

ніку руху. «Основа грамотного зображення тварин у знанні його конструкції» [3, с.122].

Висновки. Об'ємний наочний матеріал для вивчення анатомії тварин повинен бути представлений двома моделями однієї і тої ж тварини в однакових позах. Перша модель відображає скелет, а друга розкриває сутність великих м'язових масивів, що покривають кістяк.

Такі наочні посібники допоможуть студентам технологічно-педагогічного факультету в деякій мірі компенсувати пробіл із пластичної анатомії. Розглядаючи модель кістяка та модель, скорше навіть не знаючи назви тої чи іншої кістки або м'язу, можна побачити, де кріпляться м'язи, які кістки вони покривають повністю, які частково, а також зрозуміти як формується об'єм тіла тварини.

Звичайно об'ємний наочний матеріал не може замінити знання з пластичної анатомії, але в деякій мірі разом із малюнками та таблицями поповнить знання студентів технологічно-педагогічного факультету по анатомії та допоможе професійно оволодіти анімалістичним жанром на заняттях декоративно-прикладного мистецтва.

Перспективи подальших досліджень у даному напрямку. Актуальність проблеми для сучасної системи освіти передбачає продовження дослідження, а отримані висновки – перевірки і впровадження в навчальний процес.

Список використаних джерел

1. Ватагин В. А. Изображение животного. Записки анималиста / В. А. Ватагин. - М.: Искусство, 1957.
2. Громов В. И. Из прошлого земли / В. И. Громов. - М.: Воениздат, 1955.
3. Карлов Г. Н. Изображение птиц и зверей: [книга для учителя] / Г. Н. Карлов. - М.: Просвещение, 1978.
4. Рабинович М. Ц. Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц и ее применения в рисунке: [учебник для художественных и художественно-промышленных училищ] / М. Ц. Рабинович. - [изд. 2-е перераб. и доп.]. - М.: Высш. Школа, 1978.
5. Шитников В. Н. Звери и птицы нашей страны / В. Н. Шитников. - М.: Молодая гвардия, 1957.

Лю Бинцян
Национальная музыкальная
академия Украины им. П.И. Чайковского

ТЕХНОЛОГИЯ ИНТЕГРАЦИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЕ КУНЦЮЙ В ЕЕ ПАРАЛЛЕЛЯХ К ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ДРАМЕ-МИСТЕРИИ ЕВРОПЫ

Анотація. Стаття освітлює питання історическої метафізики на прикладі паралелізму художественних подій 15 – 16 століть за їх актуальності для сучасних слухачів.

Ключевые слова: китайская музыкальная драма Кунцюй, литургическая драма, историческая метафизика.

Анотація. Лю Бинцян. Китайська музична драма Кунцюй в її паралелях до літургічної драми-містерії Європи. Стаття висвітлює питання історическої метафізики на прикладі паралелізму художеских подій 15 – 16 століть за їх актуальністю для сучасних слухачів.

Ключевые слова: китайська музична драма Кунцюй, літургічна драма, історична метафізика.

Постановка проблемы. Актуальность указанной в названии темы определена востребованностью в 21 веке – веке выраженных интегративных тенденций в области знания и информатики – замеченных рядом исследователей, в том числе Л.Гумилевым [4], Н.Конрадом [6], А.Мезом [21] и др., подходов от принципиальной соотнесенности явлений культуры Востока и Запада, исходящих из идеи планетарного единства человечества (единства «этносферы Земли» по Л.Гумилеву).

Объект исследования – проявления исторической метафизики, то есть континуум повторяющихся дат и событий в историческом бытии людей. Предмет работы – черты указанной исторической метафизики в хронологической синхронности явлений музыкального театра в Европе и Китае, то есть в повторяемости культурно-исторических качеств, охватывающих как европейский Запад, так и азиатский Восток.

Анализ исследований и публикаций. Методологической основой является историческая компаративистика вышеуказанных трудов Л.Гумилева, Н.Конрада, А.Меза, а также компаративно-культурологический потенциал интонационного музыковедческого метода школы Б.Асафьева [1], в котором интонационный принцип составляет основания для сравнения музыки и словесной речи и который, по работам Ма Вей [11], создает интересную параллель к традициям китайской теории и эстетики музыки.

Формулирование целей статьи. Целью исследования является прослеживание параллелизма культурных выходов Запад – Восток в сфере музыкального театра (Кунцуй – литургическая драма/мистерия). Конкретные задачи работы: 1) систематизация сведений о синхронности проявления Кунцуй – литургической драмы / мистерии; 2) анализ сюжетики и выразительных средств названных музыкальных действий в аспекте общности их мистериального корня.

Практическая значимость – возможность использования в музыкально-исторических курсах новых, теоретически и фактически, сведений по метафизической упорядоченности конкретики процессуально-диалектических проявлений общей и музыкальной истории Европы и Китая.

Результаты исследования. Высокий взлет китайской культуры в эпоху Сун (10–13 вв.) содержал, на основе актуализации ряда установок конфуцианства [3, с.812], в качестве наиболее показательного момента, новый этап расцвета китайской поэзии, следующей после эпохи Тан (7–10 в.), определенный Н.Конрадом в качестве «Китайского Ренессанса» [3]. И существенной стороной этой новизны оказывается выход на театрализованные формы бытия поэзии и на театр как таковой. Таким новым качеством театрализации стали многочастные песни-баллады поэта и певца Кун Сянь-чжуаня, названные чжугундяо (12 в.).

В 10–12 вв. в Северном Китае выстраивается театр в форме псацзюй, аналогичный процесс наблюдался и на китайском Юге [3, с.812]. В материалах Е.Виноградовой и А.Желоховцева говорится о «народно-песенной» основе музыки этих театральных форм. Однако следует помнить о глубинной связи, через систему всеобщего государственного образования от Древности, от «Шицзин», и вплоть до 20 века, профессиональной ученой, религиозной-философской поэзии с народным искусством, о проявлении последнего в формах авторского профессионального творчества.

Китайская опера определилась в существенных качествах в рамках Куньцзюй или Куншанской драмы [3, с.812–813], которую приходили «слушать» и которая содержала в качестве главного номера – арию (шюй), тяготевавшую к трехчастной форме. Кунцзюй (15–16 вв.) образует высшее развитие Юаньской драмы (13–17 вв.), то есть музыкального спектакля, представлявшего мифологические и легендарно-исторические сюжеты.

От 17 столетия выделяется Пекинская опера («цзинцзюй»), в которой обнаруживаются «тенденции демократизации» [3, с.813] и которая стала средоточием китайской оперной традиции от эпохи Юань, а затем эпохи Мин вплоть до 20 века и современности. Заметим, эта «демократизация» проявляется в насыщении спектакля балетно-акробатическими номерами, весьма отесняющих певческую специфику аристократического стиля Куньцзюй.

Одно сопоставление приведенных исторических этапов с известными этапами развития литургической драмы–мистерии в Европе, от диалогизации (9–11 вв.) тропа до театральных форм как таковых (12–13 вв.), «в костюмах и сценическом оформлении», «отпочковавших» ее от богослужения и определивших ее бытие «за пределами церкви» (15–16 вв.) [8, с.76], указывает на определенную синхронность происходившего в разных концах света и вне прямого информационного взаимодействия сторон. В справочной литературе [18, с.195] подчеркивается, что литургическая драма и мистерия, а точнее, «мистерияльная игра», игровое мистерияльное действие представляет собой духовную акцию, известную в Западной Европе от X в. Причем, указывается как на начало его – на «восточный троп», представленный Туотилло (Тотило) в монастыре Сен-Галлен, то есть речь идет о византийской учености, пропагандированной в Западной Европе ирландскими монахами.

Литургическую драму Г.Кречмар справедливо назвал «предшествующей» оперы, поскольку все ее действие – *пелось*. В работе Г.Кречмара литургическая драма рассматривается в перспективах оперного продолжения: «...можно наблюдать тип древней литургической драмы и сравнивать ее с нашей оперой. Как... в литургической драме, так и в опере имеется речитатив, но только литургический речитатив с точки зрения музыкальной выразительности довольно беден. Он состоит из таких же последовательностей звуков, какие применяются в протестантской церкви при исполнении колект и версикул. Эти декламационные формулы, опирающиеся на

один и тот же тон, лишь на концах фра, в самом начале и при заключении, получают некоторую певучесть и красочность, достигаемую ходами на небольшие интервалы и скромными мелизмами...» [7, с.29–30].

Заметим, пели в литургической драме в тех формах вокальности, которые и были заимствованы оперой из церкви и которые определили название классического жанра как *seria*, что означает не в буквальном, но в смысловом переводе «церковный». При этом мистерия в языковом оформлении тянулась к «местному» [7, с.76] языку, «она включала народно-комические, бытовые сценки, большие вокальные соло, песенки и даже танцы...», «... мистерия включала в себя народнобытовую песню» [7].

В нашем изложении фрагментов истории европейского музыкального театра сделан акцент на мистерии, поскольку именно он соотносится по временным параметрам с южной драмой Кунцой, в которой применялись смыслы-приемы храмового пения соответственно видам этого последнего: «даосы поют о чувствах, буддисты о сущности, конфуцианцы – о принципах» [4, с.813]. При этом действовали эстетические критерии «изысканности» («я») и «простонародности» («су»), - ср. описание европейской мистерии, хранившей заветы «школы», бывшей средоточием профессионализма-образованности в средневековом искусстве, освоенной в литургической драме, и «народнобытовых» и танцевальных вставок. И такое «сосуществование» религиозно-возвышенного и приземлено-бытовленного органично для мистерийного жанра, обращенного к «тайне чудесного». «Идеальная модель» христианской мистерии – пасхальный сюжет Воскресения, который щедро обставлялся бытовыми деталями и «реалистическими» мотивами ради сиюминутного смысла переживания священной истории.

В нашем распоряжении драма Кунцой «Пионовая беседа», сообщающая некоторую притчу об образованной и слагающей удивительные стихи девушке-Поэтессе Лю Мынмэй, которая осознает свою «невписанность» в прозаическое окружение, умирает, запрятав сочиненные ею стихи так, чтобы они были чудесно найдены молодым ученым конкурсантом. Полученная таким необычным способом помощь принесла удачу – герой прошел на почетную должность, а увидев красоту и поведенческое обаяние явившейся в виде духа Поэтессы, влюбляется в нее, узнав же о смерти своей благодетельницы, опасаясь и труся, все же пересиливает свои сомнения, решается на ...откапывание из могилы умершей, чудесно ее оживляет, возвращает ее в отчий дом и, преодолев подозрительную жестокость будущего тестя, женится на воскрешенной Лю Мынмэй.

Данная мистическая история, которая обрастает множественными бытовыми деталями, народными сценками с танцами и акробатическими прыжками, в сюжете четко обнаруживает связь с мифологемами инициации – типа «хрустального гроба» в Сказке о мертвой Царевне и о семи богатырях, сна-смерти Людмилы в поэме «Руслан и Людмила» А.Пушкина и иное. В работе В.Проша [14] мотив избранности героини, проходящей ис-

пытания перед таинством брака, в том числе ритуальную смерть, специально обсуждается в связи с мифологической подосновой событий волшебной сказки. Герой оперы, избранник Лю Мынмэй, свершает «сошествие в мир теней» ради освобождения своей спасительницы, что образует совершенную аналогию сюжету об Орфее и Эвридике, только с благополучным исходом столь обязывающего преступления границы миров живых и мертвых.

Более отдаленной выступает аналогия с библейским мотивом Сошествия Христа в ад, которая в сознании христиан ассоциируется с подвигом Орфея, коль скоро в раннем христианстве миссия Христа как Доброго пастыря ассоциировалась с «кортежем Орфея», образовывавшемся благодаря способности светлого певца, сына светоносного Аполлона, проповедовать кроткие нравы посредством удивительного пения [2, с.172]. В статье И.Бусевой-Давыдовой отмечено: «В катакомбной живописи христиане использовали художественный язык и сюжеты античности. ... часто встречающиеся фигуры языческих божеств Амура и Психеи приобретали новый символический (курсив наш – Л.Б.) смысл. Например, образ Психеи мог истолковываться как изображение христианской души, а чудесный песнопевец Орфей, которому внимали даже животные, стал обозначать Христа» [2, с.174].

Этот же смысл отмечают и другие, специальные академические издания [19, с.150]. В книге М.Холла [18, с.97] указывается: «Орфей, фракийский бард, великий просветитель греков, перестал быть известен как человек и стал почитаемым божеством за несколько веков до христианской эры». И дальше. Со ссылкой на материалы Т.Тейлора, констатируется: «...Орфей, который был истинным основателем теологии среди греков, законодателем их жизненных и моральных норм, первым из пророков и поэтов, отпрыск Муз, который учил греков ритуалам и Мистериям и от которого мудрость перешла к Гомеру, Пифагору и Платону».

Миф об Орфее имеет аналогии в Китае. В работе В.Шестакова читаем: «В Китае широко известно предание о легендарном музыканте Ху Ба, этом «китайском Орфее», который своей игрой на люте заставлял птиц пускаться в пляс и рыб танцевать...» [5, с.11]. Однако и жених Лю Мынмэй, сумевший полюбить мертвую Поэтессу и вывести ее из могилы, при всех «снижающих» его подвиг бытовых деталей в сюжете, образуют параллель к истории Орфея – ведь китайский персонаж притчи-мифа обладает недюжинной творческой способностью, главное, отмечен той героической широтой душевного движения, которая и осуществляет событийный скачок в истории Поэтессы: сошествие героя во мрак могилы и тем чудесное восстание из мертвых Избранницы. Очевиден трикстерский комплекс в характеристике указанного героя, напоминающий двоичность «Иван-царевич – Иван-дурак» в русских сказках.

Подобно тому, как в европейской литургической драме, тем более в мистерии 15–16 вв., бытовые детали, юмористические комментарии и тра-

ктовки персонажей, окружающих сакральную фигуру, призваны были поддержать идею жизненной реальности происходящего, так и в китайской Кунцзюй нарочитая неуклюжесть отдельных поступков героя, комичность помогающей ему в оживлении умершей Лекарки, несговорчивая свирепость Отца Поэтессы и др. призваны представить чудесную историю житейски достоверной, поучительной в признании возможности Чуда. И, в конце концов, убедительной становится идея Неумираемости поэтического слова, символизация-персонификация Поэзии как таковой, способной одушевлять на расстоянии и приобщать к нраву кроткому, к почитанию красоты людей, не готовых в первом приближении к принятию этих идеальных ценностей.

В целом в оперных сюжетах посредством опоры на мифологемы достигается мистериальный эффект Приобщения к Чуду, другое дело, насколько видим и заметен в общем плане соответствующий содержательный пласт. В работе Ли Фэнхуа приводятся сведения о мифологических составляющих сюжетов опер В.Моцарта в их аналогиях историям «давно минувших дней»: «В целом сюжеты знаменитейших произведений композитора определены ориентировкой на мифологические и сказочные мотивы, даже если впрямую не выстроены по конкретному мифу. Мифологемы очевидны в «Идоменее», ...содержащий в качестве сюжетного стержня чудо избавления от жертвоприношения. Сказочно-мифологический мотив определяет сюжет «Дон-Жуана», в котором реальная историческая фигура талантливо-го флотоводца... мифологизирована в легенде в духе «Гаргантюа Эроса» и соединена со сказочно-волшебным мотивом «помощи с того света».

Само название комической оперы «Похищение из сераля» наводит на аналогии с известными мифами о «похищении»: Золотого Руна аргонавтами, Огня – Прометеем, Европы – Зевсом, Аидом – Персефоны и т.д. Китайская легенда о семи дочерях Богини Неба Ван Му Ньян-ньян (буквально это имя богини переводится как Женщина-жена, Му, Мать, Ньян-ньян) и Правителя Неба (Ван), вышедших замуж за земных мужчин, то есть ставших «похищенными» из небесных владений, что также указывает на связь с распространенным мифологическим сюжетным построением» [9, с.15–16].

Приведенные наблюдения призваны апробировать найденную в данном исследовании параллель типичного сюжета Кунцзюй с европейскими мифами, органично проникавших в оперные либретто и обеспечивавших мистериальную притягательность действию, укорененному в бытийных «страстях человеческих». Представляемая в данном случае китайская опера видимо обладает теми же quasi-барочными чертами смешения серьезно-го и смешного, священного и бытового, символического и реалистического, которые столь очевидны для европейской, прежде всего французской мистерии рассматриваемого периода 15–16 ст.

Такая параллель тем более убеждает, что общий план представления, подчиняющийся рондальному принципу чередования рефренообразно идущим

ских рассказов и иллюстрирующих их разыгрываемых в лицах эпизодов, наблюдается как в европейском, так и в китайском вариантах. Только во французской мистерии этим quasi-рефреном выступают строфы хора на церковных мотивах, тогда как в Кунцой аналогичную роль выполняют выступления певцов, распеваящих на типовых мелодиях морализирующие стихи о происходящем на сцене. В мистериальных операх Р. Вагнера такую рефреноподобную в общей композиции функцию выполняют рассказы-комментарии героев к событиям, составляющим действие опер как таковое.

Певческий склад Кунцой базируется на особом рода ариозном пении, в котором мелодическая линия щедро снабжена мелизматикой типа мордентов, то есть фигурами круга, если обратиться к смысловой символике звучащей музыки [4, с.27]. Такого склада пение образует привилегию почти исключительно главной героини, тогда как партии других персонажей проще по совокупной мелодической выразительности. Главным выразительным моментом певческой характеристики образов главных героев, образа Поэтессы в первую очередь, является внутрислоговый распев, то есть ариозность в том строгом значении (см. *aria* – *air* [5] как этимологически связанные качества: пение – воздух...), которое предполагает особого типа «парение» музыкального смысла над текстовыми построениями.

Выводы и перспективы дальнейших исследований. Сделанная запись представления Кунцой в США демонстрирует успех этих спектаклей «медленной оперы» (ибо спектакли Пекинской оперы более динамичны и более насыщены событийностью как таковой) у широкой публики. Такой прием китайской оперы 15–16 вв. совпадает с принятием в США и в других странах Запада выступлений с фольклорными программами болгарской певицы Вали Балканской, представляющей лирико-эпические мелодии о борцах за свободу Родины 15–16 ст., что по стилю соотносимо с украинским-польским думным эпосом. Сказанное апробирует однажды найденное определение современных музыкально-стилевых предпочтений как «неоготики – неосимволизма» [12], охватывающих единым тоном воспевания-размышления регионально-континентально, национально принципиально различные аудитории.

Указанный выше параллелизм выстраивания музыкально-драматических мистериальных действий – европейской мистерии и оперы Кунцой – позволяет объяснить совпадение в современных условиях бытия популярного искусства успеха выступлений Вали Балканской и представлений аристократической оперы китайского Юга 15–16 столетий.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М. – Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
2. Бусева-Давыдова И. Искусство Византийского мира / И. Бусева-Давыдова // Энциклопедия для детей: [гл. ред. М. Аксенова]. – М.: Аванта, 1997. – Т. 7. Искусство. – Ч. 1. – С. 170 – 219.
3. Виноградова Е. Китайская музыка / Е. Виноградова, А. Желуховцев // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 807 – 815.
4. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Л. Гумилев. – М.: ЭКОПРОС, 1993. – 544 с.
5. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века / О. Захарова. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.

6. Конрад Н. Запад и Восток / Н. Конрад. – М.: Наука, 1966. – 561 с.
7. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар. – Л.: Academia, 1925. – 406 с.
8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: в 2 т. – М.: Музыка, 1982. – Т. I. – С. 696.
9. Ли Фенхуа. Миф – сказка как сюжетная основа и образная сущность оперы В. Моцарта «Волшебная флейта»: композиция и исполнение: магистер. раб. – Одесса, 2006. – 42 с.
10. Лосев А. Античная музыкальная эстетика / А. Лосев. – М.: Музыка, 1960. – 194 с.
11. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17. 00. 03 «Музичне мистецтво» / Ма Вей. – Одеса, 2004. – 17 с.
12. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Е. Маркова // Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. – Одесса: Астропринт, 2006. – Кн. 1. – С. 76 – 128.
13. Музыкальная эстетика стран Востока / [ред. В. Шестаков]. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
14. Пронн В. Исторические корни волшебной сказки / В. Пронн. – М., 1946. – 347 с.
15. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве / А. Уотс; [пер. с англ.] – К.: «София»; М.: ИД «София», 2003. – 240 с.
16. Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. Холл; [пер. с англ.]. – М.: ЭКСМО – СПб.: Terra fantastica, 2003. – 957 с.
17. Sifka P., Frisz G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek. – Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. – 205 s.
18. Dahlhaus C., Brockhaus E. Riemanns Musiklexikon in zwei Bände. П. В. – Mainz: Schott's Söhne, 1979. – 195-197 S.
19. Mez A. Renesans Islamu / A. Mez. – Warszawa: PIW, 1980. – 492 s.

Любар Р.О.
Криворізький державний
педагогічний університет

ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ В МЕТОДИЦІ РОЗВИТКУ ЛАДОВОГО ВІДЧУТТЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

Анотація. У статті розглядаються питання систематизації ладів української народної музики, ефективність їх використання в методиці розвитку мелодичного слуху майбутніх учителів музики.

Ключові слова: лади української народної музики, діатоніка, ладове відчуття.

Анотация. Любар Руслана Александровна "Использование украинского песенного фольклора в методике развития ладового чувства будущих учителей музыки". В статье рассматриваются вопросы систематизации ладов украинской народной музыки, эффективность их использования в методике развития мелодического слуха будущих учителей музыки.

Ключевые слова: лады украинской народной музыки, диатоника, ладовое чувство.

Annotation. Lyubar Ruslana Oleksandrivna "Use Ukrainian songs of folklore in a technique of development tunes of feeling of the future teachers". In clause the questions of the Ukrainian folk music, efficiency of their use in a technique of development of musical hearing of the future teachers of music are considered.

Key words: tunes of the Ukrainian folk music, diatonika, tunes feeling.

Постановка проблеми та аналіз досліджень і публікацій. Останнім часом поширюється інтерес до народної музики. У загальноосвітніх школах, особливо в початкових класах, розробляються програми з музики, де вагоме місце відводиться вивченню української народної творчості, проводяться позакласні виховні фольклорні заходи. Адже більшість народних музичних творів є простими за будовою з чіткою метро-ритмічною організацією, відчутним ладовим тяжінням, зручним для виконання діапазоном тощо. Все це складає цінне підґрунтя, на якому будуть виховуватися школярі.