

что есть у других народов (является их вкладом в общечеловеческое развитие), оберегать то, что создано всеми народами и свято для них.

Ориентируясь на тезис «Общечеловеческое – это каждый человек, неотъемлемое и святое его право на свободу и достоинство» [4], мы поставили в центр своего исследования процесс формирования межэтнической толерантности у школьников посредством изучения разнообразия общечеловеческих, национальных, духовных и художественных ценностей народов региона, являющихся личностными культурными смыслами индивидуального сознания.

При этом мы исходили из положения о том, что этнотолерантное сознание ребенка воспитуемо, оно зависит от комплекса взаимодействий и целенаправленных влияний, от внешних и внутренних факторов, предопределяющих его развитие. Под внешними факторами следует понимать совокупность общественных и природных явлений, влияющих на становление личности; под внутренними – естественную основу психики и взаимоотношения с ней, с момента рождения ребенка, социальных новообразований.

Если проследить формирующее влияние среды и воспитания на развитие этнотолерантного сознания школьников, то оказывается, что среда воздействует в известной мере стихийно и пассивно. Воспитание играет определяющую роль в этом процессе лишь при условии взаимодействия с внутренними механизмами (потребностями, мотивами, интересами, убеждениями). Это сложное явление, получившее название *персонализации воспитания*, трактуют «как сложный и противоречивый процесс взаимодействия информационного

содержания социализирующих и регулирующих поведение личности факторов с различными типами сознательно-психических и идеологических процессов, свойств и отношений, образующих целостный личностный модус человека (потребности, интересы, убеждения, оценочные критерии, стремления). Персонализация не противоречит социализации как ее антипод, а является внутренним механизмом ее осуществления» [5].

Таким образом, можно утверждать, что стержнем персонализированного воспитания при формировании этнотолерантного сознания выступает трансформация значений культурных смыслов (как образующих общественное сознание) в личностные смыслы. Это подвело нас к выводу о необходимости целенаправленно включать в руководство соответствующим педагогическим процессом потенциал культуры родного края, для чего необходимы более глубокие методико-практические и теоретические разработки в этой области знания.

Литература

1. Анисимов О. С. Толерантность в общественном сознании России. М., 1998.
2. Зинченко В. П., Моргунов Е. Б. Человек развивающийся: очерки российской психологии. М., 1994.
3. Ильченко Л. П. Взаимосвязь развития гражданского согласия и толерантности личности в процессе обучения в общеобразовательной и высшей школах. Анапа, 2012.
4. Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность. М., 1977. С. 89.
5. Толерантность – идеология гражданского мира. М., 2001. С. 48.

I. N. KUKUSHKINA. THEORETICAL ASPECTS OF INTEGRATION OF CIVIL AND BY MEANS OF REGIONAL CULTURE

The tolerant consciousness transformation of values of cultural senses into personal as forming public consciousness is presented in the article.

Key words: *tolerance, personal consciousness, civicizm, integration.*

С. В. АДАМЕНКО

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

В статье рассматривается вопрос о функциях русской народной песни как специфического рода человеческого мышления и деятельности.

Ключевые слова: *народная песня, музыкальный фольклор, сценический образ, мизансцена, специфические функции.*

Народная песня, объединяя музыку, текст, мимику, танец, должна быть не только спета, но и по-настоящему «разыграна как в театре». Русский песенный фольклор имеет глубокое образно-смысловое начало, превращающее песню в игру, подобную сценическому действу. Не удивительно, что на казачьем диалекте говорят «сыграть песню». Народные мастера-исполнители, вживаясь в образ, соотносят переживания героев песни с личными впечатлениями. Это делает исполне-

ние подлинно художественным явлением.

Как известно, всякое художественное творение начинается с замысла. При драматической постановке песни он заключен в расшифровке ее содержания. Каждый режиссер вправе любую песню-игру «поставить» по-своему, в зависимости от приобретенного опыта и профессиональных навыков. Выявление темы и идеи, формирующей сценический образ, в процессе работы над песней могут углубляться, уточнять-

ся. *Сверхзадача* (если трактовать этот термин по Станиславскому) народной песни – правильное прочтение текста, нахождение средств, формы и художественных приемов формирования сценического образа для точного раскрытия замысла. Идейный замысел постановщика обычно связан с тем, чтобы интерпретировать песню, ее идею применительно к современной аудитории.

Отсюда необходимость выразить заложенное в произведении (сформировать «правильный» сценический образ) это мы обозначаем как идею, а сверхзадача связана с ответом на вопрос: ради чего постановщик выбрал данную песню. Немаловажно учесть, как и кем песня ранее исполнялась, уточнить «предлагаемые обстоятельства»: где и когда возникло произведение. *Когда* означает эпоху, век или конкретный временной период; *где* – место действия: регион или социальную среду бытования песни (вспомогательными средствами могут служить жанровые особенности, ее приуроченность).

В произведениях народного поэтического и музыкально-поэтического творчества «предлагаемые обстоятельства» не всегда в той же степени выражены, как в авторском произведении – поэме, стихотворении, романсе и пр. В последних факты (место действия, эпоха) определены создателем текста, а фабульная канва народной песни требует расшифровки, конкретизации, специального анализа в сопоставлении с другими песнями аналогичного жанра.

Жанровую особенность (песня лирическая, хороводная, плясовая, свадебная, шуточная и др.) часто могут подсказать именно «предлагаемые обстоятельства». Они диктуют и внешнее решение песни при ее исполнении (в том числе и на сцене), и характер интонирования: необходимо обратиться к ассоциативному образу мышления участников фольклорного действия, чтобы подача стала «более точной для исполнителей, пробудила их творческую фантазию» [1].

Не менее важно определить темп (скорость движения) и ритм («интенсивность и размеренность сценического действия» [2]), в которых будет «играться» песня. Взаимосвязь темпа и ритма побудила современных режиссеров ввести в обиход термин *темпоритм*. Причем темп и ритм в сценической постановке могут совпадать или не совпадать – в зависимости от содержания песни, а также от собственной трактовки постановщика. Необходимо сочетать темпоритм музыкального и поэтического текстов. Л. В. Шамина и Л. В. Маркова предлагают к чисто музыкальному пониманию темпа присоединить характеристики иного свойства, раскрывающие сущность художественного образа: медленно – осторожно – внимательно; медленно – сосредоточенно; умеренно – сосредоточенно; умеренно – шаловливо; умеренно – подвижно – взволнованно; быстро – страстно; быстро – по-деловому; быстро – возбужденно; быстро – напористо – вызывающе.

Для обозначения непрерывной нити определенных сценических действий и движений исполнителей, воплощенных в тексте песни, используют

термин *мизансцена*. Художественная сила мизансцены тесно связана с идеей песни, содержанием и характерами действующих лиц, которые через внешние (физические) действия проявляют свои эмоции, демонстрируют душевное состояние. Сценическое решение песни в пространстве осуществляется с помощью мизансцен – статичных и динамичных (движения в хороводе; пластический танец, запечатленный в хореографическом рисунке; разыгрывание определенного сюжета, заложенного в самой песне и т. д.).

В современной трактовке режиссеры (хормейстеры) зачастую удачно соединяют несколько произведений, образуя «венки песен». В этом случае роль мизансцены возрастает: обрядовые (игровые) представления воспроизводятся на основе единого сценария – режиссеру-постановщику народной песни необходимо соблюсти гармонию между сценическим образом, музыкальным и поэтическим содержанием песни.

Суммируя представления о самых разнообразных аспектах семиотики русской народной песни как «кода познания бытия», можно выявить ее концептуальное содержание – позитивное, «гармонизирующее» отношение человека в наиболее важных точках его взаимодействия с миром и самим собой. С этим обстоятельством связана актуальность теоретической разработки вопроса о функциях русской народной песни как специфического рода человеческого мышления и деятельности.

По мнению Ф. И. Прокофьева, автора одной из фундаментальных монографий о массовом художественном творчестве, все функции авторского искусства присущи и народному художественному творчеству: «Вероятно, можно говорить лишь о разной степени и формах проявления тех или иных функций в каждом из направлений массового творчества» [3]. В его трактовке учтены следующие функции: коммуникативная, социально-организаторская, воспитательная, просветительская, функция социальной памяти, познавательная, пророческая, оценочная, компенсационная, гедонистическая, развлекательная. Не ограничиваясь этим, автор добавляет еще и функции развития художественно-творческих способностей населения, приобщения его к художественному творчеству.

Другие авторы, как правило, выделяют разное количество функций, нередко проводя параллели между теми, которые присущи профессиональному искусству и самодеятельному художественному творчеству. Ф. И. Лященко группирует функции по степени их близости (однотипности) как социальные и эстетические [4]. А. С. Каргин, обозначая социальные функции как утилитарные (прагматические), диктуемые запросами непосредственной жизни, исходит из традиционной модели народной культуры. Надо отметить, что воспитательная, педагогическая функции песни, на которых настаивают некоторые исследователи художественной самодеятельности, тоже утилитарны.

Качество сценической работы зависит от

уровня овладения актерскими навыками. Поэтому необходимо постоянно включать в занятия со студентами упражнения: на выработку актерского дыхания, дикции, координации движений, скорости реакции, на воображение, а также систематически вырабатывать сценические навыки с помощью произведений различных жанров поэтического и песенного фольклора.

Театрализованная композиция связывает и организует все элементы «внешней формы», подчиняя их внутреннему эмоционально-психологическому действию. «Внутренние» же, более сложные, компоненты формы – сюжет, характеры, образная структура содержания произведения – зависят от степени постижения их смысла. Музыку (пение), хореографию, изобразительный ряд (костюмы, декорации) студенты постигают через театральное действо – как виды искусства, объединенные одной драматургической линией. Эстетическое воспитание и духовный смысл раскрываются через осознание темы и поэтической идеи.

Эстетическое воспитание есть формирование эмоционально-ценностного отношения к предметам и явлениям действительности – способности «видеть, слышать, двигаться, выражать свои внутренние переживания по законам красоты» [5]. В процессе формирования эстетических способностей происходит одновременно освоение эмоционально-ценностных образов на уровне представлений и развитие индивидуальных творческих задатков личности [6]. Создается «определенный запас элементарных эстетических впечатлений и знаний, без которых не могут возникнуть склонность и интерес к эстетически значимым предметам и явлениям, их звуковым, колористическим, пластическим качествам» [7].

От чего зависит становление эстетического вкуса? От непосредственного чувственного опыта и эмоциональности восприятия, от активного приобщения к творческой деятельности – «концентрированного и объективированного выражения эстетического отношения человека к действительности» [8].

Классификация видов искусства, основанная на особенностях человеческого восприятия, наиболее приемлема в применении к процессу эстетического воспитания: «Одни отражают действительность в образах, зрительно воспринимаемых (архитектура, скульптура, живопись), другие отражают действительность в образах, воспринимаемых слухом (музыка, искусство слова), третьи требуют одновременно восприятия и с помощью зрения и с помощью слуха, так как пользуются зрительно-слуховыми образами (хореография, драматическое искусство и другие “зрелищные” искусства)» [9]. В других классификациях на первый план выдвигаются объективное бытие предмета и продукта искусства (в этом случае различают пространственные, временные и пространственно-временные виды искусства), соотношения объективного / субъективного в конкретном жанре. Но в каждой из классификаций неизменно представлены три группы однородных видов искусства: наличие всех их в комплексной

системе эстетического воспитания необходимо для развития эстетического вкуса.

Однако само по себе включение нескольких видов искусства в систему эстетического воспитания еще не делает ее комплексной. Комплекс есть совокупность предметов или явлений, составляющих одно целое: все виды искусства должно объединять нечто, придающее системе целостность. Такое объединяющее начало содержит в себе музыкальный фольклор.

Народная песня как явление народной культуры может восприниматься в качестве документа эпохи (тем самым оно выполняет познавательно-просветительскую функцию в различных ракурсах ее проявления: историко-фактологическом, философско-мировоззренческом, этико-эмоциональном, художественно-эстетическом). Это обстоятельство подтверждает мысль исследователей (В. Гошовский и др.) о том, что традиционные крестьянские песни, в первую очередь обрядовые, являются надежным материалом для изучения культуры человечества прошлых эпох: по информативности музыкальный фольклор превосходит данные диалектологии (лингвистики) и археологии.

«Отдельная мелодия, как бы она ни была коротка, может складываться из элементов, свойственных разным эпохам и стилям», – пишет К. Квитка [10]. На этот тезис возражает А. В. Руднева: по реально существующему песенному варианту путем постепенного освобождения его от поздних напластований (на основе смыслового и стилистического анализа словесных и музыкальных текстов) мы можем определить исторический возраст народной песни, а следовательно, – социально-общественный статус ее создателей, уклад жизни, особенности хозяйственной деятельности, культуры, психологии, мировоззрения.

Подведем итоги. Задачи народной песни как специфического рода человеческой деятельности и мышления в известном смысле переплетаются с такими функциями искусства, как коммуникативная, функция отражения действительности, этическая, эстетическая, «каноническая», эвристическая, катарсическая, гедонистическая, познавательно-просветительская. Однако это не снимает вопроса о приоритете народного песенного искусства – самостоятельной системы воспроизводства и распространения (потребления) духовных и материальных ценностей. Основное ее отличие состоит в том, что функционально-ролевое поле представляется единым и неразделимым, а утилитарно-эстетическая функция является комплексной, объединительной.

Литература

1. Шамина Л. В., Маркова Л. В. Режиссура народной песни. М., 1984. С. 23.
2. Там же. С. 25.
3. Прокофьев Ф. И. Художественное творчество масс в условиях развитого социализма. Киев, 1978. С. 54.
4. Лященко Ф. И. Социалистическая культура и

художественная активность масс. Киев, 1984. С. 59.
 5. Шевцов Е. В. Эстетическое воспитание: пути и проблемы. М., 1988. С. 31.
 6. Золотухина-Аболина Е. В. О специфике высших духовных ценностей // Философские науки. 1987. № 4. С. 11–19.
 7. Краткий словарь по эстетике / под ред. М. Ф.

Овсянникова. М., 1983. С. 2.

8. Столович Л. Н. Культура художественная и культура эстетическая // Искусство в системе культуры. Л., 1987. С. 113.

9. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 82.

10. Квитка К. Избранные труды: в 2 т. Т. 2. М., 1973. С. 14.

S. V. ADAMENKO. FOLK SONG AS THE BASIS OF MUSIC FOLKLORE

This article deals with the question about the functioning of Russian folk song as a specific type of human thinking and activity.

Key words: folk song, music folklore, stage image, mise-en-scene, specific functions.

М. А. ГОЛУБЕВА

К ПРОБЛЕМЕ АРТИКУЛЯЦИИ В НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Автором статьи предпринята попытка структурировать синкретичный, полифункциональный феномен артикуляции в контексте диалектно-речевого и вокально-жанрового единства фольклорных певческих традиций.

Ключевые слова: вокальная фольклорная традиция, артикуляционная установка, тоновая мобильность, дискретность / континуальность.

Как система сохранения и передачи культурного наследия песенный фольклор России очень разнообразен, его самобытность проявляется в особенностях голосоведения, ритмической организации, тембральных и динамических нюансах, жанрово-стилистических комплексах. Артикуляционная составляющая играет особую роль в «озвучивании» (сохранении) музыкально-поэтического текста и «трансляции» (передаче) его образно-смыслового содержания.

Термин *артикуляция* (от лат. *articulo* – ‘расчленяю’) используется в различных областях знаний. Так, с его помощью в физиологии описывается работа органов речи; в технике характеризуется качество систем, предназначенных для передачи информации. В музыке под артикуляцией понимают способ исполнения последовательности звуков (слитно / расчлененно) на инструменте или голосом [1]. Это и озвучивание определенного комплекса единиц, и организация потока живой речи (музыки) для наиболее точного воспроизведения интонационно-смысловых особенностей высказывания.

Принято различать *произношение* (звуковая система какого-либо языка) и *артикуляцию* (работа голосового аппарата), однако оба феномена взаимосвязаны и представляют собой нераздельное технико-акустическое единство. Применительно к инструментальному музицированию данные дефиниции рассматриваются в работах Г. Римана, И. Браудо, В. Максимова, А. Сокола, М. Имханицкого, К. Игумнова, Е. Титова, И. Мациевского, И. Земцовского и др.

Особенно ценны наблюдения Н. Кислицына, о которых следует упомянуть подробнее. Произношение обозначает звуковую организацию

музыкально-исполнительской речи, артикуляция – работу двигательного аппарата исполнителя. К средствам произношения относится совокупность акустических явлений процесса озвучивания выразительно-содержательных ресурсов музыки и действительности, отображенной в ней; к средствам артикуляции – комплекс психофизических реакций игровой моторики, ориентированный на управление звукообразующими устройствами музыкального инструмента [2]. Ученый связал исследуемый феномен с ассоциативным опытом, музыкально-жанровой стилистикой и различными типами движений, считая музыкальное произношение и музыкальную артикуляцию продуктом психической деятельности человека, выступающим в нераздельном единстве интонационно-образных представлений и материализованного звучания.

Е. Титов соотносит музыкальное произношение с двумя типами артикулирования (фонетическим и мотивным), которые реализуются посредством *эффектов, технических средств и штрихов*, связанных (континуальных) или раздельных (дискретных). Эффекты и технические средства выступают формами фонетической артикуляции, изменяя акустические свойства звука и подчеркивая «фактурные и мелодические очертания звукового потока» [3].

А. Ромодин раскрывает суть взаимодействия интонационно-образной и артикуляционно-двигательной деятельности как артикуляционное творчество, вызываемое скрытыми чувственными импульсами. Исследователь полагает, что артикуляционные движения органов речи ощущаются на подсознательном уровне и имеют «остроэмоциональную окраску, активно соотносимую музы-