеет свое бытие по причастности (метексис) или подражанию (мимесис). Смысл музыки как вид искусства подчинен миру идей, наделённому собственным музыкальным бытием, чистым и абсолютным. То обстоятельство, что мир идей у Платона изначально отделен от чувственного мира и имеет самостоятельное бытие, обусловило и разделение ценностей на два типа: трансцендентные и имманентные. В частности, в «Законах» Платон различал ценности обычного порядка (душевные, телесные, внешние) и ценности высшего порядка – «метаценности», присутствие которых обусловливает ценность самого ценного. Значит, музыка имеет, переосмысливая Платона, трансцендентную и имманентную ценность. При этом трансцендентная ценность музыки заключается в ее причастности к идее Блага. Трансцендентная метаценность музыки – это всегда Благо, содержащее в себе красоту, добро, истину; имманентная – в чувственных формах музыкально-прекрасного.

Необходимым представляется отметить связь эстетического и этического в музыкальном восприятии и соответственно преобразующую, воспитательную силу музыки как духовную ценность, которую Платон особенно подчеркивал. Здесь отметим духовное взаимодействие музыки и любви. По мысли Платона, любовное стремление задано силой высших идей, красота и музыка выступают источниками любовного стремления. В одном случае, следуя «сладостной», «развращающей» музе и соответственно воздействуя на физиологию, пульсацию биоритмов человеческого организма, музыка несёт чувственное удовольствие, а в другом – следуя «упорядочивающей» музе, музыка несёт стихию любовного стремления в самом высоком духовном смысле, творческом, созидающем, этико-эстетическом. Ценность музыки познается моралью и восходит к совершенному и прекрасному.

Наряду с этической ценностью музыки, в эстетических идеях Платона важна познавательная ценность, связывающая музыку с математикой и астрономией. В частности, Платон в работе «Государство» выделял четыре науки, которые дают человеку необходимые знания, обращающие к созерцанию подлинного бытия. Это, во-первых, арифметика, которая приносит истинную пользу, если ею пользоваться ради знания, а не торгашества. Во-вторых, геометрия, поскольку истинная геометрия влечёт душу к истине и воздействует на философскую мысль, чтобы она устремлялась ввысь. В-третьих, астрономия, которая заставляет душу взирать ввысь и ведёт её туда, прочь от всего здешнего, помогает изучать бытие и «незримое», наблюдение за звёздами и планетами – как пособие для изучения подлинного бытия. В-четвертых, музыка, трактуемая как учение о музыкальной гармонии, в котором ее истинная природа открывается не в сравнении созвучий и звуков, воспринимаемых обычным чувственным слухом, а в их сравнении с помощью сверхчувственного начала, ума. По Платону, познавать музыку, а через ее познание приближаться к космосу как совершенству, к миру идей следует не только интуитивно, но и умом, изучая музыкальную гармонию; через науки и мусическое искусство, наблюдая единичное, можно приблизиться к познанию божественной истины, красоты, блага.

Философия музыки Платона возникала на базе пифагорейской космологии и гармонии числовой пропорции и обращенности музыки к человеку. В отличие от более рационального подхода к музыке пифагорейской школы, Платон выделял в музыке чувственное начало, присущее ей как естественное свойство. Красота музыки как высшая ценность неразрывна с ее формой. По утверждению философа, в музыке сообразно законам создаются определенные формы – это гармония и ритм в соответствии с душевным складом. Обладая энергийностью, музыкальная идея, движимая мировой душой, как эманация от идеи прекрасного и идеи блага, способна воплотиться в реальную музыкальную форму. Это движение, подобное энергийному посылу, и есть вдохновение, озарение. При этом музыка выступает как субстанция мировой души. Исходя из высшего эйдоса, идеи блага, музыка, истекающая из блага, несет всегда красоту, добро, истину – принципиально в потенции, не исключая возможности в музыкальном выражении недостойного, безобразного. Каково диалектическое противостояние в Универсуме – таково оно и в музыке. Вместе с тем в своей обращенности к человеку Платоном и Аристотелем определены основные функции музыки как части души, культивирующие человека и общество. Обозначены такие антропосоциальные функции музыкального искусства, как эстетическая, этическая, мировоззренческая, гедонистическая, познавательная, коммуникативная (коллективные хороводы и песни), воспитательная. По словам Платона, музыка – государственное дело, так как музыкальный ритм и гармония особенно внедряются в душу, сильно трогая её, могут делать душу благопристойной благодаря музе «упорядочивающей» и наоборот, разлагать душу под действием музы «развращающей». И Платон, и Аристотель выступали за установление регламента в вопросах искусства и воспитания, за введение моральной цензуры, контролирующей смысл и содержание поэзии, песен и плясок. Эстетико-нравственная оценка музыкального искусства привела и Платона, и Аристотеля к утверждению воспитательной, преобразовательной и регулирующей роли музыки в государственном деле.

В античности утвердились такие смысловые категории музыки, как отношение, становление, процесс, движение. По мнению Аристотеля, природу самой музыки составляет движение. Сущность музыки есть движение, и от него зависит и ритм, и мелодия, и этическая направленность музыки в её связи с психикой человека. У Аристотеля мы обнаруживаем утверждение аксиологического принципа, указывающего на глубинную онтологическую связь в ценностной этико-эстетической цепи становления музыкального бытия: Музыка – композитор – произведение – исполнитель – слушатель. При этом ясно сознавалось очищающее действие музыки, которое возможно лишь при определённых условиях. Важно то, что катарсическое потенциально в музыке есть, объективно присутствует в ладах и мелодиях. Функция музыки, по Аристотелю, главным образом, «умное», глубокое удовольствие. Высшая функция музыки, так же как поэтического искусства и трагедии, – воздействовать на зрителя, преобразовывая его душу. Это функция воспитательная, преобразовательная. Отсюда, роль создателя музыки значительна, сравнима с ролью философа. Творящий человек – человек большого таланта, воображения, гибкой восприимчивости действительности. Он раскрывает божественное начало, подражает в своих способах божеству. Музыкальное искусство должно нести не просто наслаждение, а божественное наслаждение. Таково, по Аристотелю, этико-эстетическое основание ценности музыки, онтологический статус которой находит своё место в божественной сверхсубстанции.

Плотин (III в. н.э.) на подступах к Средневековью вносит новое в понимание красоты и тем самым способствует иному толкованию смысла и ценности музыки, акцентируя внимание не на гармонии, математических пропорциях, совершенстве формы прекрасного, а на сущности красоты как духовной энергии, когда душа человека при встрече с красотой узнает истинное начало и испытывает радость. В его теории эманации есть место музыкальной красоте. Духовно творимая и чувственно воспринимаемая музыка исходит из своего источника, имеющего корни сверхчувственной красоты в Едином, или Боге. В Раннем Средневековье следует выделить духовное осмысление музыки римским философом Боэцием (VI в.), по словам которого музыка настолько связана с человеческой жизнью, что без нее немыслимо вообще человеческое бытие. Вместе с тем она представлялась причастной к мировой гармонии и явлению божественного откровения. Боэций указывал на единство музыкальной гармонии и гармонии мироустройства. В трактате «О музыкальном установлении» он классифицирует музыку на три вида, обобщая историю понятия музыки в предшествующих эпохах: «мировая музыка» (musica mundana) – вызванная гармонией движения небесных тел; «человеческая музыка» (musica humana) – гармоничное сочетание души и тела, созвучное с мировой музыкой; «инструментальная музыка» (musica instrumentalis) – музыкальное искусство, основанное на тех или иных инструментах. Музыка как мировая гармония связана с космосом, человеческая – с мировой душой, инструментальная – с реальной музыкальной практикой. Важно отметить духовное взаимодействие в системе эстетического отношения к миру: космос – человек – музыка. По словам Боэция, музыка познается слухом, но слуховые ощущения текучи, неопределенны, слитны, суггестивны. Поэтому в суждении о музыке необходим разум, опора на знание и теорию. И только тот считается настоящим музыкантом, кто постигает сущность музыки не через упражнение рук (то есть исполнитель, занимающийся musica instrumentalis), а чувственным разумом, что означает духовное постижение музыкальной субстанции внутренним слышанием и пониманием.

Не останавливаясь далее на музыкально-эстетических теориях, проливающих свет на смысл и ценность музыки, обратим внимание на усиливающийся интерес в последующие эпохи к «изящным искусствам», названным так по принципу воздействия красотой, и вытекающую из этого принципа борьбу взглядов на музыкальное искусство, которое, с одной стороны, призвано доставлять удовольствие, и, с другой – соответствовать нравственным и высокохудожественным критериям. Ощущение присутствия высшей «предустановленной гармонии» в музыке вело к поиску музыкальных законов, лежащих не на поверхности, а имеющих фундаментальное основание. Один путь шел в утверждении метафизической сущности музыки-субстанции, другой – в физико-математическом направлении (гармонии, пропорции, рационально-мыслительные процессы), оба не исключали духовные основания. Музыка воспринималась как главное воплощение духа и духовности, значит, ее смысл и ценность неотделимы от высоких идеалов блага и истины.

Согласно эстетике Г.В.Ф. Гегеля, музыка более всех искусств отдалена от вещественного, материального мира, поскольку чувство слуха он считал более идеальным, чем чувство зрения, потому что, слушая музыку, мы не имеем перед глазами предмета, а следим за движением самой души. Ф.В. Шеллинг представлял философию искусств как отображение Универсума, а музыка среди искусств заняла особое место, так как в ней виделся, с одной стороны, прототип ритма Вселенной, с другой стороны, музыка обнаруживала свое присутствие и в пластике, и в живописи, и в архитектуре как застывшей музыке. По А. Шопенгауэру, музыка выражает образ глубочайшей сущности мира. Если такие виды искусства, как поэзия и живопись, возвышаясь над жизнью, остаются в мире представления, то музыка стоит особняком. Смысл музыки заключается в том, что Музыка сама есть Мировая воля, она говорит нам о сущности мира и нашего существа.

В ХХ веке ценностно-смысловое основание музыки подтверждают ряд философских исследований. А.Ф. Лосев, крупнейший мыслитель, философ и музыкант, сравнивал музыку с вечным и бесконечным: вечность – это когда все бесчисленные моменты бытия сольются воедино и бытие не застынет в своей идеальной неподвижности, а заиграет всеми струями своей текучести. Ни одно искусство так не наделяется предикатами, имеющими отношение к вечному и бесконечному, как музыка. Музыкальное пространство и музыкальное время весьма близко напоминают концепцию душевной жизни, как она много раз изображалась в своей текучей беспредельности в философии. Музыка является выражением стихии, движения душевной жизни. Жизнь музыки, согласно Лосеву, это жизнь чисел, а числа еще у философа эпохи эллинизма Прокла образно представлялись ангелами. Для Лосева числа-ангелы божественны. Музыка есть выражение божественной субстанции, божественной Личности. Музыка есть бытие идеальности, и в то же время она живет длительностью, напряжением, расцветает во времени. Для эстетического переживания музыкального со-бытия есть и другая сторона музыки – это миф. По мнению Лосева, миф рождается из музыки, и каждой музыке соответствует определенный миф. Структура самой музыки предопределяет и структуру мифа совершенно точно и определенно. Логос и миф составляют глубинную основу музыки и обусловливают двойственность музыкального бытия. Определяя сущность музыки как миф и число, точнее, становление числа во времени, Лосев тем самым онтологически определял ценностный статус музыки в Первопринципе, который в представлении разных философских систем выступает как Абсолют, Бог, Единое. Соответственно, исток музыки видится в возвышенно-идеальной сфере. Музыкальное субстанциональное бытие Лосев связывал с религиозной сущностью, обнаруживая божественную ценность музыки как высшую. Смысл субстанционального музыкального бытия, по Лосеву, в божественном начале. Вместе с тем Лосев научно, логически утвердил представление о двух ипостасях духовно-музыкального – субстанции и искусства.

Внеисторическая сущность музыки (Мировая гармония, вселенский Ритм) воспроизводится в мире человека и претворяется им в музыке как виде искусства, музыкальной деятельности. Человек слышит и выбирает в реальном мире те музыкально-выразительные формы, которые отвечают его ценностной ориентации. Музыкальная сущность заключается в Мировой Гармонии, Ритме, в вечном становлении текучей сущности мира, в бесконечности движения «Хаос – Форма». Музыка всего универсума есть большой процесс, как есть единый процесс развития всей истории музыки и как есть единый смыслоформирующий процесс отдельно взятого музыкального произведения. На этом основании музыка и есть самодостаточная «самость», субстанция. Мы признаем относительный характер самостоятельности музыкальной субстанции, имеющий свое место в иерархии бытия. Абсолютной самостоятельностью обладает Совершенство, Первоначало, абсолютная субстанция – такое субстанциональное начало, от которого зависят другие самостоятельные начала, в том числе и музыкальная субстанция, оставаясь одним из тех центров, которые оказываются реальными причинами процессов в физическом и духовном мире.

Переосмысливая сегодня философию музыки, скажем, что смысл музыки обнаруживает следующее положение: музыка есть текучая сущность мира, и реальные музыкальные сочинения в онтологическом статусе духовного существования несут человеку значение быть с миром, постижение универсума, самого человека и социума. С точки зрения онтологии искусства – раздела эстетики, рассматривающего вопрос существования произведения искусства, можно сказать, что музыкальное сочинение, равно как и всякое художественное произведение искусства, имеет исключительно духовное бытие. Оно не есть в своем истинном бытии музыкальные вещи, ноты, оно существует как деятельность духа, в объект-субъектном восприятии, точнее «приятии» в себя субъектом музыкального объекта. Истоком музыкального творения выступает само музыкально-сущее как совершенное, красота, полнота бытия. Такое понимание смысла музыки и сущности субстанционального музыкального бытия опирается на устойчивое представление в истории философской мысли.

Начиная с античности, музыка именно благодаря гносеологической функции была выделена среди искусств, получив статус особой формы познания. Сказать «музыка – это наука!» – было нормой вплоть до Новейшего времени человеческой истории. Музыка ценилась как искусство петь и играть, потому что она опиралась на музыкальную науку, теорию о музыкальной гармонии, ценилась способность слышать и знание улавливать Гармонию, ту гармонию, которая пронизывает все ипостаси бытия: от совершенного божественного мироустройства до сферы человеческого бытия. Сочинять музыку по законам красоты, когда красота музыкального формируется с помощью глубокого внутреннего слышания гармонии, когда вдохновение присутствует в творческом процессе – это и есть высшая форма постижения музыкального бытия. Наука о музыке – это эстетическая наука о мировой гармонии, музыке космических сфер, вселенском ритме, наука о музыкальной архитектонике, жизни чисел; наука, близкая астрономии и математике, это философская наука о движении мировой души и вибрации, созвучно возникающей в душах земных существ, о темной мировой воле, текучей сущности мира, о духовной энергии, воплощенной в музыкально звучащем веществе, обладающим врачевательной и воспитательной силой, о специфическом музыкальном творчестве и истории музыкознания.

Музыка является в деятельности человека особой формой познания потому, что музыкальное искусство, раскрываясь в истории человечества и функционируя в социокультурном пространстве в разных видах и смыслах, все же имеет свой Единый Смысл и существует как область духа, «условная» действительность, со-творимая человеком и воспринимаемая им (и живыми организмами). Познавательная ценность музыки была выделена академиком музыки Б.В. Асафьевым под влиянием бурно развивающихся наук и философии начала двадцатого века. Он, в частности, утверждал, что познавательная ценность музыки обусловлена наличностью таких функциональных отношений в музыке, организованных сознанием, которые обеспечивают не случайное формование музыкального произведения, а сообразно функциональным отношениям, какие свойственны природной материи, однако в музыке эти отношения схватываются посредством звукоощущения и смыслопередачи через произведения непосредственнее, чем в физических науках. В высоком смысле микрокосм музыки есть отображение макрокосма универсума. Наряду с принципами функциональности и отношений действует принцип становления, процессуальности, проявляющийся в историческом движении всей музыкальной культуры. Заметим, что почти сто лет назад Б.В. Асафьев высказал мысль о гносеологической ценности музыки с точки зрения ее звуко-природного акустического свойства, обнаруживая в музыке функциональные отношения, характерные для естественных наук, и указал на присутствие в музыке-искусстве «тайны мироздания», закономерного эволюционного движения и затем рассмотрел музыкальную форму в едином историческом процессе.

На современном этапе, когда идут попытки сближения философского знания о науке и искусстве, поиски общих корней логики и интуиции, когда выражение «картина мира» обозначает проявление нашего понимания того, что мы можем вести речь только о картине наших человеческих представлений о природе или отношений к миру, познавательная ценность музыки приобретает новое значение.

Философия музыки в ракурсе аксиологии предполагает рассмотрение реального музыкального бытия с точки зрения теории ценностей. Следовательно, художественная оценка качества музыкальной деятельности (сочинение, исполнение, восприятие, музыкальная критика) не мыслится вне красоты сущностной, истинной. Ценность такой красоты обусловливают общечеловеческие ценности, вычитываемые из музыкального произведения, когда мы говорим о содержании музыки, мифологизируя его, говорим о том эстетическом переживании, которое она вызвала, всколыхнув память и фантазию. Мифологизация музыкального образа необходима в педагогических целях, как замечал А.Ф. Лосев. Важным антропологическим вопросом музыки является проблема происхождения музыки в социуме, ее культурно-историческое развитие, творение, вдохновение, восприятие, поскольку в центре философско-антропологического аспекта стоит «человек музыкальный», эстетически переживающий, ощущающий реально «звучащее вещество» и вместе с тем глубоко проживающий свою внутреннюю причастность к великой музыке – музыке-субстанции.

Развивая мысль пифагорейцев и мысль А.Ф. Лосева о логике музыки, теоретик Ю.Н. Холопов на пороге ХХI века резюмировал, что с самого зарождения музыкального искусства консонанс становится всеобщим законом музыки, что отношения между консонансом и диссонансом в музыкальных произведениях, развертываемых во времени и в определенном ритме, характеризуются числовыми пропорциями и усложняются. На основе образцов многоголосной музыки тысячи лет демонстрируется «периодическая таблица» увеличения числовых пропорций, словно история музыки движется по закону естественного «натурального звукоряда» ввысь, и вся грандиозная эволюция музыкального искусства предстает как развернутая во времени единая числовая структура, словно реализация запрограммированного «генетического кода» Музыки.

Итак, есть смысл музыки как «целое», некий «код» в своей идеальной, сверхчувственной и духовной сущности и есть творящаяся жизнь музыки в развертываемой музыкальной форме в историческом процессе – смысл музыкальной формы как процесса (Б.В. Асафьев). В музыке действуют акустические законы искусства звука во времени и эстетические законы красоты и гармонии, что составляет Творчество в высшем смысле. Согласно духовной сущности музыки, статус музыкального «искусства-творчества» в общей картине мира особый. Оно – продолжающееся миротворение (Ю.Н. Холопов). Это духовное постижение мира и музыкальной сущности неустанно осуществляется в процессе реального бытия нашей музыки через проводников-медиаторов: Композитор – исполнитель – слушатель – теоретик (искусствоведчески и философски постигающий музыку).

Историческое развитие музыкальной культуры, сопутствующее развитию человечества как единой целой «биомассы», ускоряется, уплотняется, усложняется и в «числовой структуре», и по духовному содержанию, но это параллельная эволюция музыки и человечества не есть следование музыки за человеческой деятельностью (как отражение действительности), а есть миры одного единого мирового Творения. Вся история музыки не просто эволюция и закономерное движение, а участие в процессе реализации Смысла, неразрывного с человеческим сознанием. Глобальный переход в музыкальном мышлении от горизонтали-мелодии к «многопараметровости» – звуковой объемности, сонористике, расширению музыкально-звукового пространства и одновременно учащению ритма числовых пропорций говорит о глобализации процессов в пространстве-времени: «человек – весь мир». Во всей эволюции музыкального искусства как «целой музыки» мы находим общее фундаментальное основание, действие некоего великого Ритма Вселенной в ускоряющемся процессе, выраженного в живом числе. А музыка, по словам А.Ф. Лосева и есть живая жизнь чисел, посыл Божественной сверхсубстанции и еще… молитва. Музыка и музыкальное – Голос духовного начала Вселенной. Научно-практические наблюдения над смыслом и ценностью музыки переосмысливают теорию древних мыслителей об участии музыки в едином эволюционном процессе, о трансцендентальном существовании музыкальной гармонии, о духовном начале музыки, взаимодействующем с духовным миром человека.

# [А.Ф. ЛОСЕВ, Б.В. АСАФЬЕВ, Ю.Н. ХОЛОПОВ О СУЩНОСТИ МУЗЫКИ](#_ПРИЛОЖЕНИЕ)

Философия музыки – это область философского знания, которая стремится познавать и осмыслять науку о сущности музыкального бытия, о человеке в мире музыки и музыке в мире человека. Если предмет философии понимать как сложную совокупность субъект-объектных отношений в самом широком смысле, то предметом философии музыки вполне выступают субъект-объектные отношения в системе: **Человек – Мир – Музыка**. Философия музыки занимается вопросами, граничащими с общефилософскими проблемами и имеющими междисциплинарные связи с эстетикой, этикой, музыкознанием, психологией, др. С понятием философии музыки связаны такие глобальные категории как «Мир», «Вселенная», «Бытие», «Сознание». В поле зрения философии музыки выступает музыкальное бытие – как оно есть, как оно возможно и как оно осуществляется. Философское постижение феномена музыки предполагает рассмотрение ее в онтологическом и гносеологическом статусах, в свете аксиологии и философской антропологии, социологии и культурологии.

Согласно нашему исследованию, **основным вопросом философии музыки является постижение музыкального бытия в двух взаимосвязанных ипостасях: музыки-субстанции и музыки-искусства как способа ценностного взаимодействия человека с миром.** Феномен музыки рассматривается в неразрывном единстве сущности музыки – музыкальной субстанции (Вселенский Ритм, Мировая Гармония), где **музыка есть текучая сущность мира**, и явлений музыкального искусства, принадлежащих миру человека.

Как известно, характерен взгляд на музыку как вид искусства, музыку как общественное, социальное, коммуникативное явление. Вместе с тем Б.В. Асафьев еще в 1923 году в работе «Ценность музыки» высказал мысль: не есть ли музыка по своей глубинной сущности что-то большее, чем искусство. Асафьев имел в виду познавательную (гносеологическую) ценность музыки, которую обусловили внутренние функциональные связи в музыкальных произведениях. Он сравнивал значимость музыки как функционально организованного «звукового вещества» с естественными науками, выделяя в ней категории отношения, процесса, музыкальный микрокосм как отображение макрокосма, что есть по своей природной сущности не искусство, выражающее психологическое переживание, как нередко воспринимают музыку. В музыке обнаруживаются специфические закономерности, подобные тому, какие в природе открывает естествознание. Это вместе с тем не снимает значимости музыки как искусства петь и играть на музыкальных инструментах в ее замечательной коммуникативной роли. Асафьев развивал идеи историко-общественной ценности музыки.

Среди философских концепций о музыке особо выделяются фундаментальные музыкально-методологические работы А.Ф. Лосева, в которых выявлена сущность музыки и субстанциональное музыкальное бытие («Музыка как предмет логики», «Очерк о музыке», др.). При этом Лосев обнаруживал в музыке как логическое, математическое ядро, так и мифотворчество. Лосев следует древней пифагорейской и платоновской традиции в освещении особого места музыки как теоретической науки о гармонии, числовых (интервальных) соотношениях, которые проявляют себя как в искусстве звуков, так и в космическом пространстве. А.Ф. Лосев рассматривал музыку как специфический феномен. Музыка в представлении Лосева прежде всего идеальна, от Божественной Личности. Она есть божественная субстанция. Она есть время, жизнь чисел, которые пронизывают вселенную и человеческое бытие. Число есть смысл, и основное качество числа *–* значимость. Смысл нигде пространственно не находится и допускает субъект-объектное безразличие, он существует не как вещь, а как значимость вещи, которая сразу и везде, и нигде. Смысл, как и число, разнообразен по способу своего бытия и функционирования. Вся сфера чистого смысла, от отвлеченного понятия до художественной формы, есть сфера выразительного смысла, то есть заключается в способе пребывания смысла в инобытии. Смысл, таким образом, двухмерен: отвлеченный смысл и его инобытийное перекрытие, область смысловых форм, выражений, символов. Следовательно, согласно Лосеву, если музыка есть время, число, жизнь чисел, то смысл её двухмерен – он таится в сфере высшего, божественного бытия (Смысл) и проявляется в сфере музыкально-выразительных форм (смыслы музыкальных произведений). Бесконечное множество музыкальных произведений «укладывается» независимо от содержательной основы в типовые формы «смысловой положенности», в основе которых лежит число, числа. Смысл – это одна из первоначальных установок, которая определяет музыкальное построение, и число относится к сфере актов смыслового полагания.

Рассматривая музыку как жизнь чисел, Лосев пришел к заключению, что в музыке сильнее действует не закон достаточного основания – логос, а закон рождения, становления. В представлении Лосева музыкальное бытие (в виде субъектов) вечно находится в процессе, становлении, изменчивости, как жизнь в природе. Лосев обнаружил процесс самопротивоборства, в котором музыка представлена как жизнь, жизнефункционирующая субстанция. Всё музыкальное бытие есть сплошная субстанция, неизменно текучая и выражающая саму себя в каждый мельчайший промежуток времени. В результате феноменолого-диалектического метода Лосев пришел к выводу о некоем универсальном противостоянии Хаоса и Формы (эйдетической изваянности) в музыке. Субстанциональное бытие музыки оказывается более шире, чем физико-физиолого-психологическое, «музыкальное бытие есть бытие эстетическое», что значит божественно-выразительное (выражение божественной Личности).

Другая сторона музыки – это миф. По мнению Лосева, миф рождается из музыки (субстанционального музыкального бытия), и каждой музыке (реально звучащей) соответствует определенный миф. Структура музыки предопределяет структуру мифа совершенно точно и определенно. В примерах анализа музыкального мифа Лосев проявил склонность к определенной линии – Бетховен, Вагнер, Лист, Скрябин. С точки зрения аксиологического подхода важна полнота мифологического понимания музыки и соответствие его логическим абстракциям. Это убеждение Лосева в соединении мифа и логики, в возможности, с одной стороны, описывать, точнее, философски осмыслять, используя арсенал эстетических категорий, образного, чувственного мира, и, с другой – жестко следовать заданной произведением логике, является условием аксиологического подхода.

Из анализа структуры музыкального бытия по Лосеву видно, что логос и миф составляют глубинную основу музыки и обусловливают двойственность музыкального бытия. Музыка есть бытие идеальности, и в то же время она живет длительностью, напряжением во времени. По определению Лосева, музыка – искусство времени. Она – сплошная текучесть, неустойчивость, динамизм, взрывность*,* напряжение и длительность. Это характеристикамузыкального эйдоса (идеи) по его содержанию, самый же эйдос остается идеальным в математическом смысле этого слова.Музыка «возникает как искусство времени, в глубине которого таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения». Музыка есть выражение, символ*,* выразительное конструирование числа в Сознании, «проявление» в сознании структуры числа, становящегося во времени. Это становление выражается в ритме, метре, гармонии, мелодии, то есть во всем богатстве категориальной структуры «чистого эйдоса», «незримо управляющего» музыкой. Музыка является субстанцией, предполагающей становление чисел, их логически предопределенную последовательность. Это объясняет устойчивость определённых форм в музыке независимо от жанров, видов. Действительно, для музыкального исполнительства, теоретического анализа важен охват как музыкально-исторического процесса в целом, так и охват музыкального произведения как целого и понимание присутствия в каждом звуковом фрагменте сочинения музыкальной энергии, сущности Целого.

С точки зрения аксиологии музыки, можно сказать, что Лосев видел в музыке явленный лик божества, обращенный к человеку, видел в музыке её религиозную значимость и смысл, выделяя музыку среди искусств как «молитву». Принципиальная формула Лосева: художественная (музыкальная) форма есть Личность как символ, или символ как Личность – говорит о сущности выражения, связанного с «опытом абсолютной Личности». С другой стороны, в своей обращенности к человеку музыка несет два основных мироощущения, существующих как противоположности, условно сравниваемые с «созерцанием» и «действием». Музыкальное ощущение, основанное на принципе Гармонии (гармонического восприятия мира, «принятия в себя»), характерно, к примеру, для М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова. Другое – процессуально-действенное – свойственно Бетховену, Скрябину, Чайковскому. Музыкальное и религиозное сближает ценностное эстетическое переживание: ощущение прекрасного и возвышенного. Речь идет у Лосева о восторге, экстазе, вызванном музыкально-эстетическим бытием, сплетающимся с религиозным мировоззрением, мироощущением любви и природы, вечными общечеловеческими ценностями. «Музыкальное ощущение любви и природы» ведет к гармонии человека с самим собой и с миром. Философия музыки Лосева, таким образом, оказывается содержащей в своей предметности «аксиологическое ядро» (эстетически-ценностное) в контексте «Человек – Мир – Музыка». Со времен античности музыка подразумевалась как субстанция, что связывалось с космологией, Лосев же внятно произнес: музыкальное бытие – субстанциональное, связав его с сущностью Первоединого, вместе с тем обнаружив религиозную ценность музыки как высшую. В трудах Лосева найдено научное, логическое подтверждение представления о двух диалектически связанных ипостасях музыки – субстанции и искусства, а также выявлены примеры «мифологизации» музыкальных феноменов, то есть поиска жизненно-смысловых аналогий, образного представления – акта, целесообразного с точки зрения музыкального восприятия. В качестве философского подхода к музыке приведём пример субъективных суждений о музыке А.Ф. Лосева, которые наполняют музыку мировоззренческой ценностью. Возьмём, к примеру, Пятую симфонию Бетховена, в которой Лосеву слышался «миф» о Хаокосмосе с ударами Судьбы Мировой Воли («Очерк о музыке»), процессуальность гигантского масштаба в становлении от Хаоса к Форме, становления вселенского мира.

Если А.Ф. Лосев рассматривал музыку как 1) идею, эйдос, смысл, 2) становление, выражение, 3) ставшее (факт, музыкальные произведения), то Б.В. Асафьев, во-первых, также высказал свое представление о музыке с философской точки зрения, а именно определив ее гносеологическую ценность, во-вторых, он рассматривал становление музыкальных форм как движение музыкального материала, «звукового вещества», а также музыкальное произведение как социально-культурный факт в историческом процессе. Оба ученых использовали диалектический метод. Однако если в музыкально-философской системе Лосева основополагающими понятиями были «выражение», «становление», «число», «эйдос», «символ», «миф», то у Асафьева – «интонация», «интонирование», «процесс», «отношение», «энергия», «форма».

Необходимо отметить, что в своем основном труде «Музыкальная форма как процесс» Б.В. Асафьев сразу обозначил границы своего исследования: становление музыкальной формы как явления социально детерминированного, где музыкальная форма познается как вид, способ и средство социального обнаружения музыки в процессе интонирования, за которым «кроется длительный процесс нащупывания, исканий и приспособлений наилучших средств» для наиболее «доходчивого» выражения. Здесь обращено внимание на определение музыкальной формы, функционирующей в социуме как средство, вид, способ.

Самоценность музыки рассматривалась Асафьевым прежде всего в социально-историческом, общественном ракурсе (существование «ставшего» по Лосеву). Асафьев признавал необходимым для существования в социуме момент превращения музыки в специфическую речь (что составляет музыкальный образ). У Асафьева единым в музыкальном становлении является взаимосвязь: речь – интонация – музыка. Однако музыкальная форма хотя и рассматривается как процесс, все же полноты картины онтологии музыки не дает.

Асафьев сам ограничил свое исследование рамками материи – «звукового вещества», зафиксированного в нотах. При этом он рассматривал письменные музыкальные формы как живые произведения, а не сухие схемы, конструкции. Он представил становление музыкальных форм, их эволюцию, историческую преемственность как объективную материально-духовную реальность, которая отсеивает, отбирает нашим сознанием жизнеспособные формы и структурные элементы этих форм в развитии культуры. Однако в теории Асафьева привлекло внимание и другое – то, что музыкальное становление имеет динамическую природу и представляет собой цепь мутаций, обусловленных как имманентными законами формования музыкальной ткани, так и действием социального отбора. Поэтому имманентные свойства музыки относительно музыкального становлениявырабатывают только возможностиразвития, но тем, что способствует или препятствует осуществлению этих возможностей, не является ни психофизиологическая сфера музыки, ни физическая сфера, а только структура общества, причем не как механический толчок, а как непосредственное преломление в специфических средствах музыки. Сама смена в линии развития интонационной сферы происходит не эволюционно, а мутационно («скачком»).

Отметим, что Асафьев писал об эволюции музыки так, как если бы он писал об эволюции в естествознании или антропологии, науках, где также действует принцип скачка, мутаций, флуктуации, каких-то разрывов, несколько нарушающих, с точки зрения человеческой логики, единую линию эволюции. Так и в музыке, по словам Асафьева, одна эпоха закрепляет в сознании одни откристаллизовавшиеся формы, другая эпоха порождает интонационные мутации, скачки в новый вид. Здесь ученый усматривал действие диалектических законов. В постижении процесса музыкального формования он выделял два момента: 1) само музыкальное движение; 2) условия запоминания музыки, поскольку музыка познается слухом и требует усвоения: без «гимнастики запоминания» нет процесса восприятия музыки и нет эволюции музыкальной культуры.

В использовании Асафьевым понятия «энергия» – звуковая или тематическая, чтобы обосновать динамизм процесса в отличие от механического продвижения, можно усматривать аристотелевское влияние использования термина, в смысле духовной энергии, а не «технической». Важно установление места музыкального произведения как одного из видов превращения энергии – места между творческим актом и восприятием. В связи с этим мы приводим понятие «музыкальной энергии», означающей слияние энергии звукового вещества с энергией творящего, музыкальные ценности духа. Асафьев соглашался с тем, что в формовании действуют не только условия культуры, но и причины извне, лежащие вне культуры. В соответствии с этим утверждением сделаем вывод, что в той или иной культурной системе могут существовать устойчивые формы, или принципы, повторяемые независимо от течения времени, и могут возникать на фоне них новообразования, сочетаются статика и музыкальное действование, становление. В акте восприятия звуковая материя воздействует на сознание, при этом музыкальное сознание должно быть предуготовлено к восприятию.

В работах Асафьева найдена важная для концепции ценности музыки мысль, что познание мира через слух (слышание мира) освобождает духовный мир человека от оков вещности и переводит восприятие в мир отношений, сопряжений, функциональности и ценностного взаимодействия, тем самым глубокое осознание музыки может дать твердое обоснование мироощущению. Отсюда определена ценность музыки – мировоззренческая (у Асафьева познавательная). Музыка является возбудителем мысли, и, прислушиваясь к процессу музыкального становления, можно обнаружить, что музыкальное произведение являет собой некую систему отношений и мы, слушая его, вместе с ним вступаем в мир своеобразных измерений, где ничто не случайно. Пребывание во власти музыкального становления дает ощущение пребывания в каком-то ином мире, чем привычный видимый и осязаемый мир и, главное, «вызывает представление иного времени и иного пространства».

Познавательная функция музыки, по Асафьеву, связана также с психологизмом, эмоциональным воздействием – в этом видится значение музыки как настоящей духовной деятельности. Ценность музыкального становления еще и в том, что в музыке дана возможность ощутить в некоем мыслимом единстве правильность воззрения: вместимость в идеальном представлении и формы непосредственного переживания, и формы опосредованного познавания (аналитическая прерывность). Таким образом, психологическое (чувственное) и логическое (аналитическое) определяют гносеологическую ценность. Иначе говоря, Асафьев имел в виду две стороны познания: чувственное познание и рациональное. С точки зрения нашего исследования, возможно и третье – интуитивное как «схватывание» целого, без которого их связь не состоится при постижении музыки. Три ступени познания выражают сущность эстетического, ценностного отношения к миру. Обращение к ценности музыкального становления выделило очень важную для концепции мысль Асафьева о соединении философского и искусствоведческого начал в постижении музыки*.* Именно это соединение обнаруживает философский смысл музыки. В творческом процессе динамическое движение звучащего вещества претворяется волением, сознанием, художественными эмоциями, художественными средствами и находит выражение, в котором движение преобразовалось в нечто целесообразное. Таким образом, сознание создает условия и обеспечивает рост, выполняет роль «силы извне».

Из анализа музыкальной теории Асафьева под аксиологическим углом зрения видно, что, рассматривая процесс создания музыкальных произведений, Асафьев рассуждал как материалист, естественник, но не отрицал «кода» натурального звукоряда (числа), «предустановленность» высшего начала, Единого, Гармонии, а также присутствие некоего неизведанного, таинственного «х» в творческом процессе, что обнаруживает себя в качестве интуиции, подчиняющейся всеобщему закону существования веществ. Таким образом, постижение музыки вне эстетического сопричастия ценностного отношения, экстазного переживания, развертывания музыкального движения – невозможно. «Звучащее вещество» всё же не просто физическое вещество, без эстетического (энергийного акта) его музыкальное течение («музыкальная энергия») не состоится. В таком случае не созданное по вдохновению, а искусственно сооруженное музыкальное произведение лишается своей жизненной силы – эмоционального тока. Философское постижение музыки как целого в ранних работах Асафьева предшествовало его теоретическому труду «Музыкальная форма как процесс» и, на наш взгляд, сближалось с взглядами на музыкальную форму А.Ф. Лосева.

Среди работ о сущности музыки в музыкознании конца ХХ века выделим теоретическую систему Ю.Н. Холопова, который считал, что высшей задачей музыкального теоретика должна стать философия музыки. Это значит стремление к постижению совершенства, красоты и полноты бытия музыкального. Обращение к работам Ю.Н. Холопова обусловлено, во-первых, разработанным им ценностным анализом музыки, во-вторых, стремлением наряду с другими музыковедами к философскому и эстетическому осмыслению музыки, позволяющему утверждать мысль о сущности музыки как субстанции, прекрасно звуково выраженной в музыкальных явлениях. Важным представилось то, что именно через анализ музыкальной материи Ю.Н. Холопов пришел к выводу о первичности духовной субстанции (духа) по отношению к звуковому материалу: сущность музыки – в духе, который проявляет себя в звуковой материи. В главном труде Асафьева первично «звуковое вещество», из которого рождается музыкальная форма, соединяясь с духовным началом. Холопов приходит к мысли обратной связи: духовная субстанция не вызывается самим звуковым материалом эволюции музыки, и усложнения музыкального материала, им наблюдаемые, связываются с нарастанием сложности и дифференцирован ности духовных актов. Таким образом, открывается не имманентный, а трансцендентный характер эволюции звуковых систем и структур. Эта духовная субстанция есть постоянное неизменное, по Холопову, это духовное начало по упорядочиванию («гармонизации») художественной деятельности в музыке – в сфере звукового материала. Подтверждается мысль о двух ипостасях музыкального бытия: музыке-сущности и музыке-искусстве. Музыка-искусство – мышление звуками на определенных стадиях развития человечества. Согласно Холопову, в начале нашей музыки был не ритм, а лад, поскольку именно музыкальный лад выражает внутренне гармоничное мироощущение человека в окружающем его мире. Наша ступень музыки-искусства имеет дело с внутренним миром человека, связанным с божественным началом и чисто человеческим. Следовательно, мир музыки нашей – не просто мир чувств, «язык чувств», а внутренний мир человека со всеми его представлениями, размышлениями и чувствами-переживаниями в том числе. Определилось, что есть «музыка» и есть наша (человеческая) «музыка-искусство», искусство звуково мыслить и чувствовать, искусство выражать мир человека. Но этот мир человека связан с Универсумом, Космосом, природой – звучащей и незвучащей, внезвуковой.

В нашей музыке сплавлены в единое сущность музыки как она есть (музыка-субстанция) и музыка как мир человеческого бытия. До начала нашей музыки (той, о которой мы знаем в истории культуры) была уже музыка как ритм, как гармония упорядочивающая, самоорганизующаяся, то есть в античном понимании музыка как гармония и ритм вселенной, как дух и идеи, стремящиеся к гармоничному звуковому выражению. Наша музыка – это произведения, композиции, подчиняющиеся внутренним законам, которому следует «звуковое вещество». В каждом произведении существуют свои имманентные законы музыкального движения, но во всех музыкальных произведениях присутствует тот таинственный закон музыки-субстанции, который «схватывается» интуитивно или который стремятся постичь с помощью рацио.

При анализе работ Ю.Н. Холопова интересно было не только субстанционально-неизменное, но и изменяющееся, как и куда направлен музыкально-эволюционный процесс. Стало ясно, что в современном музыкально-звуковом мире можно говорить о пространственно-временном звучании (музыкальном движении), для которого в настоящее время эстетическим принципом, гармоническим критерием стала сонористика. Сегодня не только мелодия и гармония, но и «третье музыкальное измерение» – сонористика как глубина звучания, красочность, спектр динамики, взаимопроникновение линий звуковысот (звуковая параметровость), рассеивание и слияние тембровой окраски – приносит эстетическое наслаждение и удовлетворение. Само звучание с пульсирующей звуковой вибрацией являет звуковую объективацию духовного начала.

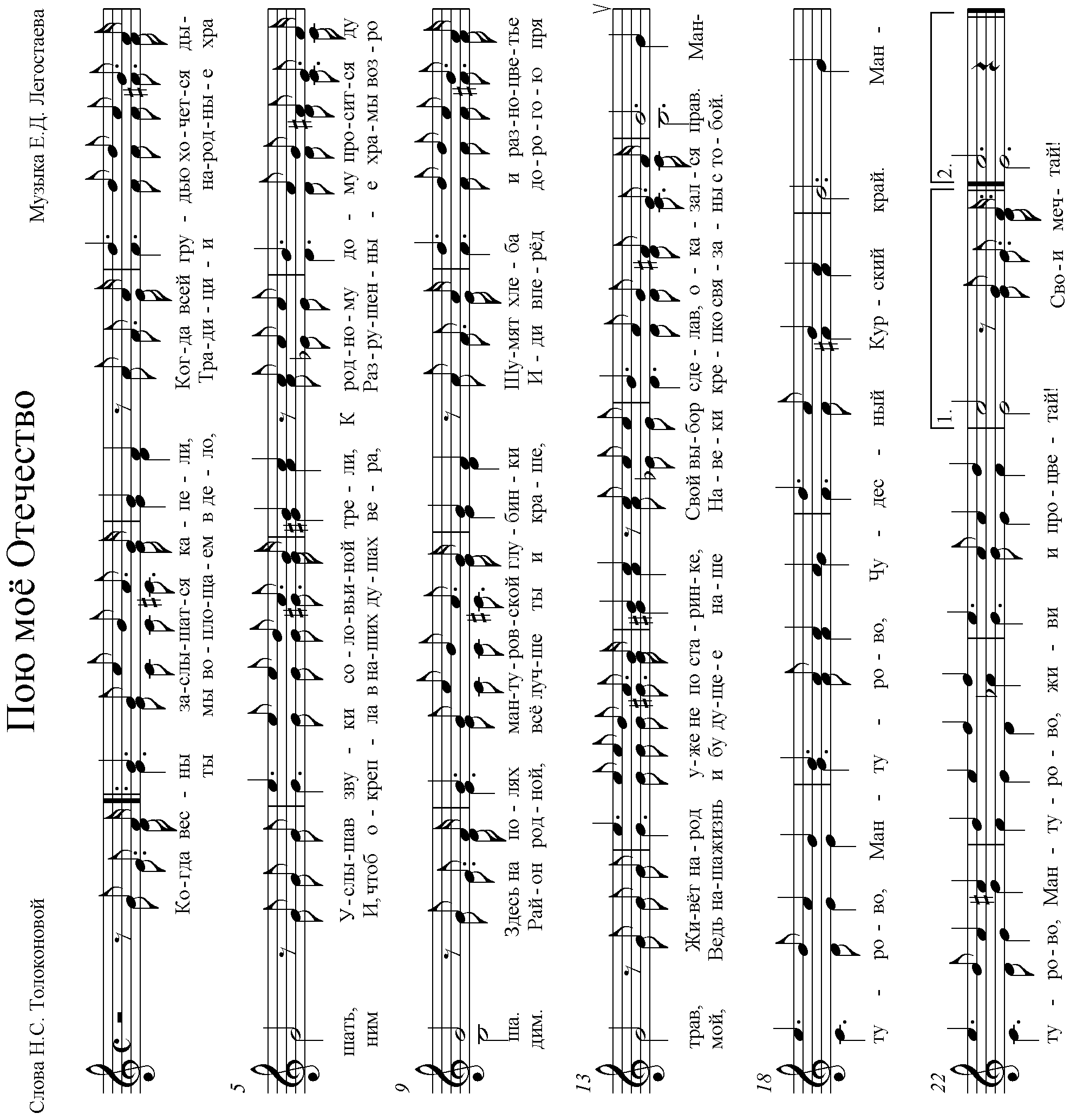
Смысловая субстанция, по словам Холопова, предполагает слаженность элементов, гармонию, которая постигается как эстетическая истина. Значительной представилась интеграция двух модусов структуры музыки-субстанции и музыки-искусства, составляющих, по Холопову, понятие музыкального логоса. Каждая последующая ступень развития музыки-искусства вбирает в себя генезис в свернутом виде и разворачивает его сообразно соответствующей культуре и мироощущению человека в ней, в природе, в мире. В соответствии с движением миропонимания, мировосприятия, миротворения человеком изменяется музыкальное искусство, содержащее в своем основании под-лежащее, сущностное, неизменное.

В эволюции музыки изменяющееся музыкальное Холопов усматривал как восхождение, то есть неустанный прогресс всего процесса, при сохранении исходного «неподвижного» состояния. Математическая суперструктура развертывается независимо от человека. Человек участвует в этом раскрытии, создавая музыку-искусство. Таким образом, и музыкальный логос, «тайна музыки», красота, «лад» – не замкнуто-логический, а разомкнуто-чувственный процесс, имеющий тенденцию восхождения. Следовательно, гении интуитивно, от природной способности, данной им свыше, открывают новаторское и образцовое согласно движению музыкальной истории по натуральному звукоряду. Образно говоря, сегодня музыкант работает в поле «высочайших обертонов», то есть в широком диапазоне. Ю.Н. Холопов пришел к утверждению метафизической сущности музыки и значительно продвинул философскую, в частности, аксиологическую мысль о музыке.

Говоря о разных формах постижения музыкального бытия и развивая мысль А.Ф. Лосева о сущности музыки, Ю.Н. Холопов указывал на то, что история музыки оказывается реализацией запрограммированного (кем?) единого генетического кода музыки как Целого. «Программа» или «генетический код» заданы музыке-искусству по Холопову: Создателем, Творением; по Лосеву: Божественной Личностью; по Асафьеву: историческое движение музыки осуществляется согласно натуральному звукоряду. Очевидно, этим объясняется устойчивый интерес к теории музыки от метафизиков до физиков. Б.В. Асафьев – с гносеологической позиции, А.Ф. Лосев – с онтологической делают открытие ценности музыки в приближении её к Истине. Значение музыки в своей познавательной и выразительной функции связано с Миром, Вселенной, Космосом. Всё это указывает на мысль о том, что музыка существует как самодостаточная субстанция, и музыка как вид искусства является способом ценностного взаимодействия человека с миром.

# Песня-гимн Мантурово, написанная после конференции.

# [ПОЮ МОЕ ОТЕЧЕСТВО. МУЗЫКА Е.Д. ЛЕГОСТАЕВА. СЛ. Н.С. ТОЛОКОНОВОЙ](#_ПРИЛОЖЕНИЕ)



**АВТОРЫ СТАТЕЙ**

# [ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ](#_ПРИЛОЖЕНИЕ)

**Басок Максим Андреевич** – кандидат искусствоведения, профессор, композитор, член СК России, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского.

**Бялик Михаил Григорьевич** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкальной критики Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

**Безуглова Татьяна Владимировна** – кандидат социологических наук, доцент кафедры социологии и политологии Курского государственного университета.

**Белоус Любовь Ивановна** – учитель музыки МОУ «Гимназия №10» г. Железногорска.

**Боженов Сергей Александрович** – заведующий научно-исследовательской лабораторией музыкально-компьютерных технологий Курского государственного университета.

**Бычков Даниил Викторович** – студент магистратуры факультета искусств Курского государственного университета.

**Бычков Егор Эдуардович** – студент магистратуры факультета искусств Курского государственного университета.

**Головатенко Виталий** – преподаватель, протоиерей, настоятель храма Рождества Пресвятой Богородицы при Санкт-Петербургской консерватории.

**Гладких Зоя Ивановна** – кандидат педагогических наук, доцент. Кафедра методики преподавания музыки и изобразительного искусства Курского государственного университета.

**Ганзбург Григорий Израилевич** – член Союза композиторов Украины, директор Харьковского института музыкознания.

**Гайдай Полина Владимировна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории, истории музыки и музыкальных инструментов Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского

**Горлинская Светлана Евгеньевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства Курского государственного университета.

**Дорошенко Светлана Ивановна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики Владимирского государственного гуманитарного университета.

**Друговская Александра Юрьевна** – доктор исторических наук, профессор кафедры религиоведения Курского государственного университета.

**Железнова Валентина Николаевна** – преподаватель МОУ ДШИ №9 г. Курска, студентка заочной формы обучения факультета искусств Курского государственного университета.

**Захарищева Марина Алексеевна** – доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики ГОУ ВПО «Глазовский государственный педагогический институт им. В.Г. Короленко». Удмуртия.

**Зрелых Дмитрий Леонидович** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства Курского государственного университета.

**Карионова Светлана Леонидовна** – заместитель директора по УВР Лицея искусств, аспирант МОУ ДОД ДШИ №2 «Лицей искусств» г. Глазов. Удмуртия.

**Коваленко Валентина Петровна** – доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства Курского государственного университета.

**Коломиец Галина Григорьевна –** доктор философских наук, профессор кафедры философской антропологии Оренбургского государственного университета.

**Космовская Марина Львовна –** доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой методики преподавания музыки и изобразительного искусства Курского государственного университета**.**

**Котова Надежда Федоровна –** преподаватель ДОУ «Школа искусств» г. Железногорска.

**Кошелкина Елена Анатольевна –** студентка магистратуры факультета искусств Курского государственного университета.

**Курмеева Надежда Константиновна** – преподаватель музыки и мировой художественной культуры Оренбургского педагогического колледжа №1 им. Н.К. Калугина.

**Лаптева Вероника Алексеевна** – кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник и доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства Курского государственного университета.

**Легостаев Евгений Дмитриевич** – кандидат искусствоведения, доцент, профессор и заведующий кафедры хорового дирижирования и сольного пения КГУ.

**Легостаева Екатерина Евгеньевна** – старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и сольного пения КГУ.

**Лихобабо Любовь Ивановна** – заместитель директора по воспитательной работе МОУ «Теребужская средняя общеобразовательная школа», руководитель школьного музея.

**Медушевский Вячеслав Вячеславович** – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

**Морозов Сергей Александрович** – преподаватель Курского музыкального колледжа-интерната слепых.

**Подоль Рудольф Янович** – доктор философских наук, профессор Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина.

**Полозов Сергей Павлович** – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова.

**Полозова Ирина Викторовна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова.

**Попова Наталия Васильевна** – студентка заочной формы обучения факультета искусств Курского государственного университета.

**Рудзик Елена Евгеньевна** – заместитель директора по учебно-воспитательной работе, учитель музыки средней школы № 46 г. Курска.

**Рудзик Марина Федоровна** – кандидат педагогических наук, доцент. Кафедра методики преподавания музыки и изобразительного искусства Курского государственного университета.

**Сковикова Елена Геннадьевна** – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой искусствоведения факультета культуры и искусства Ульяновского государственного университета.

**Страхов Александр Александрович** – лаборант-исследователь научно-исследовательской лаборатории музыкально-компьютерных технологий Курского государственного университета.

**Филатова Ольга Ивановна** – доцент кафедры музыкально-художественного образования Тульского государственного педагогического университета им.Л.Н. Толстого.

**Фролкин Виктор Александрович** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры фортепиано Краснодарского государственного университета культуры и искусств.

**Фролов Сергей Владимирович** – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

**Ходыревская Любовь Александровна** – старший лаборант кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства Курского государственного университета.

**Шишлова Анастасия Алексеевна** – студентка магистратуры факультета искусств Курского государственного университета.

1. Век Просвещения (франц.). [↑](#footnote-ref-1)
2. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (франц.). [↑](#footnote-ref-2)
3. Словарь по общественным наукам. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl_sch2.cgi?ROhwgnuigtol>. Дата обращения 14 октября 2010. [↑](#footnote-ref-3)
4. Работа ведется под руководством канд. ист. наук *Т.А. Брежневой* при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда. Первый том – до 1917 года: проект № **06-04-72401 а/Ц (2006–2007)**, 1917–1941-е годы: проект № **08-04-72405 а/Ц (2008–2009);** 1940–1950-е годы: проект № **10-04-72402 а/Ц (2010–2011).** [↑](#footnote-ref-4)
5. Государственный архив Курской области (Далее – ГАКО). Ф. Р-5344. Оп. 1. Д. 1–9. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Румянцев С.* Музыкальная коммуна Щигровского уезда: Из революционной летописи // Советская музыка. 1987. № 7 С. 34–44. *Он же.* «Без участия музыки – нельзя!» // Музыка в школе. 1987. № 4. С. 52–29. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Болычевцев Г.Л.* Мысли о музыке // ГАКО. Ф.Р-5344. Оп. 1. Д. 2–3. С. 35; *Он же.* Жизнь при коммунизме // КИНПО и СОО. Музей образования Курской области. Ф. П.К. Дорошева. VIIА-1-а-Б-1-В-3. Л. 19. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Болычевцев Г.Л.* Мысли о музыке // ГАКО. Ф.Р-5344. Оп. 1. Д. 2–3. С. 37. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Литовский О.* Бетховен в деревне // Беднота. 1928. 3 марта. [↑](#footnote-ref-9)
10. Кант И. Ответ на вопрос: что такое Просвещение? // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. / под общ. ред. А.В. Гулыги (юбилейное издание). М.: ЧОРО, 1994. С. 127. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Гоголь Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Собр. соч.: в 9 т. Т. 6. М.: Рус. кн., 1994. С. 70–71. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Хомутова Е.* «О святом храме сем… Господу помолимся!» // Курская правда. 2010. 18 мая. Эл. вариант статьи: [Электронный ресурс]. URL: [http://www.kpravda.ru/news.php?article=9769](http://www.kpravda.ru/news.php?article=9769/). Дата обращения 15 мая 2010. [↑](#footnote-ref-12)
13. Во время проповедей за ним шел ювелир, собиравший в мешки все драгоценности. [↑](#footnote-ref-13)
14. Но не разжигал святой ропота на историческую судьбу греков, а учил: «Чтобы мы не погибли в аду, даровал нам Бог турка, словно пёс нас охраняющего» (от западных ересей). [↑](#footnote-ref-14)
15. «Прошу вас, христиане, обещайте простить все долги и подати тем, кто обещает учиться греческой грамоте. Если же не будут учиться, возложите на них двойную плату». [↑](#footnote-ref-15)
16. Сведения изложены по книге: Равноапостольный Косма Этолийский. Слова. М.: Святая Гора, 2009. 272 с. [↑](#footnote-ref-16)
17. Патетическое барокко обращается к слушателям скорее в риторическом ключе – в призывности проповеди и духом божественной силы возбуждает ревностную силу души, духовную волю. В классицизме нас потрясают «ясные глаза красоты» (Ганслик); этот объективированный способ общения адресуется созерцательной способности души – как бы в третьем лице и при взгляде с Неба. Музыка храма выстраивает себя во втором Лице – в молитвенной обращенности к божественному Ты, получая одновременно и укрепление Духа. Молитвенным духом полнится и светская музыка при любых ее типах общения, равным образом преображая и возвышая «художественное я» и имманентное «ты», и увиденную как бы в модусе «он» или «оно» созерцаемую действительность. [↑](#footnote-ref-17)
18. То, что потребность в истине – выше всех других потребностей людей, Платон доказывал простым способом: нет человека на земле, который не предпочел бы быть скорее несчастным, чем безумным. И его современник на Востоке Мо-Цзы говорил, что если человек потерял способность различать между истиной и ложью, – то уже не может называть себя человеком. [↑](#footnote-ref-18)
19. «Хотите научиться ходить по-русски? – ходите, идите как идется» (И. Ильин). Киреевский о русской интонации – ее христианском достоинстве, мерности, смирении, проявляющихся даже в походке. [↑](#footnote-ref-19)
20. Исторические и грамматические аргументы для данной орфографии имени города см. в статье автора «Святой город Петра или Город святого Петра?» ([Электронный ресурс]. URL: <http://nativitas.ru/Sanktpetersburg>). Дата обращения 15 мая 2010. [↑](#footnote-ref-20)
21. Возглас на Божественной Литургии Преждеосвященных Даров святителя Григория Двоеслова. [↑](#footnote-ref-21)
22. Выражение А.А. Ахматовой, восходящее к заключению Н.С. Лескова «Христианство еще на Руси не проповедано» (хроника «Соборяне», 1872 г.). [↑](#footnote-ref-22)
23. От *франц.* beau monde – *букв.* «прекрасный мир». [↑](#footnote-ref-23)
24. Реплики Фамусова из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1824 г.), действие 3, явление 21. [↑](#footnote-ref-24)
25. Из книги «Чжуан-цзы» (сер. II в. до н. э.). [↑](#footnote-ref-25)
26. Платон. Апология Сократа. М.: АСТ, 2006. С. 9. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ср.: «Малое знание дает людям гордыню, великое – смирение: так пустые колосья подымают к небу надменные головы, а полные зерном склоняют их долу, к земле, своей матери» (Леонардо да Винчи). [↑](#footnote-ref-27)
28. Это изречение приписывается также и Б. Паскалю, и И. Ньютону. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Гюнтер Г.* Предисловие // Тартанг Тулку. Время, пространство и знание. М.: Единство, 1994. С. 11. Об опасности «знания отчасти» предупреждали также и английский поэт А. Поп («Малое знание таит в себе великую опасность») и А. Эйнштейн («Малое знание – опасная вещь, впрочем, как и большое»). [↑](#footnote-ref-29)
30. В одном из раннехристианских гимнов именно таким – ***тихим*** *Светом Отца небесного* именуется Сын Божий, Иисус Христос. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Капица С.П.* Демографическая революция и Россия // Век глобализации. 2008. № 1. С. 128. [↑](#footnote-ref-31)
32. Специальное исследование, посвященное этой проблеме см.: *Коломиец Г.Г.* Ценность музыки: философский аспект. 2-е изд. М.: ЛКИ, 2007. 536 с. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Гилберт К., Кун Г.* История эстетики. М.: Прогресс, 2000. С. 473. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Корндорф Н.* Автобиография с лирическими отступлениями / предисловие и послесловие И.Е. Дубинец // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 53. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Холопов Ю.Н.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. № 4. С. 109. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Холопов Ю.Н.* О сущности музыки // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) / ред.-сост. В.С. Ценова. М.: МГК, 2003. С. 15. [↑](#footnote-ref-36)
37. Согласно исследованиям глобалистики, население мира, которое постепенно увеличивалось на протяжении тысячелетий, совершило резкий годовой прирост в XIX и особенно во второй половине XX века (несмотря на то что мировые войны и их последствия несколько тормозили процесс роста), достигнув своего пика к 2000 году, теперь начинает переживать уменьшение скорости роста населения. Если в развитых странах отмечается резкое падение прироста населения, при котором оно не возобновляется и стремительно стареет, то в развивающемся мире (Китай, Средняя и Юго-Восточная Азия) пока наблюдается обратная картина. Однако и там приостановится прирост. Мировой демографический переход с резкой волной подъема прироста населения и спада роста по данным ООН имеет историческую определенность от 1750 года до 2100 года, после чего ожидается стабилизация народонаселенности: человеческая история будет продолжаться уже в ином ритме, набрав количественный предел. Есть основания предполагать, что развитие человечества далее будет проходить при нулевом росте в спокойном темпе и при новой временной структуре. Наукой отмечено, что вся человеческая история, начиная с древних гоминидов, шла в систематическом ускорении времени, в его историческом сокращении: антропогенез длился 2 800 000 лет, палеолит – 1 571 000, мезолит – 20 000, неолит – 7 000; Древний мир – 2 500, Средние века – 1 000, Новая история – 350 лет, Новейшая – чуть более 100 лет. Сегодня стало ясно, что бесконечного роста народонаселения не будет, траектория развития количественного восхождения резко изменилась. Глобальный демографический взрыв завершится, и он никак не связан ни с экологией, ни экономикой, ни другими локальными факторами. Он имеет фундаментальное основание. Образно говоря, все человечество в целом выступает как «единый большой человек», который теперь достиг зрелого возраста, и его история будет продолжаться (Век глобализации. 2008. №1). [↑](#footnote-ref-37)
38. *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. М.: Рус. яз., 1986. С. 399. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1985. С. 537. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. М.: Рус. яз., 1986. С. 399. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Зубов Ю.С.* Библиография и художественное развитие личности. М.: Книга, 1979. С. 16. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Суминова Т.Н.* Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания). М.: Академический проект, 2006. С. 42. [↑](#footnote-ref-42)
43. Информационная культура специалиста: гуманитарные проблемы: материалы межвуз. науч. конф. / науч. ред. И.И. Горлова, Ю.С. Зубов. Краснодар; М.: Краснодар. гос. ин-т искусств и культуры: МГИК, 1993. 249 с. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Бонфельд М.* Музыка как информация (Новый взгляд на старые споры) // Аудиомагазин. 1998. № 1. С. 97. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Волькенштейн М.В.* Энтропия и информация. М.: Наука: Гл. ред. физ.-мат. лит., 1986. С. 184. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Маслова В.А.* Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2001. С. 113. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Арнольдов Л.И.* Человек и мир культуры. Введение в культурологию. М.: МГИК, 1992. С. 61. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Бодрийяр Ж.* В тени молчаливого большинства, или Конец социального / пер. Н.В. Суслова. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. С. 8. [↑](#footnote-ref-48)
49. Там же. С. 30. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Гуревич А.Я.* Жак Ле Гофф и «новая историческая наука» во Франции // Гофф Ж. Ле Цивилизация средневекового Запада / пер. с фр., общ. ред. Ю.Л. Бессмертного; послесл. А.Я. Гуревича. М.: Издательская группа «Прогресс»: «Прогресс-Академия», 1992. С. 356. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Феофанов О.А.* Реклама. Новые технологии в России: Учеб. пособие для подгот. профессионалов в сфере рекламы. СПб.: Питер, 2003. С. 30. [↑](#footnote-ref-51)
52. Комсомольская правда. 1998. 28 сентября. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Бородина А.В.* Основы православной культуры: Мир вокруг нас и внутри нас: учебное пособие для II (I–III) или II (I–IV) классов общеобразовательных школ, лицеев, гимназий. М: Православная педагогика, 2003. 224 с. *Она же.* История религиозной культуры: Основы православной культуры: учебник для основной и старшей ступеней общеобразовательных школ, лицеев, гимназий. М.: Издательский дом «Покров», 2002. 256 с.; *Кошмина И.В.* Основы русской православной культуры: учеб. пособие для уч-ся сред. и старш. шк. возраста. М.: ВЛАДОС, 2001. 160 с.; *Сурова Л.В.* Мироведение: комплекс методических разработок. Клин: Христианская жизнь, 2004. 384 с.; *Гребеньков В.А., Меньшиков В.М.* Основы православной культуры: программа для общеобразоват., воскрес., православ. шк., сред. проф. и спец. учеб. заведений, разраб. в г. Курске: X–XI кл. // Воскресная школа: еженед. прил. к газ. «Первое сентября». 1998. № 15. С. 14.; *Ефименкова С.А.* Основы православной культуры; *Метеличенко Н.В., Метлик И.В., Филатова А.Н.* Программа по музыке и церковному пению для V–VII кл. ООУ; *Они же* Программа по учебному предмету «Церковное пение» для V–X кл.; *Кошмина И.В., Алеев В.В.* Духовная музыка: Россия и Запад: программа для I–IV класса общеобразовательных школ. М.: Просвещение, 1994. 61 с.; *Кошмина И.В.* Духовная музыка: мир красоты и гармонии. М.: Просвещение, 1995. 250 с.; *Она же.* Русская духовная музыка: программа и метод. реком. М.: Владос, 2001. 160 с. и др. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Гуревич Е.Л.* История зарубежной музыки: популярные лекции. М: Академия, 1999. С. 155. [↑](#footnote-ref-54)
55. Там же*.* С. 71. [↑](#footnote-ref-55)
56. Там же. С. 186. [↑](#footnote-ref-56)
57. *Шнеерсон Г.М.* О музыке живой и мёртвой. М.: Музыка, 1964. С. 102. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Медушевский В.В.* Суть музыки – устремлённость к высшему смыслу жизни // Искусство в школе. 2001. № 6. С. 31–38. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Кабалевский Д.Б.* Воспитание ума и сердца // Книга для учителя. М.: Просвещение, 1984. С. 7. [↑](#footnote-ref-59)
60. *В настоящее время эти вопросы освещаются в исследовании на тему «Моделирование музыкально-педагогической компетентности педагога-“немузыканта” в условиях музыкального сопровождения общего образования (Курская область)», которое проводится при поддержке гранта* ***РГНФ № 10-06-72612а/Ц (2010–2011 гг.).*** [↑](#footnote-ref-60)
61. *Шаталов В.Ф.* Эксперимент продолжается. М.: Педагогика, 1989. 336 с. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Деркач А.А.* Акмеологические основы развития профессионала. М.; Воронеж: Изд-во Московского психолого-социального института: НПО «МОДЭК», 2004. 279 с. [↑](#footnote-ref-62)
63. *Маркова А. К.* Психология труда учителя: кн. для учителя. М.: Просвещение, 1993. 192 с. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Перцев А.В.* Душа в дебрях технологий. М.; Екатеринбург: Академический проект: Деловая книга, 2004. С. 12. [↑](#footnote-ref-64)
65. Там же. [↑](#footnote-ref-65)
66. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 192. [↑](#footnote-ref-66)
67. *Стоковский Л.* Музыка для всех нас. М.: Советский композитор, 1963. С. 11. [↑](#footnote-ref-67)
68. *Коджаспирова Г.М., Коджаспиров А.Ю*. Словарь по педагогике. М.: ИКЦ «МарТ», 2005. С. 275. [↑](#footnote-ref-68)
69. Современный словарь по педагогике / сост. Е.С. Рапацевич. Минск: Современное слово, 2001. С. 634. [↑](#footnote-ref-69)
70. *Адищев В.И.* Музыкальное образование в женских институтах и кадетских корпусах России второй половины XIX – начала XX века. М.: Музыка, 2007. С. 14. [↑](#footnote-ref-70)
71. Музыкальное образование в школе / Школяр Л.В. и др. М.: Академия, 2001. С. 33. [↑](#footnote-ref-71)
72. *Рим В.* Глубокая, прекрасная, великая // Советская музыка. 1985. № 2. С. 101. [↑](#footnote-ref-72)
73. *Тиандер К.Ф.* Притчи Одина (Hбvamбl) // Записки Неофилологического общества при Санкт-Петербургском университете. Вып. IV. СПб., 1910. С. 30. [↑](#footnote-ref-73)
74. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: собрание ст.: в 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1975. С. 380. [↑](#footnote-ref-74)
75. Там же. С. 393. [↑](#footnote-ref-75)
76. Там же. Т. 2-Б. М.: Музыка, 1979. С. 35. [↑](#footnote-ref-76)
77. *Шуман Р.* Письма. Т. 2. М.: Музыка, 1982. С. 80. [↑](#footnote-ref-77)
78. Там же. С. 305. [↑](#footnote-ref-78)
79. *Каратыгин В.Г.* Избранные статьи. М.; Л.: Музыка, 1965. С. 134. [↑](#footnote-ref-79)
80. *Ноймайр А.* Роберт Шуман // Музыка и медицина: На примере немецкой романтики. Ростов н/Д: Феникс, 1997. С. 315. [↑](#footnote-ref-80)
81. *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 1. М.: Музыка, 1983. С. 124–125. [↑](#footnote-ref-81)
82. *Аппель Б.Р.* Можно ли услышать болезнь? Об отношении к позднему творчеству [к 150-летию со дня смерти Р. Шумана] / пер. с нем. О.В. Лосевой // Музыкальная академия. 2006. № 4. С. 161. [↑](#footnote-ref-82)
83. Пер. С.С. Аверинцева. [↑](#footnote-ref-83)
84. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: собрание ст. Т. 2-Б. М.: Музыка, 1979. С. 23–24. [↑](#footnote-ref-84)
85. *Аппель Б.Р.* Можно ли услышать болезнь? Об отношении к позднему творчеству [к 150-летию со дня смерти Р. Шумана] / пер. с нем. О.В. Лосевой // Музыкальная академия. 2006. № 4. С. 160. [↑](#footnote-ref-85)
86. Цит. по: *Ноймайр А.* Роберт Шуман // Музыка и медицина: На примере немецкой романтики. Ростов н/Д: Феникс, 1997. С. 298. [↑](#footnote-ref-86)
87. *Аппель Б.Р.* Можно ли услышать болезнь? Об отношении к позднему творчеству [к 150-летию со дня смерти Р. Шумана] / пер. с нем. О.В. Лосевой // Музыкальная академия. 2006. № 4. С. 161. [↑](#footnote-ref-87)
88. «Люди почти никогда не проникают во внутреннюю суть моих вещей…»: Фрагменты из «Воспоминаний об Иоганнесе Брамсе» Рихарда Хейбергера // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 229. [↑](#footnote-ref-88)
89. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: собр. ст. Т. 2-Б. М.: Музыка, 1979. С. 27. [↑](#footnote-ref-89)
90. Там же.Т 1. М.: Музыка, 1975. С. 76. [↑](#footnote-ref-90)
91. Там же. Т. 2-Б. М.: Музыка, 1979. С. 49. [↑](#footnote-ref-91)
92. *Шуман Р.* Письма: в 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1970. С. 347. [↑](#footnote-ref-92)
93. Там же. С. 488. [↑](#footnote-ref-93)
94. См.: *Ганзбург Г. И.* Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Музыкальная академия. 2003. №3. С. 171–173. [↑](#footnote-ref-94)
95. *Шуман Р.* Письма: в 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1970. С. 543. [↑](#footnote-ref-95)
96. *Шуман Р.* Письма: в 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1970. С. 544. [↑](#footnote-ref-96)
97. Там же. С. 558. [↑](#footnote-ref-97)
98. *Шуман Р.* Письма. Т. 2. М.: Музыка, 1982. С. 53. [↑](#footnote-ref-98)
99. *Житомирский Д.В.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. С. 528. [↑](#footnote-ref-99)
100. Воспоминания о Роберте Шумане / сост. комм. предисл. О.В. Лосевой; пер. А.В. Михайлова и О.В. Лосевой. М.: Композитор, 2000. С. 209. [↑](#footnote-ref-100)
101. Там же. С. 308. [↑](#footnote-ref-101)
102. Цит. по: *Мильштейн Я.* Лист: в 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1971. С. 302. (С учетом варианта перевода этого письма, помещенного в издании: Шуман Р. Письма: в 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1982. С. 221). [↑](#footnote-ref-102)
103. *Шуман Р.* Письма: в 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1982. С. 290–291. [↑](#footnote-ref-103)
104. *Шуман Р.* Письма: в 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1982. С. 293. [↑](#footnote-ref-104)
105. *Там же.* С. 340. [↑](#footnote-ref-105)
106. *Chissel J.* The composer who died 10 years before his death // Music und Musicians. Vol. 1956. № 11. P. 11. [↑](#footnote-ref-106)
107. *Коптяев А.* К 50-летию смерти Р. Шумана // Мир Божий. 1906. №7. Отд. 2. С. 38-40. [↑](#footnote-ref-107)
108. Воспоминания о Роберте Шумане / сост., комм., предисл. О.В. Лосевой; пер. А.В. Михайлова и О. В. Лосевой. М.: Композитор, 2000. С. 232. [↑](#footnote-ref-108)
109. *Житомирский Д.В.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. С. 265–266. [↑](#footnote-ref-109)
110. Там же. С. 340. [↑](#footnote-ref-110)
111. Там же*.* С. 518. [↑](#footnote-ref-111)
112. *Лист Ф.* Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. С. 353–354. [↑](#footnote-ref-112)
113. Имеется в виду Веймарская школа. [↑](#footnote-ref-113)
114. *Ноймайр А.* Роберт Шуман // Музыка и медицина: На примере немецкой романтики. Ростов н/Д: Феникс, 1997. С. 200. [↑](#footnote-ref-114)
115. *Цветаева М.И.* Поэт о критике // Октябрь. 1987. № 7. С. 186. [↑](#footnote-ref-115)
116. *Блок А.А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. М.; Л.: Госиздат, 1962. С. 369–370. [↑](#footnote-ref-116)
117. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей: в 2 т. Т. 2-Б. М.: Музыка, 1979. С. 49. [↑](#footnote-ref-117)
118. О творческих судьбах композиторов такого типа см. мою статью: *Ганзбург Г.И.* Что общего между Россини и Глинкой, или Типологическая особенность романтиков первого поколения // Аспекти історичного музикознавства: Дослідження і матеріали. Харків: Прапор, 1998. С. 207–212. [↑](#footnote-ref-118)
119. *Ганзбург Г.И.* Статьи о Шуберте. Харьков: РА, 1997. С. 5. [↑](#footnote-ref-119)
120. *Шуман Р.* Письма: в 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1982. С. 241. [↑](#footnote-ref-120)
121. Воспоминания о Роберте Шумане / сост., комм., предисл. О.В. Лосевой; пер. А.В. Михайлова и О.В. Лосевой. М.: Композитор, 2000. С. 375. [↑](#footnote-ref-121)
122. Там же. С. 432. [↑](#footnote-ref-122)
123. *Чичерин Г.В.* Моцарт: Исследовательский этюд. 5-е изд. Л.: Музыка, 1987. С. 47. [↑](#footnote-ref-123)
124. Позже Пушкин напечатал его текст как стихотворение «Не пой, красавица, при мне…» [↑](#footnote-ref-124)
125. *Гинзбург Л.С*. Пушкин и грузинская песня. К истории создания стихотворения «Не пой, красавица, при мне» // Пушкин. Исследования и материалы: труды III Всесоюз. пушкинской конф. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 314. [↑](#footnote-ref-125)
126. *Фролов С.В.* П.И. Чайковский: в контексте Достоевского // Традиции в контексте русской культуры: межвуз. сб. работ. Вып. XIII. Череповец: ЧГУ, 2006. С. 54–55. [↑](#footnote-ref-126)
127. Параграф 13 Главы II Устава Пансиона (Положение для Благородного Пансиона при Главном Педагогическом Институте / (Вторым тиснением). СПб., 1817. С. 5–6). [↑](#footnote-ref-127)
128. *Маркевич Н.* Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. № 82. [↑](#footnote-ref-128)
129. И в этом, возможно, крылся один из залогов быстрых успехов Глинки в немецком. Так же было и с другими языками. Глинка вспоминает, как учитель латыни И.Е. Колмаков помогал ему читать «отрывки из “Превращений” Овидия», и далее подчеркивает, что ему он «первому обязан знакомством с латинской литературой» (Глинка М.И. Записки… С. 218). В 1844 году, будучи уже в солидном возрасте, Глинка использовал эту методу, изучая испанский язык. Для этого он «читал испанскую комедию “Е1 si de las ninas” (комедия «Когда девушки говорят: да» испанского драматурга Леандра Фернандес де Моратина), разные литературные отрывки из хрестоматии, в том числе отрывки из “Дон Кихота” Сервантеса». Результаты не заставили себя долго ожидать: «Следуя этой превосходной системе, я в короткое время начал понимать испанский язык и даже несколько говорить на нем» (Глинка М.И. Записки… С. 318). [↑](#footnote-ref-129)
130. *Маркевич Н.* Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. № 82. Л. 17 об. [↑](#footnote-ref-130)
131. Письмо С.А. Соболевского П. Пекарскому от 6 марта 1866 года (см.: *Пекарский П.* О жизни и ученых трудах академика Константина Ивановича Арсеньева // Сб. Отделения русского языка и словесности, изд. Академией Наук. Т. 9. СПб., 1872. С. 12. [↑](#footnote-ref-131)
132. В частности в «Воспоминаниях» *Маркевича* и в «Записках» *Глинки*. [↑](#footnote-ref-132)
133. В этом контексте показателен следующий эпизод. В 1833 году, будучи в Вене и выздоравливая после очередного неудачного лечения постоянно терзавших его хворей, Глинка «для развлечения» и, очевидно, для успокоения своей нервной системы, изнуренной только что перенесенными испытаниями от серных вод в венском Бадене, «принялся» читать Шиллера и «переписывал любимые пьесы» (*Глинка М.И.* Записки // Литературные произведения и переписка. Т. 1. М.: Музыка, 1973. С. 261). [↑](#footnote-ref-133)
134. «Именно Кюхельбекер стал пропагандистом Шиллера в лицейской среде, его “живым лексиконом и вдохновенным комментарием”, как назвал своего друга (не упоминая по имени) Пушкин в биографическом наброске “Дельвиг” (1834; Акад. ХI, 273). Не случайно сопряжение этих двух имен в пушкинском стихотворении “19 октября” (1825)» (Статья: **«ШИЛЛЕР** (Schiller) Иоганн Кристоф Фридрих фон (1759–1805)» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 18–19. Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004). Действительно, в своем знаменитом стихотворении, написанном к очередной годовщине Царскосельского лицея, Пушкин обращается к Кюхельбекеру со знаменательными словами:

     Приди; огнем волшебного рассказа  
     Сердечные преданья оживи;  
     Поговорим о бурных днях Кавказа,  
     О Шиллере, о славе, о любви. [↑](#footnote-ref-134)
135. *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники / под. ред. ак. В.В. Виноградова; сост. В.А. Каверина и З.А. Никитиной. М.: Наука, 1969. С. 246–250, 267, 274. [↑](#footnote-ref-135)
136. Для сравнения скажем, что остальные пансионеры жили в общем спальном флигеле по 15 человек в комнате с гувернером, помещавшимся здесь же за дощатой перегородкой (Маркевич Н. Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. № 82. Л. 9 об.). [↑](#footnote-ref-136)
137. Сам же Мишель происходил из «ельнинской» линии. [↑](#footnote-ref-137)
138. *Федоров Б.,* *Деверилина Н., Королева Т.* Смоленские Глинки. 350 лет на службе России. 1645–2004: родословная рода Глинок и потомков сестер М.И. Глинки. М.: Предприниматель Э.А. Гареева, 2004. С. 137–138 [↑](#footnote-ref-138)
139. *Маркевич Н.* Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. № 82. Л. 63. При этом Пушкин мог оказываться у Кюхельбекера чаще других, так как жил в это время неподалеку от Пансиона на противоположном берегу Фонтанки. [↑](#footnote-ref-139)
140. Там же. Л. 48 об. [↑](#footnote-ref-140)
141. *Соболевский С.А.* Незаконченные воспоминания о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. 3-е изд., доп. СПб.: Академический проект, 1998. С. 15. [↑](#footnote-ref-141)
142. *Мельгунов Н.А.* Глинка и его музыкальные сочинения // Глинка в воспоминаниях современников / под общ. ред. А.А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 159. [↑](#footnote-ref-142)
143. *Маркевич Н.* Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. № 82. Л. 63. [↑](#footnote-ref-143)
144. *Глинка М.И.* Записки // Литературные произведения и переписка. Т. 1. М.: Музыка, 1973. С. 229. [↑](#footnote-ref-144)
145. См., например:

     Краев чужих неопытный любитель

     И своего всегдашний обвинитель,

     Я говорил: в отечестве моем

     Где верный ум, где гений мы найдем?

     Где гражданин с душою благородной,

     Возвышенной и пламенно свободной?

     Где женщина – не с хладной красотой,

     Но с пламенной, пленительной, живой?

     Где разговор найду непринужденный?

     С кем можно быть не хладным, не пустым?

     Отечество почти я ненавидел –

     Но я вчера Голицыну увидел

     И примирен с отечеством моим. (1817) [↑](#footnote-ref-145)
146. *Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л.: Наука, 1986. С. 37. [↑](#footnote-ref-146)
147. См: Здорово, рыцари лихие

     Любви, свободы и вина!

     Для нас, союзники младые,

     Надежды лампа зажжена. (1819) [↑](#footnote-ref-147)
148. Например:

     Сокрытого в веках священный судия,

     Страж верный прошлых лет, наперсник муз любимый

     И бледной зависти предмет неколебимый

     Приветливым меня вниманьем ободрил (1817) [↑](#footnote-ref-148)
149. *Маркевич Н.* Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. № 82. Л. 67. [↑](#footnote-ref-149)
150. Там же. Л. 22. [↑](#footnote-ref-150)
151. Там же. Л. 22. Ну как, в самом деле, можно было сравнить с обожаемыми пансионерами поэтами и, в особенности с Пушкиным, такое, например, отнюдь не самое худшее стихотворение Кюхельбекера, написанное им как раз в 1819 году: **К музе**

     Что нужды на себя приманивать вниманье

     Завистливой толпы и гордых знатоков?

     О, Муза, при труде, при сладостном мечтанье

     Ты много на мой путь рассыпала цветов!

     Вливая в душу мне и жар и упованье,

     Мой Гений от зари младенческих годов,

     Поешь – и не другой, я сам тебе внимаю,

     И грусть, и суету, и славу забываю! [↑](#footnote-ref-151)
152. *Маркевич Н.* Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. № 82. Л. 23–23 об. [↑](#footnote-ref-152)
153. Имеется в виду экономический трактат Н.И. Тургенева «Опыт теории налогов». СПб., 1818; 2-е изд. 1819. [↑](#footnote-ref-153)
154. Кюхельбекер мог рекомендовать оба имевшихся тогда издания этой книги: Древние русские стихотворения / под ред. А.Ф. Якубовича и под «началом» Ф.П. Ключарева. М., 1804; Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» / под ред. К.Ф. Калайдовича. М., 1818. [↑](#footnote-ref-154)
155. *Маркевич Н.* Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. № 82. Л. 22 об.–23. [↑](#footnote-ref-155)
156. К сожалению, «Логика языка» Кюхельбекера до сих пор не обнаружена. [↑](#footnote-ref-156)
157. В комментариях к публикации этого фрагмента текста «*Воспоминаний»* Маркевича можно прочесть: «16. Мемуарист, вероятно, ошибается: “Грамматика” А.X. Востокова вышла значительно позже, в 1831 г. Впрочем, не исключено, что Кюхельбекер рекомендовал грамматические примечания Востокова в книге И.М. Борна “Краткое руководство к российской словесности” (1808)» (*Маркевич Н.А.* Из воспоминаний // Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. (Сер. лит. мемуаров). Т. 2 / сост. и прим. Р.В. Иезуитовой, Я.Л. Левкович, И.В. Мушиной. М.: Художественная литература, 1980. С. 419). [↑](#footnote-ref-157)
158. *Маркевич Н.* Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. № 82. Л. 23. [↑](#footnote-ref-158)
159. Маркевич называет поэтов-идилликов XVIII века Антуанетту Дезульер (1638–1694) и Соломона Геснера (1730–1787). [↑](#footnote-ref-159)
160. *Маркевич Н.* Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. № 82. Л. 61 об. [↑](#footnote-ref-160)
161. Олений парк (в Версале) *(франц.).* [↑](#footnote-ref-161)
162. *Маркевич Н.* Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. № 82. Л. 61 об.–62. [↑](#footnote-ref-162)
163. *Маркевич Н.* Воспоминания // РО ИРЛИ. Ф. 488. № 82. Л. 62. [↑](#footnote-ref-163)
164. Там же. [↑](#footnote-ref-164)
165. *Соболевский С.А.* Незаконченные воспоминания о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. 3-е изд., доп. СПб.: Академический проект, 1998. С. 15. [↑](#footnote-ref-165)
166. *Исследование выполнено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда,* ***проект № 10–06–72611а/Ц.*** [↑](#footnote-ref-166)
167. *Флоренский П.* Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах // Оправдание космоса / сост., вступ. статья и примечания К.Г. Исупова. СПб.: РХГИ, 1994. С. 72. [↑](#footnote-ref-167)
168. Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 564. [↑](#footnote-ref-168)
169. Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. Т. 3. М.: ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2000. С. 996. [↑](#footnote-ref-169)
170. *Выготский Л.С.* Психология искусства / под ред. М.Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1987. С. 238–239. [↑](#footnote-ref-170)
171. *Ушинский К.Д.* О народности в общественном воспитании // Собр. соч.: в 11 т. Т. 2. М.; Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1948. С. 163. [↑](#footnote-ref-171)
172. Там же. С. 159. [↑](#footnote-ref-172)
173. Там же. С. 487. [↑](#footnote-ref-173)
174. *Ушинский К.Д.* Проект учительской семинарии // Собр. соч.: в 11 т. Т. 2. М.; Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1948. С. 513. [↑](#footnote-ref-174)
175. # *Гоголь Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. М.: Правда, 1984. С. 252.

     [↑](#footnote-ref-175)
176. *Лихачев Д.С.* Тысячелетие письменной культуры восточного славянства и мир // Прошлое – будущему. Л.: Наука, 1985. С. 151. [↑](#footnote-ref-176)
177. *Кант И.* Ответ на вопрос: Что такое просвещение? // Соч.: в 6 т. Т. 6 / под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана. М.: Мысль, 1966. С. 27. [↑](#footnote-ref-177)
178. Пушкин А.С. Критика и публицистика // Собр. соч.: в 10 т. Т. 7. 4-е изд. Л.: Наука, 1978. С. 21. [↑](#footnote-ref-178)
179. Там же. С. 191. [↑](#footnote-ref-179)
180. Люди русской науки: Очерки о выдающихся деятелях естествознания и техники / под ред. С.И. Вавилова. М.; Л.: Гос. изд-во техн.-теоретической лит-ры, 1948. С. 19. [↑](#footnote-ref-180)
181. *Асафьев Б.В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. С. 265–266. [↑](#footnote-ref-181)
182. *Одоевский В.Ф.* В.С. Серовой // Музыкально-литературное наследие. М.: Госмузиздат, 1956. С. 521. [↑](#footnote-ref-182)
183. *Петровская И.Ф.* Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге. 1801–1917: энцикл. СПб.: Петровский фонд, 1999. С. 3. [↑](#footnote-ref-183)
184. *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 2: Письма (1850–1871) / сост., текстол. подготовка, коммент. и вступит статья Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. С. 40. [↑](#footnote-ref-184)
185. *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 2: Письма (1850–1871) / сост., текстол. подготовка, коммент. и вступит статья Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. С. 40–41. [↑](#footnote-ref-185)
186. Устав консерваторий РМО (25 ноября 1878 г.) // Из истории Ленинградской консерватории: материалы и документы. 1862–1917. Л.: Музыка, 1964. С. 45. [↑](#footnote-ref-186)
187. *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 2: письма (1850–1871). М.: Музыка, 1984. С. 146–147. [↑](#footnote-ref-187)
188. *Стасов В.В.* Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 5-Б / сост. и ред. В.В. Протопопов. М.: Музыка, 1980. С. 242. [↑](#footnote-ref-188)
189. *Балакирев М.А.* Исследования и статьи / ред. Ю.А. Кремлев, А.С. Ляпунова; отв. ред. Э.Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1961. С. 28–29. [↑](#footnote-ref-189)
190. *Стасов В.В.* Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 4 / сост. и ред. В.В. Протопопов. М.: Музыка, 1978. С. 26. [↑](#footnote-ref-190)
191. *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. М.: Мол. гвардия, 2002. С. 429–430. [↑](#footnote-ref-191)
192. *Нейгауз Г.Г.* Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. М.: Сов. композитор, 1983. С. 457–458. [↑](#footnote-ref-192)
193. *Асафьев Б.В.* Музыка в современной общеобразовательной школе // Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / под ред. Е.М. Орловой. М.; Л.: Музыка, 1965. С. 65. [↑](#footnote-ref-193)
194. *Нейгауз Г.Г.* Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям / сост., подг. текста и вступ. статья Я.И. Мильштейна. М.: Советский композитор, 1983. С. 194–195. [↑](#footnote-ref-194)
195. *Сухомлинский В.А.* О воспитании / сост. и авт. вступит. очерков С.Л. Соловейчик. 5-е изд. М.: Политиздат, 1985. С. 174. [↑](#footnote-ref-195)
196. *Кабалевский Д.Б.* Как рассказывать детям о музыке? М.: Просвещение, 1989. С. 7. [↑](#footnote-ref-196)
197. *Ушинский К.Д.* Человек как предмет воспитания (Опыт педагогической антропологии) // Собр. соч.: в 11 т. Т. 8. М.; Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1950. С. 23. [↑](#footnote-ref-197)
198. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000. С. 17. [↑](#footnote-ref-198)
199. *Борев Ю.Б.* Эстетика. 4-е изд., доп. М.: Политиздат, 1998. С. 124. [↑](#footnote-ref-199)
200. *Гладких З.И.* Тезаурусный подход в исследовании художественно-педагогической культуры учителя // Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. 2006. № 5 (43). С. 63–81. [↑](#footnote-ref-200)
201. *Ушинский К.Д.* О пользе педагогической литературы // Собр. соч.: в 11 т. Т. 2. М.; Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1948. С. 64. [↑](#footnote-ref-201)
202. *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. М.: Мол. гвардия, 2002. С. 227. [↑](#footnote-ref-202)
203. *Сластёнин В.А.* Стратегия модернизации высшего образования // Образование, наука и экономика в вузах. Интегративная функция педагогической науки в международном образовательном пространстве: матер. II междунар. науч. конф.; Высокие Татры, Братислава (Словакия). М.: МАНПО, 2004. С. 7. [↑](#footnote-ref-203)
204. *Выготский Л.С.* Психология искусства / под ред. М.Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1987. С. 243. [↑](#footnote-ref-204)
205. ГАХО. Ф. Р-5817. Оп. 1. Д. 2. [↑](#footnote-ref-205)
206. ЦГИА. Ф. 1162. Оп. 7. Д. 758. [↑](#footnote-ref-206)
207. ГАХО. Ф. Р-5817. Оп. 1. Д. 6, 7. [↑](#footnote-ref-207)
208. *Ганзбург Г.* Композитор Сергій Наній // Всеукраїнська науково-методична конференція «Шляхи розвитку мистецтва та культури Слобожанщини: проблеми історіі, теорії і практики». Харків, 1993. C. 103–104. [↑](#footnote-ref-208)
209. ГАХО. Ф. Р-5817. Оп. 1. Д. 1. Л. 1–2. [↑](#footnote-ref-209)
210. ГАХО. Ф. Р-5817. Оп. 1. Д. 1. Л. 9 об. [↑](#footnote-ref-210)
211. ГАХО. Ф. Р-5817. Оп. 1. Д. 1. Л. 9 об.–13. [↑](#footnote-ref-211)
212. ГАХО. Ф. Р-5817. Оп. 1. Д. 1. Л. 26 об.–27. [↑](#footnote-ref-212)
213. *Белоносова И.В.* Музыкальная культура Читы: монография. Красноярск: Изд-во КГАМиТ, 2007. С. 5. [↑](#footnote-ref-213)
214. Забайкальская область вошла в состав РСФСР в 1922 году. [↑](#footnote-ref-214)
215. *Королева В.А.* Музыкальная культура юга Дальнего Востока России (1917–1929 гг.): автореф. дисс. … канд. историч. наук. Владивосток, 1996. 28 с. [↑](#footnote-ref-215)
216. *Прыгун Е.В.* Деятельность П.И. Иванова-Раткевича в конце XIX – начале XX века в Красноярске // Музыкальная культура и образование в XXI веке: проблемы и перспективы: материалы Всероссийск. науч.-практической конф. VIII открытого фестиваля преподавателей и студентов музык. фак. вузов России / сост. Е.В. Буслова, Е.Б. Витель, А.Н. Шикина; отв. ред. Е.Б. Витель. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2006. С. 188–191. [↑](#footnote-ref-216)
217. Невозможно не вспомнить дочь В.И. Сафонова – поэтессу А.В. Тимиреву, гражданскую жену адмирала А.В. Колчака, судьбы которых трагически переплелись с историей Восточной Сибири времен гражданской войны. [↑](#footnote-ref-217)
218. *Королева В. А.* У истоков // Забытые имена: статьи и очерки. Вып. 1. Владивосток: Дальнаука, 1994. С. 117–128. [↑](#footnote-ref-218)
219. П.А. Кронеберг являлся одним из организаторов Музыкального университета в Иркутске. [↑](#footnote-ref-219)
220. *Белоносова И.В.* Музыкальная культура Читы: монография. Красноярск: Изд-во КГАМиТ, 2007. С. 30. [↑](#footnote-ref-220)
221. *Королева В. А.* У истоков // Забытые имена: Статьи и очерки. Вып. 1. Владивосток: Дальнаука, 1994. С. 121. [↑](#footnote-ref-221)
222. Переписка ГубОНО с Симбирской народной консерваторией. Начато: дек. 1918 г., окончено: авг. 1919 г. // Государственный архив Ульяновской области. Ф. 190. Оп. 1. Л. 2. [↑](#footnote-ref-222)
223. Известия Симбирского Губернского Совета рабочих и крестьянских депутатов. 1918. 12 декабря. [↑](#footnote-ref-223)
224. Там же. [↑](#footnote-ref-224)
225. *Петров С.Б.* Симбирская народная консерватория // Ульяновская правда. 1990. 1 сентября. [↑](#footnote-ref-225)
226. Там же. [↑](#footnote-ref-226)
227. ГАСО. Ф. 135. Оп. 1. Д. 2854. Л. 129–130 [↑](#footnote-ref-227)
228. ГАСО. Ф. 135. Оп. 1. Д. 1317. Л. 23–24. [↑](#footnote-ref-228)
229. ГАСО. Ф. 135. Оп. 1. Д. 3306. Л. 42. [↑](#footnote-ref-229)
230. ГАСО. Ф. 135. Оп. 1. Д. 1317. Л. 94–95. [↑](#footnote-ref-230)
231. ГАСамО. Ф. 32. Оп. 1. Д. 2570. Л. 250. [↑](#footnote-ref-231)
232. ГАСО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 186. Л. 18 об. [↑](#footnote-ref-232)
233. ГАСамО. Ф. 32. Оп. 1. Д. 1692. [↑](#footnote-ref-233)
234. ГАСамО. Ф. 32. Оп. 1. Д. 2570. Л. 57. [↑](#footnote-ref-234)
235. *Тихомиров М.Н.* Описание рукописей Иргизских монастырей. Рукопись, 1922 // Фонды Самарской областной научной библиотеки. №17. 211 л. [↑](#footnote-ref-235)
236. ЗНБ 139, л. 84 об. [↑](#footnote-ref-236)
237. ПКМ 2398, л. 44. [↑](#footnote-ref-237)
238. *Тихомиров М.Н.* Описание рукописей Иргизских монастырей. Рукопись, 1922 // Фонды Самарской областной научной библиотеки. №67. 211 л. [↑](#footnote-ref-238)
239. Там же.№58. [↑](#footnote-ref-239)
240. ЗНБ 2837. [↑](#footnote-ref-240)
241. ЗНБ 2823, л. 178. [↑](#footnote-ref-241)
242. ЗНБ 1590; 3 № 62. [↑](#footnote-ref-242)
243. ЗНБ 2858, 2863, 2864, 2869. [↑](#footnote-ref-243)
244. ГАСО. Ф. 605. Оп. 2. Д. 67. Л. 45, 49. [↑](#footnote-ref-244)
245. *Попов К.А.* В мире старообрядцев // Саратовский листок. 1886. № 33. [↑](#footnote-ref-245)
246. СБО 117. [↑](#footnote-ref-246)
247. СБО 95. [↑](#footnote-ref-247)
248. ГАСО. Ф. 135. Оп. 1. Д. 3596. Л. 1–3. [↑](#footnote-ref-248)
249. ЗНБ 1737, л. 1. [↑](#footnote-ref-249)
250. МГУ 2442. [↑](#footnote-ref-250)
251. МГУ 2443. [↑](#footnote-ref-251)
252. МГУ 1952. [↑](#footnote-ref-252)
253. *Духовников Ф.В., Хованский Н.Ф.* О развитии книжной торговли в Саратове // Саратовский край: исторические очерки, воспоминания, материалы. Вып. 1. Саратов, 1893. С. 327–328. [↑](#footnote-ref-253)
254. *Борисов Г.П.* Музыкальная культура Екатеринодара с начала XIX века по 1920 год: дисс. … канд. искусствоведения. М., 1992. С. 115. [↑](#footnote-ref-254)
255. *Дроздов А.Н.* Воспоминания о Скрябине // Советская музыка. 1946. № 12. С. 117. [↑](#footnote-ref-255)
256. Отчет о деятельности Екатеринодарского отделения ИРМО за 1911/12 уч.г. // ЦГАЛИ. Ф. 408. Д. 541. Л. 165 об. [↑](#footnote-ref-256)
257. *Гнесин М.Ф*. Статьи. Воспоминания. Материалы. Сов. композитор, 1961. С. 164. [↑](#footnote-ref-257)
258. *Борисов Г.П.* Музыкальная культура Екатеринодара с начала XIX века по 1920 год: дисс. … канд. искусствоведения. М., 1992. С. 116. [↑](#footnote-ref-258)
259. *Сабанеев Л.* Лекция-концерт А. Дроздова // Голос Москвы. 1911. 21 октября. [↑](#footnote-ref-259)
260. Отзывы прессы о концертах и лекциях *Анатолия Дроздова*: проспект. Петроград, 1916. [↑](#footnote-ref-260)
261. *Дроздов А.Н.* Статьи, материалы, исследования / сост. М.А. Дроздова: рукопись (архив *М.А. Дроздовой*). С. 16. Цит. По: дисс. Г.П. Борисова. С. 117. [↑](#footnote-ref-261)
262. *Дроздов А.* Живопись и музыка // Театр и искусство. СПб. № 12, 13, 14. [↑](#footnote-ref-262)
263. Отзывы прессы о концертах и лекциях Анатолия Дроздова. Петроград, 1916. [↑](#footnote-ref-263)
264. *Дроздов А.Н.* Скрябин и новейшие музыкальные течения // Кубанский край. 1912. 13 января. [↑](#footnote-ref-264)
265. Это было уже второе посещение Скрябиным Екатеринодара. Первое состоялось годом раньше – 10 января 1911 года. [↑](#footnote-ref-265)
266. Концерт состоялся в зале Второго общественного собрания, расположенного на углу улиц Красной и Гоголевской (ныне ул. Гоголя). Осенью 1980 года на этом здании был установлен мраморный бюст композитора и мемориальная доска в память выступлений А.Н. Скрябина. [↑](#footnote-ref-266)
267. *Дроздов А.Н.* Воспоминания о А.Н. Скрябине // Советская музыка. 1946. № 12. С. 74. [↑](#footnote-ref-267)
268. Сейчас этот инструмент бережно хранится как одна из самых ценных реликвий, напоминая о посещении великим русским композитором Екатеринодарского музыкального училища. [↑](#footnote-ref-268)
269. Рояль А.Н. Скрябина ныне хранится в музее Краснодарского музыкального колледжа имени Н.А. Римского-Корсакова. [↑](#footnote-ref-269)
270. Отклики на праздник появлялись в газете «Кубанский край» 27, 28 апреля и 1 мая 1912 года. [↑](#footnote-ref-270)
271. *Ренэ.* Новое искусство // Кубанский край. 1912. 7 февраля. [↑](#footnote-ref-271)
272. «Врубель» Гнесина был удостоен премии им. М.И. Глинки в 1913 году. В изданной П. Юргенсоном партитуре (М., 1912) имеется посвящение «Надежде Ивановне Забеле-Врубель». [↑](#footnote-ref-272)
273. *Гнесин М.Ф.* Нимфа // Кубанский край. 1913. 27 марта. [↑](#footnote-ref-273)
274. *Римский-Корсаков А.* Весенний праздник искусств // Русская молва. 1913. 9 апреля. [↑](#footnote-ref-274)
275. *Дроздов А.Н.* Вширь или вглубь? (Альтернативы музыкально-просветительской деятельности). Петроград, 1916. С. 4. [↑](#footnote-ref-275)
276. А.Н. Дроздов в Екатеринодаре (1911–1916). Статьи, лекции, письма / ред.-сост. *М.А. Дроздова*. Краснодар: Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008. С. 25. [↑](#footnote-ref-276)
277. Там же. С. 26. [↑](#footnote-ref-277)
278. Там же. [↑](#footnote-ref-278)
279. А.Н. Дроздов в Екатеринодаре (1911–1916). Статьи, лекции, письма / ред.-сост. *М.А. Дроздова*. Краснодар: Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008. С. 27. [↑](#footnote-ref-279)
280. При отсутствии научной расшифровки (в энциклопедиях, словарях и справочниках), но широкого обихода термина «музицирование», понимаем под ним обозначение бытовых форм музыкальных (инструментальных и вокальных, индивидуальных и коллективных) практик, зачастую – любительского свойства, напрямую выражающего впечатления «музыки души» человека. [↑](#footnote-ref-280)
281. Письмо А.В. Луначарского В.Д. Поленову, датированное 2 июня 1924 года, содержит и такие строки: «Имя Василия Дмитриевича Поленова дорого новой России не только как имя одного из крупнейших представителей русской культуры, но и как имя человека, весьма рано поставившего перед собой задачи распространения этой культуры в широких массах и разрешившего их с блеском, подобного которому мы в истории нашей художественной культуры не имеем». [↑](#footnote-ref-281)
282. В.Д. Поленов полагал: «Есть 3 метода проведения искусства в народ. 1-й – это передвижные общедоступные выставки, 2-й – театр вообще и в частности передвижной народный театр, 3-й – устройство музеев и картинных галерей в провинции». [↑](#footnote-ref-282)
283. «Необходимо сделать оговорку, что, рекомендуя для солнечного освещения белый свет, для лунного – голубовато-зеленый, для зари – розово-красный, мы говорим лишь приблизительно, потому что яркий солнечный свет не чисто-белый, а золотисто-желтый с оранжевым оттенком (этого легко достигнуть, применяя обыкновенныя керосиновыя лампы совместно с кадильными)». [↑](#footnote-ref-283)
284. «Восход солнца, восход луны, привидения, пожар (языки огня), галлюцинации, сны (когда во время сна должна на некоторое время меняться декорация), северное сияние и т.д. – все эти эффекты делаются посредством волшебного фонаря; выбирается соответствующая картина и наводится на заднюю занавесь (лампа в волшебном фонаре должна быть сильная, по возможности спирто-калильная). Остальное освещение немного притушивается». [↑](#footnote-ref-284)
285. *Скородумов Н.В.* Народный театр. С приложением статей и эскизов декораций ак[адемика] В.Д. Поленова / Московское Общество народных университетов; Секция содействия устройству деревенских и фабричных театров. М.: Издание Т-ва И.Д. Сытина, б.г. С. 27–30. [↑](#footnote-ref-285)
286. *К-аский Н.* Краткие воспоминания о деятельности курских музыкальных классов // Курские губернские ведомости. 1902. 21 марта. № 65. С. 2–3. [↑](#footnote-ref-286)
287. *Гамма.* Музыкальный вечер учащихся // Курская быль. 1913. 21 мая. № 114. С. 5. [↑](#footnote-ref-287)
288. Там же. [↑](#footnote-ref-288)
289. *Z.* Хроника. Музыка в провинции: Курск // Русская музыкальная газета. 1910. № 42. Стб. 916. [↑](#footnote-ref-289)
290. Отчет распорядительного комитета Курского музыкального кружка за 20 лет // ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. Ед.хр. 671. Л. 18–19. [↑](#footnote-ref-290)
291. *Абаза А. М.* В оркестре Общественного клуба // Справочная газета. 1910. 15 июня. № 183. С. 3. [↑](#footnote-ref-291)
292. ГАКО, Ф. Р-970. Оп. 2. Л. 19. [↑](#footnote-ref-292)
293. *Плюхина М.В.* Мир периодической печати Курской губернии в первые годы Советской власти // Курский край в истории Отечества. материалы науч.-практической конф. посв. 225-летию образования Курской губернии и 70-летию образования Курской области / под ред. А.Т. Стрелкова. Курск: МУ ИЦ «ЮМЭКС», 2004, С. 87–90; *Кузьмина В.М.* Участие творческой интеллигенции в культурном строительстве в 1917–1921 гг. // Там же. С. 93–97; *Чаплыгина Н.И.* Из истории культуры Курского края (первая четв. XX в.) // Там же. С. 113–115; *Кузьмина В.М.* Творческая деятельность интеллигенции Курского края в период становления и развития командно-административной системы (1917–1941 гг.) Курск: Изд-во КИСО (филиал РГСУ), 2006. 139 с.; Курский край: научно-популярная серия: в 20 т. Т. 9: Революция и гражданская война / отв. ред. С.Н. Емельянов. М.: Изд-во РГСУ: Союз, 2006. 544 с. [↑](#footnote-ref-293)
294. Курск. Документы. Воспоминания. Статьи / отв. ред. проф. А.Ю. Друговская. Курск: Изд-во КГМУ, 1997. С. 126. [↑](#footnote-ref-294)
295. Курск. Документы. Воспоминания. Статьи / отв. ред. проф. А.Ю. Друговская. Курск: Изд-во КГМУ, 1997. С. 127. [↑](#footnote-ref-295)
296. Курск. Документы. Воспоминания. Статьи / отв. ред. проф. А.Ю. Друговская. Курск: Изд-во КГМУ, 1997. С. 129. [↑](#footnote-ref-296)
297. Там же. С. 130. [↑](#footnote-ref-297)
298. Курск. Документы. Воспоминания. Статьи / отв. ред. проф. А.Ю. Друговская. Курск: Изд-во КГМУ, 1997. С. 132. [↑](#footnote-ref-298)
299. *Татарская И.Ю.* Очерки музыкальной жизни соловьиного края. Курск: Изд. дом «Славянка», 2006. 176 с. [↑](#footnote-ref-299)
300. *Болычевцев Г.Л.* Жизнь при коммунизме: рукопись // Архив Музея образования КИНПО и СОО Курской области. Фонд П.К. Дорошева. Ед. хр. VIIА-1-а-Б-1-В-3. 42 л. [↑](#footnote-ref-300)
301. Программа концерта 7 декабря 1913 года // ГАКО. Ф.Р-5344. Оп.1. Ед.хр. 2. 2 л. [↑](#footnote-ref-301)
302. *Болычевцев Г.Л.* Жизнь при коммунизме. Рукопись // Архив Музея образования КИНПО и СОО Курской области. Фонд П.К. Дорошева. Ед. хр. VIIА-1-а-Б-1-В-3. 42 л. [↑](#footnote-ref-302)
303. *Болычевцев Г.Л.* Мои мысли о музыке // Архив Музея образования КИНПО и СОО Курской области. Фонд П.К. Дорошева. Ед.хр. VIIА-11-а Б-I-И-3. 6 л. [↑](#footnote-ref-303)
304. *Горлинская С.Е.* Музыкальная жизнь Курской губернии до 1917 года: автореф. дисс. … канд. иск. Ростов н/Д, 2009. 24 с. [↑](#footnote-ref-304)
305. *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и коммент А.С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с. [↑](#footnote-ref-305)
306. Переписка Г.Л. Болычевцева и П.К. Дорошева // Архив Музея образования КИНПО и СОО. Ед.хр. VII А-11-а Б-I-И-3. 35 л. [↑](#footnote-ref-306)
307. Переписка Г.Л. Болычевцева и П.К. Дорошева // Архив Музея образования КИНПО и СОО. Ед.хр. VII А-11-а Б-I-И-3. 35 л. [↑](#footnote-ref-307)
308. *Литвиновский О.* Бетховен в деревне // Беднота. 1928. 3 марта. № 5. [↑](#footnote-ref-308)
309. *Болычевцев Г.Л.* Жизнь при коммунизме: рукопись // Архив Музея образования КИНПО и СОО Курской области. Фонд П.К. Дорошева. Ед. хр. VIIА-1-а-Б-1-В-3. 42 л. [↑](#footnote-ref-309)
310. *Болычевцев Г.Л.* Мои мысли о музыке // Архив Музея образования КИНПО и СОО Курской области. Фонд П.К. Дорошева. Ед.хр. VIIА-11-а Б-I-И-3. 6 л. [↑](#footnote-ref-310)
311. Памяти А.В*.* Свешникова. Статьи. Воспоминания / сост. *С.С. Калинин*. М.: Музыка, 1998. С. 55. [↑](#footnote-ref-311)
312. *Грум-Гржимайло Т.Н.* Музыкальное исполнительство // Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней. М.: Знание, 1984. С. 5 [↑](#footnote-ref-312)
313. *Грум-Гржимайло Т.Н.* Музыкальное исполнительство // Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней. М.: Знание, 1984. С. 59. [↑](#footnote-ref-313)
314. *Локшин Д.Л.* Замечательные русские хоры и их дирижеры. М.: Госмузиздат, 1963. С. 6. [↑](#footnote-ref-314)
315. Памяти А.В. Свешникова. Статьи. Воспоминания / сост. *С.С. Калинин*. М.: Музыка, 1998. С. 44. [↑](#footnote-ref-315)
316. Борис Тевлин. Хоровые пути. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2001. С. 63. [↑](#footnote-ref-316)
317. Борис Тевлин. Хоровые пути. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2001. С. 63. [↑](#footnote-ref-317)
318. *Локшин Д.Л.* Замечательные русские хоры и их дирижеры. М.: Госмузиздат, 1963. С. 20. [↑](#footnote-ref-318)
319. *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и комент. А.С. Белоненко. М.: Мол. гвардия, 2002. С. 271. [↑](#footnote-ref-319)
320. *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и комент. А.С. Белоненко М.: Мол. Гвардия, 2002. С. 274. [↑](#footnote-ref-320)
321. *Исследование возможностей методики инструментального музицированияв донотный период проводятся в рамках темы «Моделирование музыкально-педагогической компетентности педагога-“немузыканта” в условиях музыкального сопровождения общего образования (Курская область)», при поддержке гранта* ***РГНФ № 10-06-72612а/Ц (2010-2011 гг.).*** [↑](#footnote-ref-321)
322. Научное обобщение см. в двух работах: *Космовская М.Л., Подымова Л.С., Ларина Е.А.* Практическое руководство игры на свирели (донотный период) по методике Э.Е. Смеловой. / Рук. деп. ОЦНИ «Школа и педагогика». М., 1992. №225–92. 89 с.; Космовская М.Л. Методические рекомендации для проведения уроков практического музицирования на свирели конструкции Э.Я. Смеловой / Для учителей и родителей. Курск, 1993. 11 с. ISBN 5-88313-006. [↑](#footnote-ref-322)
323. *Космовская М.Л.* Девять уроков игры на свирели. Донотный период (по методике Э.Я. Смеловой). Курск: Изд-во КГПИ, 1993. 25 с. ISBN 5-88313-005-4. [↑](#footnote-ref-323)
324. *Космовская М.Л.* Методические рекомендации для проведения уроков практического музицирования на свирели конструкции Э.Я. Смеловой / Для учителей и родителей. Курск, 1993. 11 с. [↑](#footnote-ref-324)
325. *Тихомиров Г.В.* Инструменты русского народного творчества. М.: Музгиз, 1983. С. 98. [↑](#footnote-ref-325)
326. *Космовская М.Л.* Научно-методическое руководство игры на свирели (по методике Э.Я. Смеловой). Курск: Изд-во КГПИ, 1994. С. 1. [↑](#footnote-ref-326)
327. *Смелова Э.Я.* Свирель поет: буклет-вкладыш к свирели. М., 1991. 16 с. [↑](#footnote-ref-327)
328. Частное предприятие, организованное Э.Я. Смеловой в начале 1990-х годов для распространения идей по всей стране. [↑](#footnote-ref-328)
329. Фотографии мая 2010 года [↑](#footnote-ref-329)
330. Вот их перечень: *Никитин В.М.* Наслаждайся, познавай, пой по нотам и играй / Репертуар для игры на свирели по двухстрочной партитуре и пения хором по нотной записи. СПб., 1999. 18 с.; *Никитин В.М.* Играй свирель и пой душа. Ах, песня, как ты хороша / Репертуар для игры на свирели по двухстрочной партитуре и пения хором по нотной записи. Вып. 2. СПб., 1999. 18 с.; Играем на концерте / Репертуар для игры на свирели. Народные, классические и джазовые мелодии. СПб., 2004. 16 с.; *Евтух Е.В.* Вместе с октавиком / начинаем играть на свирели. СПб., 2001. 18 с.; *Евтух Е.В.* Гусь, танцующий факстрот / играем на свирели и блокфлейте. СПб., 2003. 16 с.; *Евтух Е.В.* Игра на свирели как форма активизации музыкальной деятельности учащихся. (Из опыта работы учителя музыки) Методическое пособие. СПб., 2002. 50 с.; *Рисова Е.А.* Играй свирель / Репертуар для игры на свирели. Часть 1. СПб., 2006. 16 с.; *Рисова Е.А.* Играй свирель / Репертуар для игры на свирели. Часть 2. СПб., 2006. 16 с. [↑](#footnote-ref-330)
331. *Евтух Е.В.* Вместе с октавиком / Начинаем играть на свирели. СПб., 2001. 18 с. [↑](#footnote-ref-331)
332. Имеется в виду студенческая оперная студия при консерватории (прим. ред.). [↑](#footnote-ref-332)
333. *Коломиец Г.Г.* Ценность музыки: философский аспект. М.: Либроком, 2009. 531 с. [↑](#footnote-ref-333)
334. Российская социологическая энциклопедия / под общ. ред. Росс. акад. наук им. Г.В. Осипова. М.: НОРМА-ИНФРА, 1998. 672 с. [↑](#footnote-ref-334)
335. *Ильин И.А.* Природа ценностного сознания // Философия: Университетский курс / под общ. ред. проф. С.А. Лебедева. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2003. С. 395. [↑](#footnote-ref-335)
336. *Здравомыслов А.Г.* Потребности. Интересы. Ценности. М.: Политиздат, 1986. С. 161. [↑](#footnote-ref-336)
337. *Гуревич П.С.* Основы философии. М.: Гардарики, 2004. С. 354. [↑](#footnote-ref-337)
338. *Коломиец Г.Г.* Музыкально-эстетическое воспитание: аксиологический подход: монография. Оренбург: Изд-во ООИПКРО, 2001. С. 218. [↑](#footnote-ref-338)
339. *Шохин В.К.* Ценность // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 2001. С. 321. [↑](#footnote-ref-339)
340. *Выжлецов Г.П.* Аксиология: становление и основные этапы развития // Социально-политический журнал. 1996. № 1. С. 86. [↑](#footnote-ref-340)
341. *Киященко Н.И.* Эстетика жизни: книга для учителя. М.: Гуманитарий, 2004. С. 10. [↑](#footnote-ref-341)
342. *Закс Л.* Музыка в контекстах духовной культуры // Критика и музыкознание: сб. ст. Вып. 3. Л.: Музыка, 1987. С. 46–48. [↑](#footnote-ref-342)
343. *Неменский Б.М.* Педагогика искусства. М.: Просвещение, 2007. С. 5. [↑](#footnote-ref-343)
344. *Неменский Б.М.* Мудрость красоты. М.: Просвещение, 1981. С. 7. [↑](#footnote-ref-344)
345. *Неменский Б.М.* Мудрость красоты. М.: Просвещение, 1981. С. 14. [↑](#footnote-ref-345)
346. «Курские епархиальные ведомости» выходили с 1871 года в Белгороде – уездном городе Курской губернии, и только в 1882 году постоянным местом издания стал Курск. [↑](#footnote-ref-346)
347. «Вестник курского земства» (1907–1916), «Голос курянина» (1906), «Курская быль» (1906–1916), «Курская весть» (1906), «Курская газета» (1906), «Курская жизнь» (1906), «Курская речь» (1906), «Курские записки» (1906), «Курский голос» – добавление к «Курским запискам» (1906), «Курское эхо» (1906), «Родная страна» (1909), «Справочная газета» – приложение к «Курской газете» (1907–1916), «Телеграммы Петроградского телеграфного агентства и последние вести» – приложение к «Курской газете» (1914–1915), «Торговые сведения курской биржи» – приложение к «Курской газете» (1911), «Хлебные бюллетени Курской биржи» – приложение к «Курской газете» (1911). [↑](#footnote-ref-347)
348. *Брежнева Т.А.* История становления и развития музыкального образования Курского края (вторая четверть XIX – начало XX века): дисс. … канд. ист. наук. Курск, 2005. С. 48. [↑](#footnote-ref-348)
349. Гердличко Матвей Петрович (1758/1759 – ??.10.1869, Курск) – богемец по происхождению, подполковник, участник Отечественной войны 1812 года. Содержатель музыкальной школы в Курске для обучения крепостных музыке с 1842 по 1861 год. [↑](#footnote-ref-349)
350. *А.Г.* Местные известия. Курск **//** Курские губернские ведомости. 1850. 4 февраля. № 5. Неофициальная часть. [↑](#footnote-ref-350)
351. Александр Головашенко – преподаватель гимназии, историк, главный редактор «Курских губернских ведомостей», в 1849–1851 годах являлся музыкальным рецензентом и писал под псевдонимом А.Г. [↑](#footnote-ref-351)
352. Абаза Аркадий Максимович (30.07.1843–1915) – музыкальный педагог, композитор, общественный деятель. Выпускник Харьковского музыкального училища ИРМО и Санкт-Петербургской консерватории, основатель и директор Курских музыкальных классов (1882–1915), преподавал вокал, игру на фортепиано, сольфеджио, теорию композиции, историю музыки, хоровое пение (1893–1894), руководил бесплатным классом хорового пения, а также «обязательными музыкальными предметами» (1889). Работал в общеобразовательных учебных заведениях: учителем пения в прогимназии г-жи Оранской (1888), Курском реальном училище (в начале 1880-х годов), руководил хором в Курской женской Мариинской гимназии. [↑](#footnote-ref-352)
353. Объявление. Курские музыкальные классы // Курские губернские ведомости. 1906. 6 мая. № 97. С. 1. [↑](#footnote-ref-353)
354. Местная хроника. Курские музыкальные классы // Курская быль. 1908. 18 мая. № 109. С. 3; В музыкальных классах А.М. Абазы // Курская быль. 1913. 23 февраля. № 45. С. 5; Театр и музыка. Курские музыкальные классы // Курская быль. 1913. 19 мая. № 113. С. 4 [↑](#footnote-ref-354)
355. Местная хроника. Публичный экзамен Курских музыкальных классов А.И. Якубенко // Курская быль. 1908. 24 мая. № 113. С. 3 [↑](#footnote-ref-355)
356. Местная хроника. Музыкальные классы // Курская быль. 1910. 11 июня. № 128. С. 3 [↑](#footnote-ref-356)
357. Курские музыкальные классы // Курские губернские ведомости. 1889. 10 ноября. №86. [↑](#footnote-ref-357)
358. Об Антоне Рубинштейне: речь Абазы // Курские губернские ведомости. 1889. № 89. [↑](#footnote-ref-358)
359. *Гражданин*. Местная хроника. Духовный концерт // Курская быль. 1907. 28 марта. № 69. С. 3. [↑](#footnote-ref-359)
360. Местная хроника / Концерт балалаечников в зале Курского Дворянского собрания // Курская быль. 1908. 23 января. № 19. С. 2. [↑](#footnote-ref-360)
361. Местная хроника / Концерт гармонистов // Курская быль. 1907. 3 января. № 1. С. 3. [↑](#footnote-ref-361)
362. Театр и музыка // Курский листок. 1884. 8 января. С. 2. [↑](#footnote-ref-362)
363. Там же. [↑](#footnote-ref-363)
364. Хроника. Благотворительный концерт // Курская быль. 1906. 13 октября. № 2. С. 1. [↑](#footnote-ref-364)
365. Объявление / О музыкально-вокальном и танцевальном вечере, который состоится 23 февраля 1907 года // Курская быль. 1907. 22–23 февраля. № 42–43. С. 1. [↑](#footnote-ref-365)
366. Местная хроника. Благотворительный вечер // Курская быль. 1907. 25 февраля. № 45. С. 3. [↑](#footnote-ref-366)
367. Местная хроника. Концерт М.И. Долиной // Курская быль. 1909. 29 апреля. № 94. С. 4 [↑](#footnote-ref-367)
368. *И.Б.* Хроника общественной жизни. Итальянская опера в Курске // Курские губернские ведомости. 1867. 6 мая. № 18; *Он же.* Итальянская опера в Курске (статья 2-я) // Курские губернские ведомости. 1867. 13 мая. № 19; *Он же.* Итальянская опера в Курске (статья 3-я) // Курские губернские ведомости. 1867. № 20; *Он же*. Итальянская опера в Курске (статья 3-я) // Курские губернские ведомости. 1867. 24 июня. № 25. [↑](#footnote-ref-368)
369. *И.Б.* Хроника общественной жизни. Итальянская опера в Курске // Курские губернские ведомости. 1867. 6 мая. № 18. [↑](#footnote-ref-369)
370. *И.Б.* Хроника общественной жизни. Итальянская опера в Курске // Курские губернские ведомости. 1867. 6 мая. № 18. [↑](#footnote-ref-370)
371. Бесядовский И.И. – секретарь Курского губернского статистического комитета (1860-е годы), музыкальный рецензент, писавший под псевдонимом И.Б. [↑](#footnote-ref-371)
372. *И.Б.* Итальянская опера в Курске (статья 2-я) // Курские губернские ведомости. 1867. 13 мая. № 19. [↑](#footnote-ref-372)
373. Там же. [↑](#footnote-ref-373)
374. *И.Б.* Итальянская опера в Курске (Статья 3-я) // Курские губернские ведомости. 1867. 20 мая. № 20. [↑](#footnote-ref-374)
375. *Красильников И.М.* Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. Дубна: Феникс+, 2007. 496 с. [↑](#footnote-ref-375)
376. *Едемская О.Ю.* Детская музыка современных композиторов в содержании фортепианного обучения // Художественное образование в пространстве-времени культуры: сб. науч. ст. / под ред. З.И. Гладких. Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2004. C. 186–192. [↑](#footnote-ref-376)
377. Главы из книги: *Коломиец Г.Г.* Ценность музыки: философский аспект. 2-е изд. М.: ЛКИ, 2007. 536 с. предоставлены для публикации ее автором после участия в курской конференции 2010 года. [↑](#footnote-ref-377)