

**С. С. Коренблит**

**ЭКОЛОГИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА.  
СИНТЕЗ СЛОВА И МУЗЫКИ**

**Практико-ориентированная монография**

Научный редактор  
доктор педагогических наук, профессор,  
академик Российской академии образования Е. А. Ямбург

Краснодар  
Издательский дом «ХОРС»  
2015

УДК 373.21  
ББК 74.100.5  
К663

**Рецензенты:**

В. А. Есаков, доктор культурологии, профессор  
М. Б. Зацепина, доктор педагогических наук, профессор  
В. А. Петьков, доктор педагогических наук, профессор  
Н. М. Юрьева, доктор филологических наук

**Коренблит, Станислав Соломонович.**

К663 Экология русского языка. Синтез слова и музыки : практико-ориентированная монография / С. С. Коренблит ; под ред. Е. А. Ямбурга. – Краснодар : Издательский дом «ХОРС», 2015. – 350 с.

ISBN 978-5-91084-055-7

В книге представлен современный взгляд на сохранение и развитие русского языка при помощи самого распространенного музыкального жанра – песни.

Обобщается более чем 30-летняя творческая композиторская, исполнительская, исследовательская, научно-педагогическая, научно-организационная работа автора, педагогов (школ, вузов, детских садов), деятелей науки и культуры – по сохранению русского языка и культуры в молодежной среде.

Предлагается инновационная педагогическая технология, которая позволяет сделать поэзию интересной и значимой для детей и молодежи через соединение высоких образцов русской словесности с музыкой – в песне, написанной современным композитором, ориентирующей в смыслах бытия, в истории, культурных ценностях.

Адресована педагогам дошкольного образования, школы, вуза, преподавателям литературы и русского языка (родного и неродного), научным сотрудникам, организаторам образования, деятелям культуры.

Информация об опубликованных материалах предоставляется в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ) по договору № 2160-10/2014К на размещение неперIODических изданий.

Электронная версия монографии находится в свободном доступе на сайте <http://www.id-hors.ru>.

**УДК 373.21**  
**ББК 74.100.5**

ISBN 978-5-91084-053-7

© Издательский дом «ХОРС», 2015  
© Коренблит С.С., 2015

*Александру Блоку посвящаю*

## Содержание

---

<b>Предисловие</b> .....	6
<b>Введение</b>	
<i>Кредо мегaproекта «Экология русского языка»</i> .....	23
<b>Часть 1</b>	
<b>Синтез слова и музыки</b>	
<b>в становлении языковой личности</b> .....	31
<b>1.1 Песня и стихотворение – синонимы</b> .....	31
<i>Историко-педагогические аспекты триады</i> <i>слово – речь (стих) – песня (музыкальное произведение)</i> .....	38
<i>Несколько слов о классификации песен</i> .....	50
<b>1.2 Синтез слова и музыки как способ запоминания</b> <b>и разновидность педагогической мнемоники</b> .....	57
<i>Синестезия</i> .....	59
<i>Память</i> .....	62
<i>Мнемоника и мнемотехника</i> .....	69
<i>Основы запоминания стихотворного текста</i> .....	73
<i>Значение мелодии в произвольном запоминании</i> .....	80
<b>1.3 Синтез слова и музыки</b>	
<b>в личностном пространстве человека</b> .....	87
<i>Поэты о музыке и ее взаимодействии со стихом</i> .....	87
<i>Гласные звуки/буквы – основные носители музыки стиха</i> .....	91
<i>Народная песня</i> .....	108
<i>Шлягер, или популярная песня</i> .....	112
<i>Плагиат и пародия</i> .....	116
<i>Может ли справиться с задачами</i> <i>поэтического образования авторская песня?</i> .....	123

---

<i>Песенное и оперное творчество в образовательном процессе</i> .....	134
<i>Музыка и песня в России</i> .....	139
<i>Стихи русских поэтов в творчестве композиторов России. Великие философы, композиторы и поэты о музыке</i> .....	142
<i>О пользе пения стихов (по материалам исследований проректора РАМ им. Гнесиных Д. К. Курнарской)</i> .....	148
<b>Часть 2</b>	
<b>Слово и музыка в образовательном пространстве социума ..</b>	157
<b>2.1 Нотные портреты в образовательном процессе школы и ДОО</b> .....	157
<i>Способ создания музыкального произведения «Нотный портрет»</i> .....	158
<i>Место нотного портрета в структуре урока и вне его</i> .....	163
<i>Примеры использования нотных портретов на уроках в школе (методические разработки)</i> .....	165
<i>Слово и музыка в жизни юных</i> .....	261
<i>Слово и музыка в жизни дошкольника</i> .....	270
<i>Учебно-методические комплекты «Веселый день дошкольника»</i> .....	285
<b>2.2 Духовное прозрение</b> .....	312
<b>Вместо заключения</b> .....	315
<b>Библиография</b> .....	316
<b>Об авторе</b> .....	346

## Предисловие

---

Эта монография – моя дань уважения любимому русскому языку и тем, кто осознает величие и уникальность этого языка, работая на благо его сохранения и развития. Цель работы – не оправдание моей творческой плодотворности при создании песен на стихи поэтов-классиков и современных поэтов, а необходимость создания и использования непрерываемого и бесконечно действующего инструмента – песни – для сохранения русской поэзии, а значит, самого языка в России и мировой культуре.

Книга представляет современное научно-практическое воззрение в области образования и культуры современной России – сохранения и развития русской речи при помощи самого распространенного музыкального жанра – Песни.

В монографии обобщается многолетняя работа (исследовательская, научно-педагогическая, научно-организационная, творческая композиторская) – личная и широкого коллектива педагогов школы и вуза, воспитателей детских садов, научных сотрудников, деятелей культуры – по сохранению русского языка и культуры в молодежной среде. Мы образно обозначили ее термином «экология русского языка», чем подчеркивается наше отношение к языку как живому организму, живой экологической системе, которая растит и питает подрастающее поколение, включает его в культуру и историю Отечества.

Современная социальная ситуация такова, что заставляет бить тревогу: такого снижения культуры языка, его засорения, засилья иностранной лексики и навязанных Интернетом «мыслепакетов» в общении история еще не знала. Обнищание языка свидетельствует о катастрофическом положении основ национальной культуры. Борьба за сохранение, возрождение русского языка – языка великой литературы и культуры – может и должна стать объединяющей идеей для различных социальных слоев и элиты российского общества.

Мы стремительно теряем чистый, незамутненный родник русского языка в образцах высокой поэзии XVIII–XX веков. Снова сделать поэзию интересной для детей и молодежи, лично значимой аурой их повседневной жизни, ориентирующей в смыслах бытия, истории, культурных ценностях, воспитывающей эстетический вкус, чувство прекрасного, определяющей духовное становление – этой целью задалась те специалисты, многолетний совместный творческий труд которых представлен в этой книге.

Нами проторен инновационный путь решения данной проблемы – соединение в песне высоких образцов русской словесности с музыкой, мелодией. В песне, написанной современным композитором, в доступном молодежи современном жанре популярной музыки, на стихи, отражающие непреходящие темы психологии, которые одинаково волнуют молодого человека и в XIX веке, и в третьем тысячелетии. Это тема судьбы, тема любви, личностного самоопределения, свободы и необходимости, самостояния. Это бесконечно сложная и увлекательная тема внутреннего мира человека, его переживаний, мыслей, чувств, эмоций.

Темы представлены композитором в жанре нотного портрета. Для нотного портрета Поэта специально отбираются наиболее значимые тексты его стихов, раскрывающие его жизненный и творческий путь, мировоззрение, из них выстраивается сюжет, для каждого произведения пишется мелодия, точно отражающая ритм, темп, интонацию стихотворения, индивидуальный почерк автора. В монографии представлен опыт использования нотных портретов на уроках литературы в школе, вузе и отчасти детском саду, в разнообразных других организационных формах.

В своей статье «Как делать стихи?» (1926) В. В. Маяковский описал свое видение создания стихов – в монографии автор дает свое видение создания поэтической песни (песни, написанной на самостоятельно созданные стихи как таковые, а при аранжировках и оркестровках мелодий предполагается обязательное использование только созданной уникальной мелодии для иллюстрации данного стихотворения), представляет исторические практики использования песен, возможности их применения в образовании от дошкольников до студентов, создание нотного портрета поэта (способ создания музыкального произведения).

Обращение к песне продиктовано наличием многочисленных данных о мощном влиянии музыки на усвоение вербальной информации, на память, чувства, соматику, энергетический потенциал человека, его сознание и подсознание, на личность в целом. Эти данные получены за последние годы в ряде наук – нейролингвистике, психофизиологии, тезаурусологии.

Изучение работ по названным научным направлениям, а также личный опыт общения с тысячами молодых людей на концертах популярной, авторской, бардовской песни позволили нам сформулировать гипотезу, которая состоит в следующих предположениях.

– Поэзия может и должна служить источником высоких образцов русской словесности, обогащающим язык подрастающего человека. Для выполнения поэзией этой функции необходим ряд условий. Главное – заинтересовать судьбой Поэта и его Стихами, сделать личностно значимым общение с Поэзией.

– Включение в образовательный процесс школы, вуза, ДОО песен, специально написанных на стихи поэтов-классиков и современных поэтов, – эффективный метод приобщения молодежи к Искусству Слова. Организованные в нотный портрет Поэта, песни воздействуют на внутренний мир молодого человека, его мысли, чувства, эмоции – и шире – духовность, пробуждают собственное словесное творчество.

– Показателем эффективности образовательного процесса, построенного с использованием нотного портрета, является личная заинтересованность обучаемого, наблюдаемая в его общении и нерегламентированной деятельности. Она не формализуема принципиально, индивидуальна, по-разному проявляется у разных людей. Отслеживание проявлений заинтересованности является особой исследовательской задачей.

Современная наука об усвоении языка человеком рассматривает этот процесс в контексте становления языковой личности как формирование индивидуальной языковой системы (структурно-семантический уровень), языковой картины мира (лингвокогнитивный уровень, тезаурус), мотивационно-эмоциональной сферы, – которые преломляются в способности порождения и понимания текстов, дискурсивной деятельности.

Чрезвычайно важную сферу языковой личности составляют чувства, переживании, эмоции человека. «Чувства – ядро личности, орган индивидуальности» [1, с. 276]. О значимости эмоций говорил и Л. С. Выготский: «Центральной идеей психологии искусства мы считаем признание преодоления материала художественной формой, или, что есть то же самое, признание искусства общественной техникой чувства. <...> Вместе с Геннекеном мы смотрим на художественное произведение как на «совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции» [2, с. 8–9].

Вместе с тем именно эмоциональная сфера страдает в первую очередь в современном образовании, порождая апатию, потерю интереса к учению, разнообразные зависимости. Мы наблюдаем дефицит



---

личностного общения при обилии электронных средств коммуникации. Музыка, песня, поэзия, современные ритмы и голоса, неформальное общение с учителем, воспитателем призваны вернуть молодому человеку роскошь человеческого общения, как об этом метко сказал А. де Сент-Экзюпери.

Центрированность на личности, индивидуализация – характерная черта всех современных образовательных технологий [3]. Субъективизация современной науки в целом – естественное следствие развития культуры – принуждает работать с субъективной составляющей, сохраняя при этом требования, присущие научно-ориентированному знанию. Изучение этих процессов и вытекающих из них следствий может вестись с применением разрабатываемого в последние годы тезаурусного подхода.

Тезаурология – своего рода субъективная культурология. Тезаурус – это структурированное представление и общий образ той части мировой культуры, которую может освоить субъект [4].

Рассмотрение с позиций тезаурологии понятия «песня» в сопоставлении с близкими в семантическом ряду понятиями показало следующее: говоря о песне, люди часто подразумевают стихи (стихотворение) и наоборот, а говоря о певце – думают о поэте и наоборот. Понятие песня появилось раньше понятия стихотворение. Песня и стихотворение имеют одни и те же характеристики, причем у музыки их больше: не только метр, ритм, но и такт, повтор (рефрен) и т. д.

Изначально песня – первичный вид музыкально-словесного высказывания, фольклорный жанр, который в широком своем значении включает в себя все, что поется, при условии одновременного сочетания слова и напева. У песен есть необходимые мнемотехнические особенности, позволяющие им передать весь накопленный человеческий багаж изустно. Хвалебные гимны (Псалтыри), «Илиада» и «Одиссея» Гомера, молитвы, заклинания и многое другое передавалось изустно из поколения в поколение в виде песен. Музыка древнее стихов, и она поглотила Слово своей способностью структурировать, превращать в легко поддающиеся запоминанию формы стихосложения исключительно на классических характеристиках музыки (размер, ритм и т. д.). Здесь речь идет в первую очередь о ритмизации (основной термин описания музыки).

В истории появление новых музыкальных форм – джаза, ритм-н-блюза, рока, рэпа, техно и т. д. – сопровождалось рождением новых

форм стихосложения, и, наоборот, появление джаза взаимосвязано с новыми течениями в поэзии, такими как футуризм, акмеизм, эгофутуризм. За музыкой и словом появляется стиль жизни – так называемые культуры: рок-культура, поп-культура и т. д. Анализ песенного творчества современных композиторов приводит к выводу, что жанр популярной и авторской песни терпит глубочайший кризис из-за отсутствия смысла в текстах песен.

Эмоциональное отношение к поэзии, запоминание и усвоение поэтических текстов в созданных нами нотных портретах происходит на специально созданной для этого музыкальной основе, что вызывает интерес у учащихся, поддерживает их познавательную и гедонистическую мотивации, активизирует мнемонистические свойства памяти. Воздействие мелодии песни на внутренний мир человека, его духовность обусловлено свойствами музыки как искусства.

Впервые при преподавании лирики авторы предложили использовать песни не в привычном понимании этого слова. Они написаны по принципу использования музыки для сопровождения или музыкального иллюстрирования стиха, учитывая все характеристики конкретного поэтического текста. Для каждого стихотворения сочинена уникальная мелодия, сопровождающая и иллюстрирующая синтаксис именно данного стихотворения, к которому она и подобрана, что определенно способствует более легкому запоминанию, усвоению и освоению поэтического текста (путем образования искусственных ассоциаций). Мелодия как бы продвигает за собой слова в подсознание.

Образы предметов и явлений, навеянные песней, сохраняются и в отсутствие этих предметов и явлений в виде так называемых представлений памяти. Если взглянуть на интенсивное обучение с этой точки зрения, становятся понятными такие приемы, как использование фоновой музыки, песен, пропевания фраз на хорошо знакомый мотив, ритмизация при произнесении фразы (при помощи прохлопывания или прощелкивания) и т. п. Все эти средства «работают» на определенные цели: в одном случае это помогает отрабатывать фонетику, в другом – запомнить длинную или сложную фразу, которую ученику трудно сразу повторить целиком. В целом они способствуют снятию монотонии, общему эстетическому развитию обучаемых, раскрытию их творческого потенциала и т. д.

У музыки особая роль с точки зрения проблем памяти и культуры. В известном смысле музыка может быть отождествлена с широко понимаемой памятью, с большой степенью вероятности следует говорить

о ней даже как о специфической во многих отношениях памяти культуры. Она обеспечивает сохранение словесного текста в памяти благодаря опоре на элементы собственно музыкальные – ритм, звуковые повторы, мелодическое интонирование. Ритм, воспринятый музыкой из танца, равномерных трудовых движений, шага, бега, имеет и более глубокое основание – в присущих живому организму биологических ритмических процессах. Симметрически упорядоченная двигательная активность – ритм и является изначально интонационным феноменом – феноменом протомузыкальным; в сочетании же со звуковысотным рисунком ритм еще более оказывается способным проявлять свою музыкальную сущность и специфику [5].

«Бесконечно богатая информация, закодированная в звуковых параметрах интонации, считывается не рассудком, а динамическими состояниями тела. Интонации, ориентированные на музыкально-речевой опыт, схватываются реальным или свернутым мысленным (идеомоторным) соинтонированием» [6, с. 22].

Большинство исследователей считают, что звукопись стиха обеспечивают согласные звуки/буквы (часто упоминается аллитерация и другие приемы). В нашем исследовании мы стараемся показывать, что только Гласные (глас) звуки/буквы имеют такую способность, а согласные (со-Гласные) лишь находятся на вторых, не менее важных ролях: определяют смысл слова, добавляют звуки, имитирующие звуки окружающего (шипение, жужжание и т. п.). Именно гласные несут в себе музыкальные категории: тон, ритм, мелодию, громкость, интонирование, обертоны и т. д. – все характеристики эмоций.

Анализ звукописи стихов Поэтов в нотных портретах показывает, что Поэты в первую очередь отличаются друг от друга по мелодии, заложенной в чередовании именно гласных, которую они выбирают, и в этом определяется их самобытность. Одинаковых мелодий в звукописи стихотворений нет. Даже каждая строфа уникальна из-за гласных и синтаксиса. Музыка стиха значительно разнообразней мелодий, которые может предложить композитор. Композиторы вынуждены подчинять стихи музыкальным характеристикам, музыкальным законам, порой в ущерб заложенной поэтом звукописи, а следовательно – и смыслу.

Исследуя причины долголетия Песни, мы обратились к народным песням, чей приоритет в этом несомненен. Анализ показал, что к легкой запоминаемости текста и «усвояемости» народом песен имеет большую причастность частое произнесение подряд одних и тех же

гласных, долгий звук и распев самой гласной, что увеличивает протяженность звучания на разных нотах (по восходящей или нисходящей), например, О-О-О-О или А-А-А-А и т. д. Сейчас, в свете «новых» терминов народные песни можно назвать популярными, их даже называют иногда «шлягерами», но народные песни переживут короткую жизнь любого шлягера.

Шлягер в XX веке – музыкальное произведение (обычно песня), приобретающее на короткое время исключительную популярность – нередко благодаря господствующей моде, а не художественным качествам. В шлягере нет оригинальной музыки из-за отсутствия самобытности исходного содержания текста. Но срабатывает ориентировка на «узнаваемость» народной (якобы) песни; повторение одинаковых гласных в огромных количествах является одним из основных приемов для запоминаемости шлягера (в этих песнях часто одинаковые гласные имеют и одинаковые ноты для выполнения тех же целей).

Разный звукоряд для разных настроений (состояний и т. д.) разный, а значит, и сама написанная музыка должна быть разной. Она закодирована в гласных звуках, «помогающих» пониманию смысла слов. У каждого стихотворения своя музыка даже внутри одной темы.

В монографии рассматривается также вопрос о возможности использования несомненной части культуры – авторской песни – для изучения русской поэзии. Мы приходим к заключению, что кризис авторской песни ничем не отличается от общего кризиса в государстве, включая все виды песенных жанров. Авторская песня является отдельной категорией песни, развивающейся по своим законам и выполняющей образовательные функции в нашем понимании фрагментарно. Небольшое количество поэтов с гитарой выполняли и выполняют самостоятельно задачи закрепления в памяти именно собственной поэзии (А. Галич, М. Анчаров, Б. Окуджава, В. Высоцкий, А. Городницкий, Н. Матвеева, Ю. Ким) – можно их просто считать поющими поэтами. Для сохранения стихов поэтической классики в подавляющем своем большинстве авторская песня не годится, но она и никогда не ставила себе такой задачи. Для своего самосохранения и саморазвития эта песня, как отдельный жанр Песни, сама нуждается в подпитке из сокровищницы классической поэзии для поднятия ее поэтического уровня. В основной своей массе она является получателем, а не «донором» поэзии.

При рассмотрении классических музыкальных произведений на стихи поэтов-классиков – гордости отечественной культуры – мы стал-

квиваемся с тем, что поэтический текст, который остался после музыкальной обработки, часто не совпадает с первоначальным текстом стиха по смыслу. Такие творческие продукты позволяют только ознакомиться с интерпретацией литературных произведений, но в основном – с творчеством самих композиторов. Плохо или неправильно подобранная музыка, измененные стихи, положенные на музыку, могут побудить школьника либо еще быстрее забыть, либо выучить неточный текст стихов. Убедительным примером из современности является замечательная песня С. Я. Никитина на стихи Д. Самойлова [7]. Вот текст оригинала:

*За городом*

Тот запах вымытых волос,  
Благоуханье свежей кожи!  
И поцелуй в глаза, от слез  
Соленые, и в губы тоже.

И кучевые облака,  
Курчавящиеся над чащей.  
И спящая твоя рука,  
И спящий лоб, и локон спящий.

Повремени, певец разлук!  
Мы скоро разойдемся сами.  
Не разнимай сплетенных рук.  
Не разлучай уста с устами.

А вот текст песни С. Я. Никитина – ярчайшего представителя жанра авторской песни, хотя, безусловно, композитора. Сравните, пожалуйста:

Тот запах вымытых волос,  
Благоуханье свежей кожи!  
И поцелуй в глаза, от слез  
Соленые, и в губы тоже.  
И кучевые облака,  
Курчавящиеся над чащей.  
И спящая твоя рука,  
И спящий лоб, и локон спящий.  
Повремени, певец разлук!

Мы скоро разойдемся сами.  
Не разлучай уста с устами.  
Не разнимай сплетенных рук.  
Не разнимай сплетенных рук,  
Не разлучай уста с устами.  
Мы скоро разойдемся сами.  
Повремени, певец разлук!

Ведь кучевые облака  
Весь день курчавятся над чашей.  
И слышится издалика  
Дневной кукушки счет горчащий.  
Не лги, не лги, считая дни,  
Кукушка, – мы живем часами...  
Певец разлук, повремени!  
Мы скоро разойдемся сами.

Повремени, певец разлук!  
Мы скоро разойдемся сами.  
Не разлучай уста с устами,  
Не разнимай сплетенных рук.  
Не разнимай сплетенных рук,  
Не разлучай уста с устами.  
Мы скоро разойдемся сами.  
Повремени, певец разлук!

Можно ли использовать эту песню в наших целях? Вопрос, конечно, риторический – разумеется, нет.

Появление на рубеже XVI–XVII веков новых жанров – оперы, симфонии, оратории, кантаты – и стиховых систем нового времени еще более отдалило поэзию от музыки, разделило на два самостоятельных вида искусства, но отнюдь не уничтожило их родовых признаков и взаимного тяготения друг к другу [8]. Именно это «тяготение» поэзии и музыки мы используем для наших целей – сохранения поэзии.

Мы приводим довольно значительный обзор исследований о влиянии музыки на личность и способности человека, который выполнен ведущим специалистом в области музыкальных способностей Д. К. Кирнарской [9]. Автор доказывает, что искусство и музыка старше науки и

---

старше мышления: в искусстве человек выражает свое отношение к природе и жизни, в искусстве мысль растворена в чувстве и слита с ним нераздельно. Искусство как творческое самовыражение человека и способ его взаимодействия с миром возникло раньше абстрактного мышления и раньше науки. Человеческий мозг формировался сначала в рамках художества – песен, плясок и ритуалов. Он формировался тогда, когда человек покрывал стены пещер магическими рисунками; мозг формировался тогда, когда человек слагал стихи и пел песни, и только потом, через многие тысячелетия этот же самый мозг вычислил ход планет, проник в тайны вещества и познал законы эволюции живой природы.

По мысли Д. К. Кирнарской, музыка (пение без слов) подготовила инфраструктуру и технологию для возникновения речи, что обосновывается автором в книге «Музыкальные способности» наблюдениями над музыкальной жизнью младенцев до и после рождения.

Д. К. Кирнарской обобщены многочисленные материалы о влиянии музыки на развитие речи детей. Так, по ее данным, Р. Шутер-Дасон и К. Гэбриэл (R. Shuter-Dyson; C. Gabriel), обобщая множество исследований о влиянии интенсивных певческих занятий на развитие детской речи, особо отмечали успехи младенцев, вовлеченных в певческую практику. Эти дети быстрее заговорили, и речь их была сложнее, они сразу же приступили к составлению предложений из трех слов, в то время как другие малыши подошли к этому этапу лишь через несколько месяцев. М. Кальмар (M. Kalmar) сообщает об аналогичных опытах с трехлетними детьми, которые занимались пением по системе Кодая. Эксперимент длился три года. Результат показал несравнимо более значительные успехи экспериментальной группы по сравнению с контрольной в вербальном развитии.

Стимулирующую функцию музыка демонстрировала и в других условиях. Например, когда отстающие в навыках чтения дети догоняли своих товарищей с помощью музыкальных упражнений. Так, группа ученых под руководством И. Гурвица (I. Hurwitz) занималась с плохо читающими детьми-дислексиками (испытывающими затруднения в освоении речи и чтения). В результате музыкальных занятий навыки чтения в экспериментальной группе по сравнению с контрольной выровнялись, подошли к уровню нормальных детей, не страдающих никакими речевыми расстройствами. Музыка «вылечила» детей, вернула развитие их речи в нормальное русло [10].

Музыка оказывает психофизиологическое воздействие на организм человека. Физиологический уровень восприятия в музыке осуществляется через внешнюю (физическую) сторону музыкальной формы: смену тембров, направлений мелодического движения и его рисунков (плавный, скачкообразный), динамическую кривую (изменение громкости) и общий характер ритмики. Эмоциональное воздействие достигается общим звучанием в опоре на конкретный физиологический статус организма в момент восприятия и основные физические компоненты безусловного психофизиологического воздействия. Воздействуя на организм в целом, вызывая рефлекторные изменения в нем, музыка обладает способностью вызывать у слушателей необходимые эмоциональные состояния, мысли, представления, психологические установки и действия [11].

Как отмечает Г. Д. Семенова, каждое даже изолированное музыкальное созвучие вызывает у человека определенную психофизиологическую реакцию: удовольствия или неудовольствия, возбуждения или успокоения, напряжения или расслабления, различные пространственные ассоциации и синестетические ощущения (тяжести или легкости, темноты или света, тепла или холода и т. п.). Разнообразное сочетание этих компонентов в целостных организованных музыкальных структурах значительно раздвигает масштабы целенаправленных оздоравливающих музыкальных воздействий.

Воздействие музыки на эмоциональную сферу не связано, естественно, только с психофизиологическими реакциями. Это сфера духовной жизни человека, она пробуждает чувство прекрасного, образы природы, музыкальные ассоциации, воспоминания и размышления и связанные с ними настроения и переживания восхищения, любви, грусти, радости.

Удивительные свойства музыки связаны со способностью звука действовать и как физический феномен, и как сгусток сложнейшей информации [12, с. 11].

Звуковая форма музыки осияна смыслом, красотой, гармонией и радостью духовной жизни. В слиянии понимания и душевных энергий рождается смысл – начало духовной жизни человека. Истина, красота, добро – согласие чистых мыслей и светлых сил души [13, с. 3]. «Если человек поет или слушает пение – он уже любит, верит, чувствует, выявляет возможности звуковой фантазии, способность организовывать звуки в строй души...» [14, с. 29].



---

Во многих странах мира целебные свойства музыки применяются как лечебная педагогика, лечебно-воспитательный метод, в частности, при лечении заикания («Музыкотерапия при заикании» З. Матейовы и С. Машуры). (Общеизвестен эффект коррекции звукопроизношения у дошкольников в процессе пропевания слов.) Но наибольший эффект оказывает все же не изолированное музыкальное воздействие, а синкретичный комплекс приемов художественного воздействия разных искусств, в том числе фольклора, танца, средств музейной педагогики, вовлечение пациента в сотворческий диалог. В искусстве воплощается одно из отличительных свойств человека – его способность произвольно включать механизмы наслаждения, радости, приятное переживание красоты и гармонии [15].

Верным признаком вербальных способностей служит память на слова. О ее развитии мечтают миллионы людей, изучающих иностранные языки. Как отмечает Д. К. Кирнарская, психологические эксперименты показывают, что один из путей развития такой памяти – систематические занятия музыкой.

Разработка нового поколения учебно-методических пособий для школы и вуза «Галерея нотных портретов», парциальная программа «Веселый день дошкольника», построенных по принципу синтеза искусств, осуществляется нами в контексте культурно- исторической педагогики и психологии. Отличительной характеристикой нотных портретов является то, что они созданы не по принципам создания песенных циклов, подчиненных сложившимся канонам развития музыкальных произведений, а по закону развития драматургии сюжетов литературных составляющих этих циклов. Принципиальная новизна подхода засвидетельствована авторским патентом на «Способ создания музыкального произведения».

В песнях стихи получают современную музыкальную окраску. Современное музыкальное изложение русской поэзии – путь к душе и разуму школьников разных возрастов. Таким образом, это один из способов, методов изучения поэзии подрастающим поколением.

Нотные портреты адресованы прежде всего учащимся всех возрастов, групп и их преподавателям (школ, лицеев, вузов и т. д.);

- изучающим русский язык как иностранный;
- инвалидам по зрению (редкие книги адаптированы для спецпрочтения пальцами);

- инвалидам с ограниченной опорно-двигательной системой (трудно либо невозможно держать в руках и перелистывать страницы книг);
- любителям поэзии (заинтересованы в дополнительных воплощениях поэзии);
- исполнителям (певцы, актеры, режиссеры театров) и т. д.

Нотный портрет – это вокальный цикл, организованный по определенным внутренним законам, является продолжателем идеи современных вокальных циклов.

Одна из важных примет вокального цикла (повторяем, не для всех без исключения авторов) – это приоритет поэтического начала над музыкальным, сознательное подчинение композитором своей музыки поэтическому слову или, точнее, выдвигание на первый план содержания, смысла стихов, их интонации, ритмического строя. Но это не рабское подчинение, а скорее переосмысление, перевод на язык музыки. Разумеется, любое произведение вокальной музыки несет на себе печать индивидуальности композитора. В одних случаях категорично проявляется позиция автора музыки, в других – содружество с поэтом, согласный дуэт единомышленников. И чем ярче дарование композитора, чем сильнее его творческая личность, тем интереснее становится результат этого «турнира» или «дружеского согласия». Вокальный цикл все чаще становится законченным произведением, в котором все части связаны между собой и единством идеи, содержания, порой сюжета, и единой драматургией, и прочными интонационными связями. Тем самым он все более тяготеет к камерно-инструментальным жанрам, к жанру симфоническому или оперному [16]. Но нотный портрет, надеемся, преодолел это тяготение.

Жанрово-стилистический диапазон альбомов разнообразен. В них используются не только песни, но и баллады, вальсы, элегии, романсы, оды. В зависимости от темы, характера и ритма стихотворения композитор прибегает к самым разнообразным стилистическим направлениям: джаз, рок, часто используется полистилистика. Так же разнообразны формы включения нотного портрета в ткань образовательного процесса. Это слушание песен; вокальное исполнение; инсценировки, пантомимы, игры; литературно-музыкальные викторины как вариант контрольного урока; использование метода интонирования и звукописи текста на уроках русского языка при изучении раздела «Фонетика»; задание на творческое воображение и перенос литературно-

---

музыкальных образов в изобразительные (создаваемые в песнях образы дети передают в рисунках); сравнение песен с другими музыкальными и поэтическими произведениями; музыкальную композицию к изобразительному ряду урока; сочинение собственной музыки к стихам; создание собственного видеоряда или мультимедийного проекта на основе сюжета, заложенного в литературно-музыкальном цикле нотного портрета; песня как эпиграф к уроку; материал для интегрированных уроков по литературе и музыке; музыкальный переход к новому разделу урока, посвященному поэзии.

В монографии, во второй части, содержатся примерные сценарии уроков, праздников, театрализованных постановок, спектаклей, спецкурсов в школе и вузе, в непосредственно образовательной деятельности с дошкольниками. Книга знакомит с методическими пособиями, посвященными творчеству поэтов-классиков XVIII–XX веков, а также пособиями для детского сада Парциальной образовательной программы «Веселый день дошкольника».

Мы имеем дело с такими тонкими движениями души и духа молодого человека, о которых можно судить лишь по косвенным проявлениям. Поэтому приводим сведения об эффективности данной технологии, почерпнутые из наблюдений и отзывов учащихся и их наставников. Так, авторы отмечали, что использование музыкально-песенной интонации стиха способствует более глубокому пониманию поэтических художественных образов, проникновению в интонационный строй русской поэзии и традиционного отечественного мелоса. В творчестве поэтов – персонажей нотных портретов – слушателями воспринимается и воплощается вдохновенное чувство Родины. Приводилось сравнение, что после выступлений композитора все ученики поднимаются не на одну ступеньку вверх, а как бы на лестничный марш. Они начинают сами писать стихи, читают поэтов вне школьной программы, начинают с большим пониманием относиться именно к этому поэту. Наблюдаются изменения в самооценке, возникает «оживление» и развитие чувственно-смысловой основы гендерной идентичности, происходит глубинное чувствование, переживание себя как представителя определенного пола.

Технология нотного портрета использована автором при создании пособия для инофонов «Образовательный ресурс „Разработка и внедрение мультимедийного контента материалов по русской поэзии XIX–XX

веков для изучения русского языка как неродного и формирования интереса к русскому языку через поэтическое слово»».

Нотные портреты являются существенной частью технологии введения в мир высокой поэзии студентов вузов и колледжей.

Авторская образовательная программа «Веселый день дошкольника» существенно обогатила палитру профессиональных красок современного дошкольного образования России эмоциональным музыкальным творческим развивающим содержанием и инновационными подходами к его реализации с детьми. Программа может использоваться также в качестве основы организации деятельности семейных детских садов, работы нянь и гувернеров, домашнего образования ребенка, прекрасно зарекомендовала себя как основа деятельности групп кратковременного пребывания.

Автором также создана благотворительная программа «Духовное прозрение». Она подготовлена по просьбе 81 инвалидной организации г. Москвы, объединяющей более 80 000 инвалидов и других социально незащищенных категорий населения, и призвана обеспечить людей с различными физическими недугами комплектами аудиокассет «Галерея нотных портретов» с литературно-музыкальными циклами на стихи поэтов XVIII–XX веков, которые могут быть использованы не только для домашнего прослушивания, но и для самостоятельного творчества. Средств на реализацию этого нужного дела у государства и меценатов пока не нашлось.

Программа содействует включению детей-инвалидов разных возрастов и с разными видами инвалидности в жизнь путем их участия в «Экспериментально-творческом объединении», способствует их социальной, психологической и профессионально-творческой реабилитации и, как следствие, снижению социальной напряженности в среде данных групп населения и др.

Одной из идей мегапроекта «Экология русского языка» является обустройство в Москве парка Поэзии. В состав стационарных объектов парка Поэзии предполагается ввести: памятники поэтам как часть ландшафта; часовню или небольшую церковь в память об убиенных поэтах; аллею деревьев, посаженных современными поэтами. В состав культурно-развлекательной группы войдут: лодочная станция со старинными ботиками, которые обслуживают костюмированные матросы; фонтан-каскад с персонажами поэтических произведений; литературно-музыкальный комплекс и др. В парке Поэзии планируется

проводить различные культурные мероприятия: поэтические и музыкальные вечера, литературные беседы, школы, лекции, семинары, художественные выставки, фестивали, слеты, конкурсы.

Парк Поэзии – часть Мегапроекта, в который входят также проекты, требующие самостоятельного воплощения: «Музыкальная антология Станислава Коренблита», «Духовное прозрение», «Песня против наркотиков», «Песня против криминала».

\* \* \*

Особую благодарность выражаю Алле Генриховне Арушановой, которая систематизировала мой 30-летний труд.

А также признателен Г. В. Александровой, М. А. Астафьеву, В. Д. Берестову, Е. И. Булин-Соколовой, В. В. Воробьеву, А. И. Гутману, А. Г. Двейрину, С. А. Денисенко, Л. А. Дунаевой, С. А. Журавлеву, М. А. Ивановой, Н. В. Ивановой, Л. В. Историной, И. В. Каллаговой, Е. Ю. Кичатян, Р. С. Коренблиту, Д. Б. Крамеру, С. В. Махову, В. М. Михайловой, А. А. Морозову, Е. В. Московцеву, А. С. Назаровой, Д. Г. Плынову, В. Д. Пономаревой, А. В. Рееру, И. Р. Резнику, Я. В. Рыбакову, Е. А. Румянцевой, А. В. Савину, А. М. Самоверу, Л. В. Сандлеру, М. Г. Слуцкому, О. Н. Смолину, В. Н. Странадкину, Г. В. Сушковой, В. Н. Тришину, А. Ю. Уварову, Ф. И. Хайтовичу, Ф. Ф. Харисову, П. Н. Чернышеву, А. К. Шогену, Н. М. Юзефович.

И благодарю моих соавторов: А. Г. Арушанову, Н. С. Бахареву, М. А. Булгакову, А. А. Буянова, Т. В. Волосовец, Е. Н. Воронову, Т. Н. Доронову, Л. Т. Елоеву, Н. В. Захарова, О. Н. Зубакину, В. В. Каблукова, К. Н. Кислицына, Е. В. Комиссарову, Г. В. Кузнецову, Н. М. Малыгину, А. В. Науменко-Порохину, М. И. Новожилову (Яшуничкину), Е. С. Рычагову, М. А. Рунову, Е. В. Соловьеву, Л. В. Тимашову, Б. И. Турьянскую, М. А. Шакарову и др.

---



---

### *Ссылки:*

---



---

1. Запорожец А. В. Избранные психологические труды. Т. 1. Психическое развитие ребенка / под ред. В. В. Давыдова, В. П. Зинченко. М., 1986.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского. М., 1987. 344 с.

3. Румянцева И. М. Психология речи и лингвопедагогическая психология. М., 2004.
4. Луков Вал., Луков Вл. Тезаурусы. Субъектная организация гуманитарного знания. М., 2008. 775 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.academia.edu/8305934> (дата обращения: 09.10.2015).
5. Асафьев Б. В. Избранные статьи о русской музыке / под ред. Н. Браудо. М., 1925 ; Его же. Музыкальная форма как процесс: Книги первая и вторая. 2-е изд. Л., 1971.
6. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
7. Самойлов Д. Избранное : стихотворения и поэмы. Ростов н/Д., 1999. С. 51. (Всемирная библиотека поэзии.)
8. Петрушанская Р. И. Музыка и поэзия. М., 1984. 56 с.
9. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М., 2004.
10. Там же.
11. Семенова Г. Д. Музыкотерапия и восстановительная медицина в XXI веке [Электронный ресурс]. URL: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0202/010a/02020106.htm> (дата обращения: 09.10.2015).
12. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М., 1988.
13. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
14. Там же.
15. Семенова Г. Д. Указ. соч.
16. Петрушанская Р. И. Указ. соч.

## Введение

### *Кредо мегапроекта «Экология русского языка»*

---

(Кредо коллектива исследователей, работавших с учащимися и студентами в рамках мегапроекта «Экология русского языка», – Н. М. Малыгиной, Л. Т. Елоевой, Н. В. Захарова, О. Н. Зубакиной, В. В. Каблукова, К. Н. Кислицына, М. И. Новожиловой, А. В. Науменко-Порохиной, Н. Д. Котовчихиной, Л. В. Тимашовой, Б. И. Турьянской, Е. В. Комиссаровой, Е. Н. Вороновой)

Мегапроект «Экология русского языка» направлен на сохранение чистоты и богатства русского языка, культуры слова, прежде всего в молодежной среде.

Проблема сохранения русской культуры, подарившей миру выдающихся писателей, поэтов, философов, художников, музыкантов, сейчас стоит весьма остро. Язык нации является важной частью культуры любой страны. Насколько развит, богат, тонок в передаче мыслей, чувств язык, настолько развито мышление народа, его представление о мире, развита его духовная жизнь. Уровень языка свидетельствует об уровне культуры страны.

О. Мандельштам в работе «О природе слова» (1922) писал: *«Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство, – именно: язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только – дверь в историю, но и сама история. Для России отпадением от истории, отлучением от царства исторической необходимости и преемственности, от свободы и целесообразности было бы отпадение от языка. «Онемение» двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории. Поэтому совершенно верно, что русская история идет по краешку, по бережку, над обрывом и готова каждую минуту сорваться в нигилизм, то есть в отлучение от слова...»* [1].

Русский язык является родным, по данным Википедии, для 130 млн человек (еще совсем недавно – для 170 млн человек) и 350 млн человек его знали к концу XX века (до 278 млн человек сократилось к 2005 году). Таким образом, русский язык является пятым (недавно еще был четвертым!) из самых распространенных языков в мире. Русский язык – это

язык общения более 190 народов и национальностей России. Свыше 114 млн человек владеют русским языком как вторым или знают его как иностранный. Наряду с другими 5 языками русский язык является официальным языком ООН.

Русский язык – это язык великой литературы, и поэтому он так популярен в мире. Не говоря уже о том, что первые слова в космосе были произнесены на русском языке.

Язык не только накапливает в себе достижения предыдущих веков, но и отражает те негативные процессы, что происходят в обществе. Обеднение и «засорение» языка становится тревожным сигналом о нынешнем состоянии культуры.

В настоящее время язык как средство общения у подрастающего поколения крайне «занижен» в его нравственно-эстетическом значении. Школьники теряют представление о красоте, благородстве, богатстве русского языка, об искусстве владения литературным языком, о том, что язык для каждого человека – это его лицо, внутренний мир, наконец, представление себя в глазах окружающих.

Современный русский язык переживает непростой период, а выдвинутые недавно идеи по реформированию языка лишь отчасти могут приостановить его утрату. Поэтому именно сейчас нужно активно искать разнообразные формы сохранения и возрождения русского языка, особенно для молодежной среды, подрастающего поколения, ибо сохранение русского языка – задача государственная, связанная с сохранением нации.

Главная разрушительная составляющая сегодняшней ситуации в России – **отсутствие позитивной идеи**, способной объединить и сплотить людей (в отличие от недавних примеров российской истории), придать смысл их повседневной деятельности и стать одной из основ для солидарности различных социальных слоев и элиты российского общества. Именно из-за того, что в 1990-е годы мы утратили многие социальные завоевания, и в первую очередь в областях образования и культуры, мы оказались в глубочайшем кризисе. Те, кто ищет суть в других причинах, либо намеренно, либо ошибочно заблуждаются. Предложить обществу и осуществить **идею Возрождения русского языка как первоосновы Российского государства через Песню** с высоким литературным потенциалом и энергией – основная цель мегапроекта «Экология русского языка».



Необходимо созидать молодые личности на лучших образцах русской словесности, вернуть и восстановить влияние истинно высоких образцов русского поэтического творчества великих и достойнейших поэтов России, любивших ее и отдававших даже жизнь за **процветание Родины – такова генеральная философия Проекта.**

Русская поэзия XVIII–XX веков – это кладезь русского языка, его животворный источник. Ее шедевры нужно возвращать всевозможными путями в культуру в целом, в сознание современных школьников в частности.

На протяжении всей истории своего существования лучшие представители русской нации борются за чистоту родного языка. Истоки русского языка уходят в глубокую древность, во II–I тысячелетие до н. э. В XVII веке закладываются основы русской нации.

В XVIII–XIX веках в связи с бурным развитием научно-технической, военной, мореходной, административной и других областей русской жизни появилась и новая терминология. Это вызвало большой приток в русский язык слов и выражений из западно-европейских языков. Особенно сильное воздействие на русскую лексику оказывал ставший модным в русском обществе французский язык. Поэтому и появилась необходимость определить единую языковую норму в литературном языке.

Но становление такой нормы проходило в острой борьбе разных течений. Так, например, среди высших слоев общества началось чрезмерное увлечение иностранными словами, грозившее засорением русского языка. Стала очевидной срочность реформирования языка. Из всех славянских языков только русский прошел реформу. Она завершилась в конце XVIII века и была проведена блестящей плеядой русских писателей: Тредиаковским, Ломоносовым, Фонвизиным, Сумароковым, Державиным, Батюшковым и др. По мнению Тредиаковского, который был азартным ревнителем чистоты русского языка, язык должен быть свободным от излишеств «глубокословныя славенщизны», то есть от церковнославянского наследия. Это его любимая идея, которую по-настоящему воплотил уже Ломоносов, будучи автором «Российской грамматики». Ломоносов призывает развивать живой, понятный, образный язык, а для этого следует учиться, считает Ломоносов, у народной речи, внося ее лучшие элементы в литературные произведения. Следование призыву великого ученого стало

---

огромным шагом на пути становления национального русского литературного языка. В «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) Ломоносов пишет, что развитие языка должно покоиться «на природном его свойстве»: «того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить». Ломоносов и Тредиаковский очистили русский язык от древнеславянских и старославянских слов, изменили и обогатили средства и способы формообразования, ввели новшества, направленные к коренному, принципиально новому изменению качества языка.

Языки как форма общественного сознания отличаются консервативностью. Даже незначительные изменения растягиваются на века. Поэтому реформу русского языка, проведенную за относительно короткое историческое время, следует оценивать, как титаническую работу и творческий подвиг русской литературной интеллигенции. Ломоносов и Тредиаковский подготовили почву для великой реформы Пушкина. В свое время творческий гений Пушкина синтезировал разновидности речевых вариантов в единую систему, причем цементирующей основой стал русский народный язык. С Пушкина начинается современный русский литературный язык, складываются богатые и разнообразные языковые стили, развивается и обогащается лексическая система.

Хранителем чистоты русского языка выступал сам государь-император Николай II, который, как свидетельствуют современники, весьма отрицательно реагировал на необоснованное употребление иностранных слов: «Русский язык так богат, – говорил он, – что позволяет во всех случаях заменять иностранные выражения русскими. Ни одно слово неславянского происхождения не должно было бы уродовать нашего языка».

Длительные научные дискуссии по поводу возможности новой реформы русского языка велись задолго до событий 1918 года. Проведенная реформа дала мощный импульс к искажению родного языка и дальнейшему глумлению над великим языком наших предков. Философ Иван Ильин считает, что раз правописание имеет свои исторические, философские и национальные основы, то «оно не надлежит произвольному слову, но лишь осторожному обоснованному преобразованию, совершенствованию, а не разрушению». Еще Лев Толстой писал о том, что предполагаемая реформа русского языка, – это «типичная выдумка ученых, которая, конечно, не может пройти в жизнь. Язык – это

последствие жизни; он создан исторически, и малейшая черточка в нем имеет свое особое, осмысленное значение... Человек не может и не смеет переделывать того, что создает жизнь; это бессмысленно – пытаться исправить природу, бессмысленно».

Однако переделка языка происходит стихийно и каждодневно. В третьем тысячелетии эта проблема стала особенно актуальной. История свидетельствует о том, что русский язык действительно претерпевал множественные изменения в процессе своего развития, пополняясь и обновляясь за счет других языков. Это был естественный процесс, обусловленный объективными причинами. Но такого засилья иностранных слов, которое мы наблюдаем сейчас, история не знала. Идет бурный процесс вытеснения русских слов из разных сфер человеческой жизни. В наш век роста компьютеризации, в стремительном потоке современной жизни, когда мысли намного опережают словесные формы, язык компьютерных программ, язык «мыслепакетов» стал привычной формой общения. Упрощение достигло катастрофических размеров. Существующее мнение о преимуществах облегчения и упрощения языка наткнулось на остроумный отклик Ивана Ильина: *«Это наглядный пример того, когда «проще» и «легче» означает хуже, грубее, примитивнее, неразвитее, бессмысленнее, или попросту, – слепое варварство. Пустыня проще леса и города; не опустошить ли нам нашу страну? Мычать коровой гораздо легче, чем писать стихи Пушкина или произносить речи Цицерона; не огласить ли нам российские стогна коровьим мычанием? Для многих порок легче добродетели и сквернословие легче красноречия... Вообще проще не быть, чем быть...»* [2].

Если ничего не предпринимать, то мы можем оказаться на пороге языкового кризиса. Многие слова начинают утрачивать свое основное лексическое значение. В наши дни, когда вседозволенность выражений, ненормативный лексикон, блатной жаргон стали делом обыденным, а порой привлекательным и даже престижным, все громче раздаётся голос филологов, лингвистов, ревнителей русского языка о катастрофическом положении основ национальной культуры, об убийственной деградации современной разговорной речи в России. Обнищание языка – это такой же страшный порок современного общества, как и хамство, пьянство, наркомания и разбой. Молодое поколение все чаще изъясняется на непонятном русскому человеку языке. А ведь

язык это не только средство общения. Это еще и инструмент мыслительной деятельности, которая способствует росту интеллекта каждого и всего народа в целом.

Не секрет, что лучшим способом возрождения, а где-то и «воскрешения» русского языка является литература как образец высокой культуры нации. Почему же именно литературе отводится такое место? Почему наши надежды мы должны связывать именно с русской литературой?

Давайте заглянем в историю возникновения первых литературных трудов. Это период расцвета устного народного творчества. К каким бы фольклорным жанрам мы ни обратились, все они представляли собой информационно-художественный поток, имеющий ярко выраженный ритмический рисунок. Самыми распространенными были баллады, былины, песни. Да и исполняли их под сопровождение старинных музыкальных инструментов. С самого рождения человек, появившись на земле, погружался в красочный мир звуков и слов. Колыбельные, свадебные, рекрутские, обрядовые песни, песни, обращенные к силам природы, по случаю хорошего урожая или, наоборот, в предчувствии беды, сопровождали наш народ до конца жизни. Волшебные звуки помогали людям ярче передать картину мира, полюбить свой край, свою землю, обогащали душу. В наши дни музыка живет несколько обособленно. Соединить жизнь человека, его внутренний мир, его мысли и чувства с мелодией, помогающей все это лучше понять, пытается автор данного проекта.

О родстве искусства слова и музыки свидетельствуют данные истории искусства [3]. Эта история отражается и в языковом сознании современного человека, что выявляют такие науки, как тезаурусология, нейропсихология, психофизиология и др. [4; 5; 6; 7; 8; 9 и др.].

*Основные концептуальные положения проекта:*

1. Обращение к русской поэзии XVIII–XX веков как к хранительнице русского языка.
2. Русская поэзия как источник нравственных и эстетических ценностей.
3. Музыкальное воплощение поэзии в жанре современной песни.
4. Современное музыкальное прочтение поэзии – один из путей активизации восприятия, осознания школьниками русской поэзии.
5. Нотные портреты как один из способов обучения школьников, приобщения их к русской поэзии.

Идея фактически нового жанра (нотные портреты) заключается в привлечении внимания, интереса к русской поэзии. Музыка поможет школьникам запомнить стихотворения – это вполне может стать первым этапом изучения творчества поэта. После чего должно последовать и более глубокое изучение творчества (быть может, способствовать раскрытию и развитию собственного музыкального и поэтического потенциала).

Содержание жанра нотного портрета составляет раскрытие индивидуального *творческого облика поэта* через комплекс музыкальных выразительных средств (главным образом, мелодию, интонацию, ритм, размер), находящихся в соответствии с содержанием творчества поэта, его стихотворений, составляющих литературно-музыкальный альбом. В нотных портретах музыка – служанка у литературного образа (иллюстрирует стих), максимально подкрепляет само слово, тот образ, который хотел выразить поэт.

Нотный портрет отличается от музыкального портрета. Музыкальный портрет – запечатление наиболее важных черт человеческой личности (биологических, психических, социальных, мировоззренческих) в отдельном музыкальном произведении, как бы «останавливает мгновение», стремясь показать не случайное, а типичное для человека состояние [10]. Нотный портрет разворачивает панораму поэтического творчества автора в перспективе времени его жизни через многообразные песни на стихи поэта.

Нотные портреты обеспечивают:

- более глубокое проникновение в мир искусства посредством изучения литературных произведений в комплексе с музыкальным оформлением;
- формирование у детей и подростков представлений о русской литературе как о социокультурном феномене, занимающем особое место в жизни человека и всей нации;
- развитие художественно-эстетического вкуса, творческих способностей детей, их эмоциональной сферы, а также повышение интеллектуального уровня;
- развитие и совершенствование навыков грамотного и свободного владения литературной речью.

Это и дидактический материал по русскому языку, который позволяет сформировать правильное произношение звуков, умение разли-

чать звуки речи на слух, учит владеть связной речью, увеличивает словарный запас, помогает овладеть грамматическими закономерностями языка на примере русской поэзии. Таким образом, нотные портреты, являясь частью мегапроекта «Экология русского языка», должны сыграть важную роль в сохранении и развитии русского языка на современном этапе развития общества.

Литературно-музыкальные композиции будут способствовать процессу гуманизации и гуманитаризации образования.

---

---

### *Ссылки:*

---

---

1. Мандельштам О. Э. О природе слова. М., 1922 [Электронный ресурс]. URL: <http://silverage.ru/manslov/> (дата обращения: 22.09.2015).
2. Ильин И. О русском правописании [Электронный ресурс]. URL: <http://apocalypse.orthodoxy.ru/problems/124.htm> (дата обращения: 10.10.2015).
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/w/weselowskij\\_a\\_n/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0080.shtml) (дата обращения: 10.10.2015).
4. Ванечкина И. Л., Галеев Б. Г. Синестетические эксперименты в музыкальном образовании // Человек. 2002. № 2.
5. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. М., 1993.
6. Эмоциональные аспекты музыкальности // Художественный тип человека / Е. П. Гусева, И. А. Левочкина, В. В. Печенков, И. В. Тихомирова // под ред. В. П. Морозова, А. С. Соколова. М., 1994.
7. Еремеева В. Д., Хризман Т. П. Мальчики и девочки – два разных мира. Нейропсихологи – учителям, воспитателям, родителям, школьным психологам. СПб., 2000.
8. Кабардов М. К., Матова М. А. Межполушарная асимметрия и вербальные и невербальные компоненты познавательных способностей // Вопросы психологии. 1988. № 6. С. 106–115.
9. Луков Вал., Луков Вл. Тезаурусы. Субъектная организация гуманитарного знания. М., 2008. 775 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.academia.edu/8305934> (дата обращения: 10.10.2015).
10. Казанцева Л. Музыкальный жанр и его содержание [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rostcons.ru/assets/almanac/2007/5/kazantseva.pdf> (дата обращения: 10.10.2015).

## Часть 1

### Синтез слова и музыки в становлении языковой личности

---

#### 1.1 Песня и стихотворение – синонимы

---

Современная отечественная лингвистика рассматривает освоение и присвоение родного языка в контексте личностного развития человека как становление языковой личности [1; 2].

Языковая личность понимается как совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов) [3]. Языковая личность – это «любой носитель того или иного языка, охарактеризованный на основе анализа произведенных им текстов с точки зрения использования в этих текстах системных средств данного языка для отражения видения им окружающей действительности»; это также «наименование комплексного способа описания языковой способности индивида, соединяющего системное представление языка с функциональным анализом текстов» [4, с. 671].

Языковая личность начинается по ту сторону обыденного языка, когда в игру вступают интеллектуальные силы. Первый (после нулевого) уровень ее изучения – выявление, установление иерархии смыслов и ценностей в ее картине мира, в ее тезаурусе [5, с. 36].

Нулевой уровень (семантический), по сути дела структурно-языковой, отражает степень владения обыденным языком. Первый уровень (лингвокогнитивный) отражает языковую модель мира личности (тезаурус). «Второй, более высокий по отношению к лингвокогнитивному уровню анализа языковой личности, включает выявление и характеристику мотивов и целей, движущих ее развитием, поведением, управляющих ее текстопроизводством и в конечном итоге определяющих иерархию смыслов и целей в языковой модели мира» [6, с. 37].

На высшем, мотивационном уровне наблюдаемыми и анализируемыми оказываются не цели и мотивы, а порождаемые ими устойчивые коммуникативные потребности и коммуникативные черты, или готовности. Готовности, которые способны удовлетворять названные потребности, типологизируют специфику речевого поведения и в конечном счете информируют о внутренних установках, целях и мотивах личности [7, с. 39].

Владение языком, его семантикой, грамматикой, синтаксисом, обеспечивается языковой способностью. «Анализ структуры языковой способности, как утверждает А. М. Шахнарович, показывает, что она представляет собой динамическое образование, механизм, обеспечивающий использование «психологических орудий». Процесс использования этих орудий, культурные правила их выбора и ситуативная организация находятся вне собственно языковой способности. Они принадлежат коммуникативной компетенции, которая вместе с языковой способностью составляет языковую личность» [8, с. 223].

«...Постепенный переход единиц «промежуточного языка мысли», т. е. единиц преимущественно невербальной природы, в языковые знаки проходит не как перевод одних в другие, но как последовательное преобразование указанных единиц в личностные смыслы и как сличение этих последних с принятой для них в системе национального языка формой языковых знаков определенного класса для создания внешнего речевого высказывания. Соотнесение личностных смыслов со значениями языковых знаков опосредовано, следовательно, формой знаков, или, в других терминах, интерпретацией личностных смыслов через значения, выражаемые в языке теми или иными конвенциональными формами» [9, с. 30].

В формировании мотива бóльшую роль играют человеческие эмоции. Вся психика человека, настрой, формирование замысла речи, процессы мышления с их предметным содержанием, с выделяемой областью референции и тематикой речевого акта во многом определяются эмоциями [10, с. 49].

И именно эмоциональная сфера страдает в первую очередь в современном образовании, порождая последовательно *эмоциональное недоразвитие – душевную черствость – нравственную глухоту – духовную слепоту* [11, с. 149].

Своеобразной прививкой от душевной черствости может выступать диалогическое общение взрослого (родителя, педагога) с ребенком, подростком, молодым человеком – диалог как метод образовательной работы [12]. «Кто же еще поможет молодому человеку пройти по натянутому канату, когда, с одной стороны, пропасть тотального ограничения свободы, а с другой – бездна своеволия (представление о свободе как о «кладезе утех»)? Ответ очевиден: культура, ибо все срывы и патологии человеческого духа в прошлом и настоящем связаны с ее недоразвитием» [13, с. 5].



Не оспаривая необходимости вооружения детей положительными знаниями и умениями, помогающими выжить в быстро меняющемся мире, культурно-историческая педагогика, как утверждает Е. А. Ямбург, возвращает учителя к главной, сокровенной задаче: формированию личности ребенка, способного к диалогу, личности со своим индивидуальным неповторимым внутренним миром [14]. Эта черта субъективизации определяет и как индивидуальный внутренний мир подрастающего человека, так и картину мира ученого-исследователя.

Субъективизация современной науки – не просто дань времени, но и естественное следствие развития культуры. Как же работать с этой субъективной составляющей, сохраняя при этом требования, присущие научно-ориентированному знанию?

Культура не может быть осознана и вовлечена в человеческую деятельность в полном объеме, идет ли речь об индивидууме или об обществе (можно говорить о поле ассоциаций, семантическом поле, понятийном ядре и т. д.). И не может пассивно воспроизводить объективные соотношения, неизбежно их переструктурирует.

Изучение этих процессов и вытекающих из них следствий может вестись с применением разрабатываемого в последние годы тезаурусного подхода. Он показал свою эвристичность в культурологии, в рамках которой формируется тезаурусология – своего рода субъективная культурология. Результаты его применения в социологии, филологии и других областях гуманитарного знания публикуются уже более 20 лет.

Центральное понятие этого подхода – тезаурус. В Древней Греции тезаурусом (*thésaurós*) называли сокровище, сокровищницу, запас. И в научной терминологии нашего времени – в лингвистике, семиотике, информатике, теории искусственного интеллекта и других областях знания – тезаурус обозначает некоторое – особым образом оформленное – накопление. В информатике и теории искусственного интеллекта обращается внимание на систематизацию данных, составляющих тезаурус, и на их ориентирующий характер. Именно такая характеристика тезауруса легла в основу содержания этого понятия в общегуманитарном тезаурусном подходе: тезаурус – это структурированное представление и общий образ той части мировой культуры, которую может освоить субъект [15].

Тезаурус обладает рядом черт, характерных особенностей, из которых в первую очередь нужно выделить следующие:

- неполнота любого тезауруса по сравнению с реальным развитием культуры, его фрагментарность, относительная непоследовательность; единство тезауруса, несмотря на фрагментарность составляющих его элементов, обеспечивается субъективно (внутренняя логика), в частности через единство личности;

- иерархичность, восприятие мировой культуры сквозь призму ценностного подхода; выделенные приоритеты составляют определенную подсистему – ядро тезауруса;

- творческое пересоздание, переосмысление, вводящее герменевтический аспект в характеристику тезауруса;

- ориентирующий характер тезауруса;

- наличие родственных явлений в других тезаурусах, что ставит вопрос о генезисе тезаурусов;

- разнообразие и изменчивость тезаурусов, множественность уровней освоения культуры, при наличии ядра – отсутствие четких границ;

- действенность тезауруса, который влияет на поведение, другие проявления субъекта; воспитывающий (социализирующий) характер. Нужно обратить особое внимание на то, что тезаурус (как характеристика субъекта) строится не от общего к частному, а от своего к чужому. Свое выступает заместителем общего. Реальное общее встраивается в свое, занимая в структуре тезауруса место частного. Все новое для того, чтобы занять определенное место в тезаурусе, должно быть в той или иной мере освоено (буквально: сделано своим) [16].

Итак, сделаем акценты: не от общего к частному, а от своего к чужому, субъективная культурология, накопление, систематизация данных и т. д. – и рассмотрим под заданным углом зрения понятие *песня*. В сопоставлении с близкими по смыслу словами (синонимами).

В. А. Белов отмечает: традиционно считается, что синонимы могут быть объединены в синонимические пары или группы синонимов; их принято называть синонимическими рядами. Основой для объединения синонимов традиционно признавались следующие критерии: отражение «одного и того же явления объективной действительности» (М. Ф. Палевская); общность или тождественность значения: «Synonymy is held to be sameness of meaning of different expressions» (R. Harris); «Синонимы – слова близкие или тождественные по своему значению, обозначающие одно и то же понятие, но отличающиеся друг от друга либо оттенками значения, либо стилистической окраской,

либо обоими признаками» (А. П. Евгеньева). «Возможно, отсутствие единого представления о критериях синонимичности повлияло на то, что синонимические ряды по-разному представлены в словарях синонимов» [17. с. 123–124].

Говоря о *песне*, люди часто подразумевают стихи (стихотворение) и наоборот, а когда говорят о *певце* – речь идет о *поэте* и наоборот.

Для начала необходимо исследовать сходство самих слов *песня*, *стих*, *певец*, *поэт* на уровне синонимии (от греч. *synonymos* – одноименный).

Синонимические ряды указанных слов выглядят так (в скобках указано количество синонимических связей к слову) [18]:

Песня (121): айода (2), айтыс (1), альба (2), альборада (2), ария (5), аэда (1), баллада (2), баллата (1), баркарола (1), Барыня (11), бержеретта (1), берсез (1), брамансона (1), бриндизи (2), бульба (6), былина (8), Варшавянка (1), величание (12), венисьена (1), веснянка (7), вилланелла (1), вильянсико (1), виреле (1), виса (1), Гаудеамус (2), гильярдо (4), гарпалиса (1), георгика (2), гилародия (1), гимн (16), гомофония (5), гондольера (1), гуарача (2), даина (1), дайна (1), дойна (1), дума (17), застольная (1), зонг (2), имае (1), йодль (5), каватина (2), кавер (3), Калинка (2), калипсо (4), калос (2), Камаринская (3), кант (9), кантата (2), кантилена (2), канцона (3), канцонетта (2), Карманьола (3), карола (1), коломыйка (2), колыбельная (1), коляда (5), колядка (3), криманчули (1), крыжачок (2), ландай (3), лауда (1), лявониха (2), маджолата (1), мадригал (3), мандолината (1), Марсельеза (2), марсия (1), меренга (3), мизерере (2), мититинга (2), монодия (3), нения (1), ноктюрн (3), ном (58), ода (6), олен (1), пассакалья (2), пасторела (1), пастурель (1), песенка (5), песнопение (21), песнопения (40), песнь (15), песнюшка (5), песняра (6), пиброк (1), писня (6), плач (20), псалом (5), рапсодия (2), распев (6), романс (4), руна (2), руны (3), сегидилья (3), серенада (2), сколия (3), сон (31), спиричуэлс (3), старина (32), стасим (1), стихотворение (62), суперхит (3), сутартине (1), танцевалка (2), фротолла (2), фроттола (2), хабанера (2), частушка (8), шансон (13), шансонетка (6), шаракан (1), шлягер (15), шумка (1), щеровка (1), ыр (1), элегия (10), эпиталама (2), Яблочко (2), янка (2).

Стих (47): абзац (51), белый стих (1), антивакхий (2), бурлеска (4), великий прокимен (1), верлибр (3), версикул (2), вирш (1), гекзаметр (3), гептаметр (1), двенадцатисложник (1), девятисложник (1), десятисложник (1), диметр (1), дольник (4), ирмос (3), киноник (1), кода (2), логазд (1),

монометр (1), одиннадцатисложник (1), октаметр (1), палинбакхий (2), пентаметр (2), пеон (9), полиметр (1), произведение (55), прокимен (2), пятисложник (1), рефрен (4), речовка (1), стихотворение (62), стишок (4), строка (11), строфа (21), тетраметр (1), трехсложник (1), триметр (1), тринадцатисложник (1), тропарь (3), трохей (4), ударник (12), холиямб (2), хронограмма (2), четырехсложник (1), шестисложник (1), ши (1).

Стихи (13): вирши (4), песнопения (40), подтекстовка (5), поэзия (43), слова (26), стихотворение (62), стишата (4), стишки (4), стишонки (4), строфы (2), текст (44), хвалитны (2), шахрашуб (1).

Стихотворение (62): акромонаграмма (1), акростих (3), анегомерика (1), апопемпстикон (1), бардит (1), бахий (1), буриме (2), вирле (1), восьмистишие (2), газель (7), галиевтика (1), генетлиакон (1), георгика (2), двенадцатистишие (1), двустистишие (5), девятистишие (3), десятистишие (2), икспетикон (1), кантата (2), канцона (3), касида (1), ксения (3), мадригал (3), мезостих (1), монорим (1), монорифм (1), моностих (2), мухамбази (2), ода (6), одиннадцатистишие (1), палинодия (2), пасторель (1), песня (121), пизмон (1), поздравлялка (2), поэза (1), пятистишие (3), рондель (3), рондо (3), секстина (3), семистишие (3), сиджо (1), сонет (1), стансы (1), стих (47), стихи (13), стихотвореньице (1), стишина (2), тавтограмма (2), трехстишие (4), триолет (1), центон (2), четверостишие (7), четырнадцатистишие (1), шестистишие (2), эклога (4), экспромт (3), элегия (10), эпиграмма (5), эпиталама (2), эпитафия (4), эпод (1).

Для слова *стихотворение* слово *песня* является синонимом и наоборот. Слово *песня* имеет 121 синоним, а слово *стихотворение* – только 62!

Певец (102): акын (4), Арион (3), ашут (4), аэд (3), бард (9), баритон (6), бас (16), бахиш (2), бахши (5), Баян (4), Боян (4), вагант (4), вокалист (9), гомерид (2), горлодер (12), гриот (6), гудец (3), гусан (6), гусляр (6), джангарчи (2), дискант (4), жирши (2), жырши (2), запевала (16), исполнитель (63), кайчи (2), калика (6), кантатор (2), кантор (7), кантрипевец (1), кифарет (6), кобзарь (3), козлодер (3), краснопевец (1), курский соловец (7), лаолан (2), лирник (2), лотбари (1), любимец муз (6), марсияхан (1), мейстерзингер (2), менестрель (4), миннезингер (3), мутриб (1), октавист (1), оперист (1), Орфей (2), парафонист (3), певун (7), певчий (11), песельник (3), песенник (10), песнивец (1), песнопевец (3), песнотворец (7), песняр (1), питомец муз (6), плакальщик (5), подголос-

ник (3), подголосок (8), подпевала (8), поэт (76), поющий (37), псалмопевец (2), рапсод (6), распеватель (1), распевщик (1), рок-певец (2), ротопевец (3), рылешник (1), рэп-певец (1), Садко – Богатый гость (3), сингер (2), сказитель (17), скальд (2), скоморох (32), слагатель (28), сладкопевец (1), служитель муз (6), солист (16), соул-певец (1), сэсэн (2), тенор (13), тенорист (2), теноришка (2), трубадур (2), трувер (2), трутатор (2), умеет открывать рот (6), ухoder (3), фабарий (2), фальцетист (1), фанк-певец (1), фолк-певец (1), фонограмщик (4), хади (2), хазан (3), хафиз (4), хорист (4), шансонье (2), шпильман (4), этно-поп-певец (1).

Поэт (76): автор поэтических произведений (1), акмеист (1), акын (4), Арион (4), ашуг (4), аэд (3), бард (9), бахши (4), Баян (4), борзописец (35), Боян (4), бюджетлянин (1), былинник (5), версификатор (28), виршеписец (6), виршеплет (31), декадент (2), имажинист (2), кифаред (6), конструктивист (3), кропатель (31), кропач (4), лекист (1), либрисист (2), лирик (3), литератор (13), лицетворитель (3), любимец муз (6), люминист (2), мадригалист (2), мастер слова (4), мейстерзингер (2), менестрель (4), метроман (9), мимограф (1), миннезингер (3), одописец (2), оллам (1), Парнас (2), певец (101), певун (7), первопоэт (1), песнопевец (3), песняр (2), пиит (4), пиита (23), питомец муз (6), подтекстовщик (3), поэтик (2), поэтишка (30), пролетпоэт (1), рифмач (34), рифмоплет (35), рифмотворец (10), рок-поэт (1), саунд-поэт (1), символист (1), скальд (2), служитель муз (6), сочинитель (45), стихач (1), стихокропатель (34), стихоплет (33), стихослагатель (33), стихотворец (8), сэсен (2), творец (18), трубадур (2), трувер (2), футурист (3), хафиз (4), циклик (1), шаир (1), элегист (1), эпитафист (1), ямбограф (1).

Приведенные сравнения позволяют заключить, что понятия *песня*, *стих*, *стихотворение*, *певец* и *поэт* близки семантически. Такого рода диффузные связи в вербальной сети языковой способности выявляются с применением аппаратных методик как общность непроизвольной кожно-гальванической сосудистой реакции на синонимы, видо-родовые обозначения, слова одного словообразовательного гнезда и т. п. [19]. То же явление обнаруживается и в лингвистическом ассоциативном эксперименте [20; 21; 22; 23].

Само понятие *песня*, по-видимому, появилось значительно раньше понятия *стихотворение*. Слова *певец* и *поэт* являются синонимами. Стихи – это песня без мелодии, а мелодия и стихи – всегда песня. Песня и стихи имеют общие характеристики, но у музыки их больше: кроме метра, ритма, есть еще такт, повтор (рефрен) и т. д. «Наши далекие

предки не знали поэзии отдельно от музыки. Искусство на первобытной стадии развития представляло собой триединство: музыка – слово – танец. Что же было вначале – поэтическое слово или музыка? Наука дает убедительный ответ на этот вопрос – музыка!» [24, с. 4].

*Историко-педагогические аспекты триады  
слово – речь (стих) – песня (музыкальное произведение)*

*Пение родилось вместе с человеком.  
Прежде, нежели лепетал, подавал он гласы.  
Гавриил Державин,  
поэт и государственный деятель  
(XVIII век)*

Слову (образующему язык) принадлежит могущественная роль в создании мира, в развитии общества, человека. «В начале было Слово и Слово было у Бога и Слово было Бог» (Евангелие от Иоанна, гл. 1, ст. 1). Слово – великое достояние человека, отличающее его от других живых существ на Земле.

Слово несет в себе два начала: 1 – понятие, инФОРМацию, существующую независимо от человека как объективное начало и 2 – инТОНацию как личностное, субъективное начало, идущее от произношения слова и отношения к данному понятию человека, интонация несет эмоциональную окрашенность. Первое – связано ФОРМОЙ, раскрывает то, о чем идет речь. Второе – наполняет ТОНОМ, «речевой музыкой». Слово, произнесенное по-разному, с разной интонацией, приобретает различные оттенки: восхищения, удивления, радости, строгости, уважения, грусти, скорби, раздражения, покоя, уныния и т. д.

Обратимся к истории. Древнегреческие поэты пели свои стихи. Авторы трагедий: Эсхил, Фриних, Софокл, Еврипид – были одновременно и музыкантами. Хор в древнегреческой трагедии был комментатором событий и пел в унисон, а драматические актеры имели к тому же и сольные партии.

В Древнем Риме поэтические оды Горация, эклоги Вергилия, поэмы Овидия пелись в сопровождении струнных щипковых инструментов. Император Домициан основал «капитолийские» состязания (конец I века н. э.), на которых вместе с поэтами выступали певцы и музы-

канты. Император Нерон ввел «греческое состязание», где сам выступал как поэт, певец, кифаред. На Руси сказители и скоморохи пели былины и частушки [25].

Поэзия была и остается на особом положении в жизни общества, отражая ее духовные, нравственные, эстетические идеалы. Поэзия и музыка... Родство этих видов искусства отмечалось не один раз. «Музыка начинается там, где кончается поэзия...» – писал великий И. Гете. Поэзия становилась источником вдохновения для многих композиторов. В России любимым поэтом был А. Пушкин. П. Чайковский писал о нем: «Независимо от сущности того, что он (А. Пушкин. – С. К.) излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то, проникающее в самую глубь души. Это «что-то» и есть музыка...» [26].

Русская поэзия XVIII–XX веков – это кладезь русского языка, его животворный источник. Русскую поэзию нужно возвращать всевозможными путями в культуру в целом, в сознание современных студентов в частности.

Считается, что роду человеческому 1–3 млн лет (хотя есть и другие гипотезы), а последние 40 тыс. лет – возраст искусства (тоже есть разные гипотезы). Из них 6 тыс. лет – возраст литературы (литература (лат.) в общем смысле то же, что и письменность, то есть совокупность всех письменами начертанных на камнях, папирусе, коже, бумаге и прочем произведений человеческого творчества, в которых отразились быт, идеи, чувства, стремления и борьба людей, вообще вся историческая жизнь человечества. В этом смысле сюда входят наука, религия, философия, исторические памятники и летописи, законы, изящные произведения народного (песни, пословицы и проч.) и индивидуального творчества. В более тесном смысле под литературой разумеются лишь произведения изящной словесности (народная лирика и эпос, лирика, поэма, драма, роман, повесть и др. отдельных авторов). Различают также национальную литературу, совокупность произведений изящной словесности, в которых отражается дух и культура какого-либо одного народа).

Записывалось не все, а главное, тем более что запись представляла определенный труд (высечь на камне!). Для человечества всегда стояла сверхзадача – сохранить весь багаж знаний, навыков, произведения искусства и т. п., т. е. придать им свойство так называемой иммортальности (лат. *immortalis* – бессмертный, вечный).

Как же передавались молитвы, опыт веков, открытия и пр.? С рисунками понятно, а с другими знаниями как? Как этого можно было достичь изустно, до возникновения письменности (литературы), чтобы все запоминалось и передавалось дальше? На наш взгляд, это было возможно только с помощью песни. Общеизвестны такие примеры, как Хвалебные гимны – Псалтыри, основанные на старинных мотивах, «Илиада» и «Одиссея» Гомера – собрания отдельных песен и т. д. Предстоящие открытия, скорее всего, подтвердят именно это утверждение, ибо именно у песен есть необходимые мнемотехнические особенности (см. мнемотехника), позволяющие передать весь накопленный человеческий багаж изустно [27].

При изучении канонических религиозных текстов выясняется, что они основаны на мелодическом переложении: гимны, молитвы, заклинания являлись не чем иным, как видом песен (по песенной классификации).

Слово *песня* (нем. – Lied, франц. – chanson, итал. – canzone, англ. – song) означает первичный вид музыкально-словесного высказывания. Это – фольклорный жанр, который в широком своем значении включает в себя все, что поется, при условии одновременного сочетания слова и напева; в узком значении – малый стихотворный лирический жанр, существующий у всех народов и характеризующийся простотой музыкально-словесного построения. В дальнейшем термин *песня* уже применяется преимущественно во втором значении [28; 29].

В связи с необходимостью запоминания любых произведений уместно отметить также такое понятие, как *стихотворение* в прозе, – термин, которым обозначают небольшие прозаические произведения, напоминающие по своему характеру лирические стихотворения, но лишённые стихотворной организации речи и поэтому точнее характеризующиеся термином «лирика в прозе». К произведениям такого рода относятся известные «Стихотворения в прозе» И. Тургенева, «Поэмы в прозе» Ш. Бодлера и др. Типическими признаками стихотворений в прозе является их краткость, рудиментарный, а иногда и вовсе отсутствующий сюжет, изображение характера в отдельном его проявлении, а не в относительно законченном кругу событий, повышенная выразительность повествовательного строя речи и, наконец, как часто полагают, ритмичность речи. Таким образом, стихотворение в прозе представляется своеобразным сочетанием признаков стиха и прозы, чем и объясняется его оксюморонное наименование: обычно мы называем



прозой как раз такие формы речи, которые по своей организации популярны стиху. В то же время общепринятым считается говорить об особенностях поэтики романов Ф. Достоевского («Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»). Однако нужно отметить, что, несмотря на все попытки определить признаки «ритма прозы», такого определения найти не удалось [30; 31].

Есть гениальные примеры применения стихотворных приемов – это романы в стихах «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Маскарад» М. Лермонтова, где прослеживается преемственность использования крупных поэтических форм. Великие русские композиторы не преминули сочинить к ним музыку, и на мелодической основе эти произведения начали свою вторую и бесконечно долгую жизнь. При отсутствии письменности (если бы эти сочинения появились тысячи лет назад) музыкальная (песенная) основа была бы для них единственным возможным способом дожить до наших дней.

К месту было бы сказать, что поэты (А. Пушкин, И. Тургенев, А. Толстой, Б. Пастернак и другие) уверенно реализовали себя и как сочинители романов, повестей, рассказов, эссе и т. п. и достигли литературных высот. И наоборот – нет ни одного примера того, как писатели, реализовав себя в этом качестве на высоком уровне, становились хоть мало-мальски значимыми поэтами.

В поэзии прослеживаются вполне определенно три революции (так считали многие специалисты – они оканчивались эволюционно в конце каждого века): в начале XVIII века В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков создали новый светский поэтический язык, впервые разведя в стороны его с церковным и фольклорным. Фольклор и литература постепенно расходятся в жанрах, но продолжают сохранять родство. Авторство создателей литературы благодаря новым возможностям закрепиться на долговечных носителях удавалось не потерять.

В середине и конце века продолжили поэтическое новаторство и готовили приход новой волны: Г. Державин, И. Хемницер, А. Радищев, М. Муравьев, В. Капнист, И. Дмитриев, Н. Карамзин, И. Крылов, И. Козлов, К. Батюшков, В. Жуковский, Д. Давыдов.

Началом 2-й поэтической волны можно считать таких поэтов, как Ф. Глинка, П. Вяземский, К. Рылеев, И. Мятлев. Они подготовили приход следующих новаторов стихосложения: В. Кюхельбекера, А. Дельвига, А. Пушкина (особенно он! – считается первым, решившимся зарабатывать исключительно литературным трудом, но большинство ныне

живущих поэтов не могут прожить только поэтическим трудом, поэтому им нередко приходится писать тексты к популярным песням. Достаточно редко в общем песенном творчестве (в процентном отношении) встречаются изначально самостоятельно сочиненные стихотворения. Исключением является творчество поэтов-песенников, но их труд лишь с большим приближением можно отнести к литературному). Продолжим: Е. Баратынский, А. Одоевский, Н. Языков – далее развитие поэзии происходило через творчество Ф. Тютчева, К. Аксакова, А. Хомякова, А. Полежаева, Д. Веневитинова, К. Павлову, В. Бенедиктова, А. Кольцова, Н. Огарева, М. Лермонтова, П. Ершова. В середине века нужно отметить А. Толстого, И. Тургенева, Я. Полонского, А. Фета, А. Жемчужникова, А. Майкова, Н. Некрасова, Л. Мея, А. Григорьева, И. Никитина, А. Плещеева, М. Михайлова, Д. Минаева, Н. Добролюбова, К. Случевского, Л. Трефолева, А. Апухтина, И. Сурикова, А. Голенищева-Кутузова, С. Дрожжина.

Эволюция поэзии почти полностью совпала с завершением века – на смену золотому веку литературы пришел Серебряный век поэзии: В. Соловьев, Н. Минский, И. Анненский, К. Романов, К. Льдов, К. Фофанов, С. Надсон, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, В. Иванов, П. Соловьева, К. Бальмонт, М. Горький, А. Федоров, З. Гиппиус, М. Лохвицкая, И. Бунин, Н. Тэффи, М. Кузмин, Ю. Балтрушайтис, В. Брюсов, А. Герцык, А. Кондратьев, М. Волошин, Эллис, С. Черный, А. Белый, А. Блок (творчество большей части перечисленных поэтов относится к символизму). Им удалось подготовить приход следующей волны (плеяды новаторов) поэзии. И как было ранее, поэтам на заре XX столетия стало тесно в рамках прежних поэтических форм (а значит, и музыкальных), особенно футуристам (И. Северянин, В. Хлебников, В. Каменский, В. Маяковский, Н. Асеев, Б. Пастернак, Б. Лившиц) – так называемым «строителям языка», акмеистам (Н. Гумилев, С. Городецкий, О. Мандельштам, А. Ахматова, Г. Иванов, Г. Адамович, М. Зенкевич, В. Нарбут), имажинистам (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, А. Кусиков), обэриутам (К. Вагинов, Н. Заболоцкий, Н. Олейников, Д. Хармс).

Далее усилиями поэтов (Б. Садовский, К. Чуковский, С. Городецкий, В. Каменский, Н. Клюев, В. Гофман, С. Парнок, В. Хлебников, Н. Гумилев, В. Зенкевич, В. Ходасевич, А. Тиняков, Ю. Лившиц, А. Крученых, Ч. Габриак, П. Орешин, С. Маршак, А. Ширяевец, В. Нарбут, Д. Бурлюк, Н. Асеев, А. Ахматова, С. Клычков, А. Несмелов, В. Инбер, Б. Пастернак, О. Мандельштам, И. Эренбург, Р. Ивнев, Г. Адамович, М. Цветаева, В. Маяковский,

В. Сумбатов, Г. Шенгели, Г. Иванов, В. Рождественский, С. Есенин, Э. Багрицкий, П. Антокольский, И. Сельвинский, А. Баркова, Н. Заболоцкий, Ю. Поплавский, М. Светлов, И. Уткин, А. Барто, Л. Мартынов, Д. Хармс, Д. Андреев) закрепилось рождение и развитие нового поэтического языка, но народом и государством, как правило, эти литературные опыты всецело и повсеместно не были приняты (даже раздражали, особенно власть). Из-за чего это происходило? Подавляющим большинством населения такие поиски новых литературных форм были отвергнуты из-за сложности усвоения: запоминания и воспроизведения. Для освоения текста нужна именно песня – более ритмичная, с одинаковыми размерами (количеством тактов в строке), повторами и т. д. Поиски поэтов новой волны и их находки являлись и являются до сих пор в основном предметом изучения литературоведов и узкой группы любителей чистой поэзии (не более 4 % от всего населения) [32].

Остановимся на этом чуть подробнее, так как речь пойдет о взаимодействии слова и музыки.

Эго- и кубофутуризм роднит прежде всего отношение к слову. «Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам», – эти слова из манифеста кубофутуристов можно отнести и к И. Северянину, однако все их творчество пришло в стихотворную «норму», или «классику», правда потеряв много самобытного очарования, но петься их стихи стали легче, а значит, и запоминаться. Каждая из этих групп считала именно себя выразительницей идей «истинного» футуризма. Новым «бойцам» приходилось воевать уже не столько с прежней литературой, сколько с лидерами самого футуризма и «перекрывать» их по части их же лозунгов, «...не желая больше поощрять наглость зарвавшейся банды, присвоившей себе имя Русских футуристов, заявляя им в лицо... Вы предатели и ренегаты... Вы самозванцы... Вы трусы... Вы... будете поставлены в необходимость получить в руки свой истинный послужной список пассеистов» (т. е. людей, пристрастных к прошлому и равнодушных к настоящему). Под этими словами из манифеста «Центрифуги» – «Грамота» стояли подписи Н. Асеева, С. Боброва, И. Зданевича, Б. Пастернака (кто бы сейчас мог это представить?!).

В. Брюсов – мэтр символизма – отмечал, что в области «словесного изложения» у футуристов есть некоторые достижения и можно надеяться, что «зерна» когда-нибудь вырастут «в настоящие цветы», но

для этого, конечно, «придется поучиться многому у символистов». И. Бунин называл футуризм просто «плоским хулиганством».

А вот М. Горький, напротив, всячески поддерживал «будетлян»: «Их много ругают, и это, несомненно, громадная ошибка... Их породила сама жизнь, наши современные условия. Они – вовремя рожденные ребята. Как бы смешны и крикливы ни были наши футуристы, но им нужно широко раскрывать двери, широко, ибо это молодые голоса, зовущие к молодой жизни». Здесь и кроется оценка их литературной деятельности – «широко раскрывать двери» традиционной поэзии, а значит, активно, агрессивно вмешиваться, разрушать музыкальные каноны. Но музыка древнее стихов, и она этот поэтический задор, конечно же, «поглотила» именно способностью структурировать, а значит, превращать в легко поддающиеся запоминанию формы стихосложения (исключительно на классических характеристиках музыки – размер, ритм и т. д.) [33].

Композиторам с такими стихами сложно работать (не нарушая замысла поэта) из-за разного количества слогов в каждой строке и несимметричного переноса ударений. Рассмотрим характерный пример из творчества В. Шершеневича (основоположника имажинизма). Приведем здесь стихотворение, взятое в нотный портрет «Акробат сердца» (часть 1 «Не завидуй») В. Шершеневича:

### ***Инструментовка образом***

*Эти волосы, пенясь прибоем, тоскуют,  
Затопляя песочные отмели лба,  
На котором морщинки, как надпись, рисует,  
Словно тростью, рассеянно ваша судьба.  
Вам грустить тишиной, набегающей резче,  
Истекает по каплям, по пальцам рука,  
Синих жилок букет васильками трепещет  
В этом поле вечером ржаного виска.  
Шестиклассник влюбленными прячет руками  
И каракульки букв, назначающих час...  
Так готов сохранить я строками  
На память, ваш вздох, освещенный златоустьем глаз.  
Вам грустить тишиной... Пожелайте: исплачу  
Я за вас этот грустный, истомляющий хруп!  
Это жизнь моя бешеной тройкою скачет*

*Под малиновый звон ваших льющихся губ.  
 В этой тройке – вдвоем. И луна в окне бойко  
 Натянула, как желтые возжжи, лучи.  
 Под малиновый звон звонких губ ваших, тройка,  
 Ошалелая тройка, напролом проскачи.*

В приведенном примере применяется рифма (уже хорошо), но количество звуков не поддается как обычному структурированию для легкого запоминания стихотворения самого по себе, так и плохо поддается мелодической обработке звуками – для каждой строфы требуется новая мелодия или вариация лейтмотива (лейтмотив – яркий, образный мелодический оборот или тема, применяемый для характеристики некоторого лица, идеи, явления или переживания, и многократно повторяющийся в произведении по ходу развития сюжета).

Максимально творчески эквивалентная мелодическая иллюстративность стиха невольно приводит к общепринятым музыкальным нарушениям чувства гармонии, ритма, размера и т. д.

Удаляясь от мелодических формул и характеристик традиционного стиха (легко усвояемого человеческой памятью), многие «новаторы» поэтического искусства: акмеисты, футуристы и т. д. начинали раздвигать «узкую» для них колею традиционной поэзии, разрабатывая новые пути, но затем все же возвращались в русло наиболее песенных форм стиха.

«...Да, умер. Вот уже год вместо него, огнесловного, еле лавирующего между правдой, красотой и участком на эстрадах... в аудиториях скучнейшая логика, доказывание каких-то воробьиных истин вместо веселого звона графинов по пустым головам... я и сам не очень-то жалею покойника... Футуризм мертвой хваткой взял Россию... Футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением. Но раз футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы – разрушение – мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите... чертеж зодчего, и голос футуризма... выльется в медь проповеди», – констатировал В. Маяковский, и это лишь подтверждает наше исследование – против закона природы долго не повоюешь, а в классической форме стиха заложен закон природы (по нему выстраиваются даже элементы таблицы Д. Менделеева). Остальные – неклассические формы обязательно имеют неустойчивое положение. «Скучнейшая логика» победила. (На самом

деле образец, т. е. классика, – наиболее устойчивая форма любого произведения, поэтому все попытки «расшатать» ее обречены.)

Дальнейшее развитие поэзии происходило через ее проводников между началом и концом века, таких как: А. Тарковский, Б. Корнилов, Д. Кедрин, В. Шаламов, М. Петровых, И. Чиннов, О. Берггольц, А. Твардовский, С. Липкин, С. Михалков, Я. Смеляков, В. Тушнова, М. Алигер, К. Симонов, Г. Семенов, Б. Заходер, А. Галич, И. Елагин, Н. Тряпкин, Н. Глазков, Б. Слуцкий, Д. Самойлов, Ю. Левитанский, Г. Поженян, Б. Чичибабин, А. Межиров, С. Кирсанов, Б. Окуджава, Ю. Друнина, В. Солоухин, К. Ваншенкин, Н. Коржавин, Е. Винокуров, В. Соколов, В. Берестов. Эволюцию поэзии XX в. оканчивают А. Дементьев, И. Лиснянская, А. Жигулин, Г. Горбовский, Р. Рождественский, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Н. Матвеева, Е. Рейн, Н. Рубцов, В. Соснора, Б. Ахмадулина, Г. Шпаликов, Ю. Мориц, В. Высоцкий, О. Чухонцев, завершая литературный век И. Бродским, Л. Миллер и мн. др.

Приведенные примеры немного условны, так как расположение в списке поэтов основано лишь на датах рождения, но суть в целом остается ясна – три века русской поэзии достаточно явно прослеживаются в своем новаторстве, развитии, подготовке следующего рывка или добавления новых притоков и далее по кругу. Остается надеяться, что вступивший в права XXI век последует предыдущим примерам.

Следует особо отметить поющих поэтов. Известно, что пели свои стихи Д. Давыдов, М. Кузмин, А. Вертинский и многие другие, но в большинстве случаев сами песни не дошли до нас из-за несовершенства записывающей техники (в ряде случаев ее еще не было). Но в период появления звукозаписывающих устройств (магнитофонов) некоторые поэты особенно запомнились народу из-за исполнения своих стихов под гитару (пение под гитару), и их стихи будут воспроизводиться неопределенно долгое время (М. Анчаров, А. Галич, Б. Окуджава, Н. Матвеева, В. Высоцкий, Ю. Ким и другие). Большая часть так называемых бардов (самодельная, а ныне – авторская песня) пользуется этой схемой фиксации на пленке или CD, стремясь закрепиться в народной памяти именно через песню (иначе говоря, петься). В то же время – наиболее успешные сочинители из этой среды находят для себя жизненно необходимым перейти в ранг «чистых» поэтов, считая, что это и есть высшая ступень литературы – стихи без мелодии.

Многие поэты стали известны (а потом и запомнились) в первую очередь как поэты песен, некоторые песни стали народными, хотя имеют

незабытого (непотерянного) автора: «Вечерний звон» написал духовный композитор В. Зиновьев на стихи Т. Мура в переводе слепого ярославского поэта И. Козлова, «Тонкая рябина» («Что стоишь, качаясь...») – стихи И. Сурикова, музыка народная, «Пара гнедых» («Пара гнедых, запряженных с зарею...») – стихи – перевод А. Апухтина, музыка С. Донаурова. Многие стихи, музыкальные и ритмичные по своей природе, композитором Г. Свиридовым и другими положены на музыку.

Изначально певучие по своей сути, такие песни стали народными. Достаточно вспомнить песни «Ты жива еще, моя старушка...», «Клен ты мой опавший...», «Над окошком месяц, под окошком ветер...», «Королева» и другие. Приведем еще некоторые из них: «Гори, гори, моя звезда...» (стихи В. Чуевского, музыка П. Булахова), «Степь да степь кругом» (стихи И. Сурикова, музыка народная), «Вот мчится тройка почтовая...» (стихи и музыка народные), «По диким степям Забайкалья» (стихи и музыка народные), «Ой, полна, полна коробушка (стихи Н. Некрасова, музыка народная), «Вечерний звон» (стихи И. Козлова, музыка А. Алябьева), «Ой, мороз, мороз» (стихи и музыка народные), «Утро туманное, утро седое,..» (стихи И. Тургенева – «В дороге», музыка В. Абаза), «Клен ты мой опавший» (стихи С. Есенина, музыка А. Лепина), «Не жалею, не зову, не плачу», «Клён ты мой опавший, клён заледенелый», «Отговорила роща золотая», «Над окошком месяц» (стихи С. Есенина, музыка Г. Пономаренко), «Письмо матери» (стихи С. Есенина, музыка В. Липатова), «Однозвучно гремит колокольчик» (стихи И. Макарова, музыка А. Гурилева), «Дорогой длиною» (стихи К. Подревского, музыка Б. Фомина), «Береза белая» (стихи Л. Овсянниковой, музыка В. Шаинского), «Стою на полустаночке» (стихи М. Анчарова, музыка И. Катаева), «Оренбургский пуховый платок» (стихи В. Бокова, музыка Г. Пономаренко), «Я люблю тебя, жизнь» (стихи К. Ваншенкина, музыка Э. Колмановского), «Романс» («Целую ночь соловей нам насвистывал,..») (стихи М. Матусовского, музыка В. Баснера) и далее до бесконечности.

Отдельно стоит упомянуть песни на стихи поэта А. Фатьянова, которые уже получили высокое звание народных песен: «Соловьи», «Где ж ты, мой сад», «На солнечной поляночке», «Три года ты мне снилась», «Где же вы теперь, друзья-однополчане», «Когда весна придет, не знаю. Пройдут дожди, сойдут снега...», «На крылечке твоём каждый вечер вдвоем».

Как утверждает автор аннотации к книге «Николай Рубцов: Песни и романсы» В. Калугин, рекордсменом XX века является поэт Н. Рубцов: более 150 стихотворений стали песнями (автором монографии тоже написано более 30, есть и совпадения). Для сравнения: у С. Есенина – более 30 стихотворений, из них при жизни, было всего 3 (у нас еще свыше 70), у В. Маяковского – ни одного (у нас более 30). Другой «рекордсмен» (свыше 4000 стихов, не говоря уже о переводах) – К. Бальмонт: при жизни более 280 стихотворений стали песнями, после смерти – насчитываются единицы (у нас – свыше 250). При жизни А. Пушкина стали песнями его 45 стихотворений (у нас – еще свыше 60), А. Блока – 30 (у нас – более 330). У М. Лермонтова прижизненных песен было только 4, зато после смерти – 2500 романсов и песен на 250 стихов (у нас еще более 50). По песенности поэзии получилось два рекордсмена: XIX век – М. Лермонтов (а не А. Пушкин!), XX век – Н. Рубцов. На стихи М. Цветаевой нами предложено еще более 350 песен (песен, написанных при ее жизни нами не найдено). Через песни – путь к гарантированному запоминанию стихов поэтов, а если музыка эквивалентна стихам, то и к любви к творчеству этих поэтов.

Судя по тому, что В. Калугин не знает о давно выпущенных мною (свыше 15 лет назад) в свет пластинках, дисках и кассетах с перечисленными песнями, приведенными в книге данными можно пользоваться лишь для сведения.

Но, по утверждению Р. И. Петрушанской, лидером являлся все-таки А. Блок. На его стихи начали писать музыку еще при его жизни. Смерть поэта в 1921 году усилила интерес к его творчеству, появилось множество романсов. К лучшим произведениям первых десятилетий советской музыки можно причислить вокальные циклы Ю. Шапорина, В. Щербачева, Н. Мясковского, И. Адмони. Сочинений крупной формы, за исключением оратории Ю. Шапорина «На поле Куликовом», не было вовсе. Огромный, всеохватывающий интерес к поэзии А. Блока вспыхнул в 60–70-е годы. Композиторы словно заново открывали поэта. Каждый искал «своего» Блока и себя в нем. Столетие со дня рождения поэта вызвало новую волну музыкальных интерпретаций его поэзии. С концертных эстрад зазвучал сильный и проникновенный голос поэта в оратории В. Салманова «Двенадцать» (1957), в «Пяти песнях о России» Г. Свиридова, в оратории «Песни ветровые» В. Рубина (1961), в кантате «Голос из хора» С. Слонимского (1963). Появляются многочисленные (не во всем равноценные и не всегда



удачные) вокально-симфонические произведения В. Бибергана, В. Веселова, Л. Пригожина, Г. Белова, Р. Бойко, А. Бычкова, Г. Юдина, В. Калистратова и вокальные циклы: «Осенняя элегия» Б. Шнапера, «За гранью прошлых лет» М. Вайнберга, «Страшный мир» Г. Корчмаря, «Балаганчик» М. Минкова, романсы Н. Пейко, В. Рубина, Е. Станковича, Д. Тухманова, в которых А. Блок предстает если не во всей своей полноте, то, во всяком случае, в разнообразии, тематическом и эмоциональном. В справочнике, выпущенном издательством «Советский композитор» в 1980 году, количество произведений, написанных на стихи А. Блока, переходит за триста пятьдесят, названо более ста восьмидесяти имен композиторов. Такого количества музыкальных воплощений после Пушкина не удавалось ни один поэт [34].

Ряд музыкальных произведений, упоминаемых в этой работе, на стихи Г. Державина, А. Сумарокова, В. Третьяковского, Е. Баратынского, П. Вяземского, В. Маяковского, М. Цветаевой, С. Черного, И. Бунина, К. Бальмонта, С. Городецкого, к сожалению, нам не известен. Но большинство названных выше музыкальных произведений написаны не на программные стихи и, как правило, на одни и те же стихотворения, например, «Девушка пела в церковном хоре...».

Поэты, зная о свойствах песни «увекочивания» стихов, стремятся (и стремились) найти композиторов.

В связи с легкостью публикаций в XX и XXI веках (современная печать, ныне – Интернет) количество «чистых» стихов без мелодий многократно превзошло творческие возможности композиторов. О части поэтов, берущихся за сочинение мотивов к своим стихам и поющих свои песни, мы уже упомянули (часто им помогают более профессиональные исполнители).

Некоторые поэты, например И. Бродский (а ранее М. Цветаева), решительно и смело предполагали (возможно, в век информационных технологий это так и есть или будет), что стихи могут жить самостоятельно неопределенно долгое время и музыка им не нужна. Однако наше исследование доказывает обратное: без музыкальной основы стихотворения долго в памяти не могут оставаться, он сам стал известен в России во многом благодаря стараниям композиторов (вернее – рапсодов) Е. Клячкина и А. Мирзаяна.

В среде музыкальных критиков существует устойчивое мнение, что есть стихи музыкальные и немusикальные. Одни поэты тяготеют к

классической традиции силлабо-тонического стихосложения, утвердившейся в XIX веке. Другие, развивая традиции Маяковского, Хлебникова, Цветаевой, ломают привычные рамки стиха, его строфику, ритм, рифмы. Исходя из этих различий поэзии, музыканты разделили ее творцов на поэтов музыкальных и немusикальных: чьи стихи легко могут стать романсом или песней, – их строфика, размер, ритм легко укладываются в строго организованную музыкальную форму, и чьи стихи этой «укладке» сопротивляются.

К поэтам музыкальным в первую очередь относят Блока, Есенина, Ахматову, Заболоцкого, Мандельштама и поэтов «песенной традиции» – Твардовского, Светлова, Исаковского. К «немusикальным» – Цветаеву, Маяковского, Пастернака, Вознесенского. Из поэтов первой группы ранее других предметом «перевода» в вокальный жанр стали Блок, Ахматова, Есенин [35].

Все сохранившиеся ныне фонограммы XX века подтверждают, что поэты читали и читают свои стихи нараспев (речитативом), правда, чаще всего на один и тот же мотив, чем, конечно, явно мешают отождествлению слушателем их стихов с уникальностью каждого произведения, т. е. сами поэты о своей немusикальности не догадываются.

### *Несколько слов о классификации песен*

Ритмизация является организующим началом стиха и написанной на него песни. В зависимости от заложенного в ткань музыкального произведения ритма и темпа по-разному прочитывается стилистика жанра. Песня оказывается не просто представителем направления в искусстве, но определяет философию и образ жизни целых поколений и популяций людей. Исходя из этой мысли, необходимо немного сказать о классификации песен.

Для того чтобы классификация была стройна и устойчива, она должна строиться на двух перекрещивающихся основаниях. Первым таким основанием служит характеристика песни по среде ее социального бытования в историческом разрезе, по социально-экономическим формациям. Эта линия социального деления позволит учесть все разнообразие содержания (тем и мотивов) песен, обусловливаемое разнообразием социальных группировок, и хронологически прикрепить песни. Второе основание классификации песен позволяет учесть разнообразие песенных жанров, условия их бытования, обстоятельства исполнения

(хоровые, свадебные, лирические и пр.), и, поскольку оно заключено внутри социальных характеристик, то поможет разрешить вопрос и о социальных корнях различных песенных жанров.

Комментируя народное понимание песни как рассказа «про старое, про бывалое», выразившееся в названии «*старина*», С. К. Шамбинаго писал, что оно вернее передает ее сущность, нежели книжный термин «былина», утвердившийся в науке (Шамбинаго С. К. Вступ. ст. // Былины-старины. М., 1938. С. V. [36]). По свидетельству г. Барсова, сами олонецкие певцы былин обыкновенно называют их старинами – выражение, в своем роде меткое и даже с оттенком сродным (старое ведь и есть бывалое). Кроме того, народ вообще называет этот род произведений и просто песнями, многозначительно противопоставляя их сказкам, в следующем изречении, давно уже истолкованном К. С. Аксаковым: «песня быль, а сказка складка» (см. подробнее О. В. Захарова «Былины. Поэтика сюжета» [37]).

Некоторые песни стали *социальными*, например, «Варшавянка», популярный революционный гимн польского и русского пролетариата. В «Варшавянке» использована мелодия повстанческой песни польского восстания 1863 года. Написана и озаглавлена в подражание «Марсельезе» («*Marseillaise*»), французской революционной песне (слова и музыка К. Ж. Руже де Лиля (1792)). Сначала называлась «Боевой песней Рейнской армии», затем «Маршем марсельцев» или «Марсельезой». При Третьей республике стала государственным гимном Франции (с 14 июля 1975 года исполняется в новой музыкальной редакции). В России получила распространение «Рабочая Марсельеза» (текст П. Лаврова, мелодия «Марсельезы»). Как видим – все песни имеют авторов, если удалось сохранить о них сведения.

Творчество И. Стравинского при образно-стилистической многоплановости отличается целостностью и органической связью с традициями русской музыкальной культуры, а творчество Д. Шостаковича имеет отличительные черты своего стиля: интенсивная ритмика (знаменитая 6-я симфония может вполне считаться *симфороковым произведением*, которая создана задолго до появления музыкального направления – рок), разнообразное и часто самобытное использование оркестровых средств, высокая драматическая напряженность, оригинальный музыкальный юмор. На основе глубокого прочтения поэзии разных эпох и народов, прежде всего русской поэзии, Г. Свиридов существенно обновил многие вокальные жанры. Стиль Г. Свиридова,

прочно связанный с традициями русской классической и советской музыки, чрезвычайно самобытен. Многие в нем определяются широкой опорой на крестьянский фольклор в сочетании с приемами музыкального языка XX века, в частности увертюра «Время, вперед!» может без натяжек считаться симфоороковым произведением. Еще ранее, в 1928 году, М. Равелем создано знаменитое «Болеро» – считающееся симфоническим шлягером XX века (на самом деле все тот же симфоорок). Ныне слово «шлягер» скомпрометировано усилиями современных песенников, но само слово ни в чем не виновато. Немецкое «Schlag» означает не только «удар», но также и «взмах» (крыльев), то есть «взлет», – в нашем случае ярчайший взлет творческого проявления. А перевод слова «шлягер» – это не только «боевик», «гвоздь сезона» (немецкое «Schlager» означает еще и «боец»).

Присвоение нынешними певцами слова «шлягер» исказило, помимо всех дорогих нам понятий, и слово «песня». Отсутствие смысла и поэтического дара в текстах многих песен превратило их в общий шумовой фон большого города. Легкодоступность фиксации песен на любых носителях и отсутствие «платы» собственной судьбой за свои «сочинения» сделали песню товаром широкого потребления и перекрывают возможность расслышать уникальные поэтические достижения отечественной культуры. Отсюда возникает насущная необходимость заставить молодого человека на стадии его обучения в школах и вузах (а еще лучше – в дошкольном учреждении), пока его не захлестнула волна песенного давления «попсы», которая реализует свои, далеко не безобидные цели.

Здесь следует отметить, что жанр популярной песни терпит глубочайший кризис из-за отсутствия смысла, глубокого содержания в текстах песен, поэтому представители жанра занимаются в основном ремейками, ремиксами и пародированием старого, наиболее удачного песенного воплощения их предшественниками.

Поэты-песенники используют приемы стихосложения для наиболее легкой запоминаемости своих строк, прибегая к известным выражениям и пословицам, например «Не сыпь мне соль на рану...» и т. д.

Следует также отметить, что появление новых музыкальных форм – джаза, ритм-н-блюза, рока, рэпа (кстати, первым рэпером был, скорее всего, Вини-Пух в исполнении Е. Леонова в одноименном мультфильме), техно и т. д. – сопровождалось рождением новых форм сти-

хосложения и наоборот. Возникло даже понятие «рок-поэзия» и др. Появление джаза, заметим, связано с новыми течениями в поэзии, такими как футуризм, акмеизм, эгофутуризм (И. Северянин первым в России в 1911 году назвал себя футуристом, точнее эгофутуристом – «я – будущее» или «я в будущем».)

В музыке и слове проявляется стиль жизни музыкантов, появляются так называемые культуры: рок-культура, поп-культура и т. д. (а ранее – бродячих актеров, миннезингеров, наконец, цыган с их таборными бродячими песнями).

Сами исполнители для творческого становления обязательно используют полубившиеся народом песни, чтобы получить немного от них народной любви и популярности, и только затем продвигаются дальше со своим новым репертуаром. (Этим же приемом пользуются танцоры и фигуристы – но там уже язык жеста плюс запомнившееся песенное произведение.)

*Переработки (аранжировки, оркестровки) классики* (классика от лат. *classicus* – образцовый). Первоначально «классик» – относящийся к первому разряду, «классу», высшей из пяти цензовых категорий, на которые, по преданию, были разделены граждане Древнего Рима. В метафорическом смысле «элита» слово «классики» было впервые употреблено Цицероном, а применительно к литературе – Авлом Геллием (II век). Гуманисты Возрождения, для которых «избранниками» в области литературы и искусства были все античные писатели, живописцы, скульпторы, архитекторы и т. п., называли их классиками. Такой же смысл вкладывали в слова «классика», «классики», «классический» представители классицизма (называя «классиками» и художников своего направления). На современные ритмы, часто безыскусные, используют все тот же прием узнаваемости запавших в душу и полубившихся произведений. Музыкальную основу любимых мелодий широко используют пародисты и имитаторы, обращаясь к тем же свойствам песни, о которых мы здесь говорим.

Возвращаясь к основной теме главы, надо завершить ее следующим: в целом, когда мы говорим о стихах, речь идет в первую очередь о ритмизации (основной термин описания музыки) – приеме мнемотехники, переводе информации в стихи или в строки, связанные ритмом или рифмой.

По мысли Б. Эйхенбаума, стихотворная фраза есть явление несинтаксическое вообще, а явление ритмико-синтаксическое. «Более

того – синтаксис в стихе есть явление не только фразеологическое, но и фонетическое: интонация, реализованная в синтаксисе, играет в стихе роль не менее важную, чем ритм и инструментовка, а иногда и более важную. Синтаксис, ее реализующий, членится в стихе не по смысловым делениям, а по ритмическим, то совпадая с ними (строка = фразе), то преодолевая их (enjambement). Таким образом, именно в синтаксисе, рассматриваемом как построение фразовой интонации, мы имеем дело с фактором, связующим язык с ритмом...» [38, с. 7].

---



---

***Ссылки и примечания:***

---



---

1. Шахнарович А. М. Языковая личность и языковая способность // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность. К 60-летию члена корреспондента РАН Ю. Н. Караулова : сб. статей М., 1995. С. 213–223.
2. Проблемы развития речи в психолингвистическом и лингводидактическом освещении / А. Г. Арушанова, Е. С. Рычагова, К. Я. Сигал, Н. М. Юрьева. М., 2014.
3. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. 5-е изд. М., 2006.
4. Караулов Ю. Н. Языковая личность // Русский язык: Энциклопедия / глав. ред. Ю. Н. Караулов. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2008. С. 671–672.
5. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность.
6. Там же.
7. Там же.
8. Шахнарович А. М. Указ. соч.
9. Кубрякова Е. С., Шахнарович А. М., Сахарный Л. В. Модели порождения речи и главные отличительные особенности речепорождающего процесса // Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. М., 1991. С. 21–81.
10. Там же.
11. Ямбург Е. А. Школа и ее окрестности. М., 2011.
12. Ямбург Е. А.: 1) Школа на пути к свободе: Культурно-историческая педагогика. М., 2000; 2) Школа и ее окрестности.
13. Ямбург Е. А. Школа на пути к свободе: Культурно-историческая педагогика. М., 2000.
14. Ямбург Е. А. Школа и ее окрестности.

15. Луков Вал., Луков Вл. Тезаурусы. Субъектная организация гуманитарного знани. М., 2008. 775 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.academia.edu/8305934> (дата обращения: 10.10.2015).
16. Там же.
17. Белов В. А. Типы синонимических рядов // Вопросы психолингвистики. 2014. № 4 (22). С. 123–137.
18. Данные взяты из словаря синонимов русского языка В. Н. Тришина, самого большого словаря как по количеству слов (554 тыс. слов и словосочетаний – на апрель 2015 года), так и по количеству синонимических связей (2016 тыс. связей). Тришин В. Н. Большой русский словарь-справочник синонимов системы ASIS® [Электронный ресурс]. URL: [www.trishin.ru](http://www.trishin.ru) (дата обращения: 11.10.2015).
19. Лурия А. Р.: 1) Основные проблемы нейролингвистики. М., 1976 ; 2) Язык и сознание / под ред. Е. Д. Хомской. Ростов н/Д., 1998.
20. Белянин В. П. Введение в психоллингвистику. М., 2002.
21. Горошко Е. И. Использование метода свободных ассоциаций в психоллингвистике [Электронный ресурс]. URL: <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=92> (дата обращения: 10.10.2015).
22. Кавинкина И. Н. Проявление гендера в речевом поведении носителей русского языка. Гродно, 2006.
23. Леонтьев А. А. Основы психоллингвистики. М., 1997.
24. Петрушанская Р. И. Музыка и поэзия. М., 1984.
25. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 2003.
26. Луков Вал., Луков Вл. Концепция курса «Мировая культура»: тезаурусный подход // Педагогическое образование. 1992. № 5. С. 8–14.
27. Гаспаров М. Л. Занимательная Греция. М., 2004.
28. Васина-Гроссман В. А. 1) Рассказы о музыке. М., 1968 ; 2) Песня // Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://www.norma40.ru/articles/istoriya-pesni.htm> (дата обращения: 10.10.2015).
29. Петрушанская Р. И. Указ. соч.
30. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. статей. М., 1994. С. 3–38 [Электронный ресурс].

URL: [http://www.textfighter.org/raznoe/Literat/aver/aver-intsev\\_s\\_i\\_dr\\_kategorii\\_poetiki\\_v\\_smene\\_literaturnyh\\_epoh\\_literaturovedeniya.php](http://www.textfighter.org/raznoe/Literat/aver/aver-intsev_s_i_dr_kategorii_poetiki_v_smene_literaturnyh_epoh_literaturovedeniya.php) (дата обращения: 10.10.2015).

31. Выготский Л. С. Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского. М., 1987. 344 с.

32. Коренблит С. С. Поэты акмеисты о поэтах-символистах и наоборот [Электронный ресурс]. URL: <http://klauzura.ru/2012/10/stanislav-korenblit-poe-ty-akmeisty-o-poe-tah-simvolistah-i-naoborot/> (дата обращения: 10.10.2015).

33. Коренблит С. С.: 1) Синтез слова и музыки: поэты-акмеисты о мелодике стиха и самой музыки [Электронный ресурс]. URL: <http://klauzura.ru/2012/09/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-akmeisty-ob-obraze-antichnosti-v-muzyke-stiha/> (дата обращения: 10.10.2015) ; 2) Поэты акмеисты о поэтах-символистах и наоборот ; 3) Синтез слова и музыки: акмеисты об образе античности в музыке стиха [Электронный ресурс]. URL: <http://klauzura.ru/2012/11/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-akmeisty-ob-obraze-antichnosti-muzyki-stiha/> (дата обращения: 10.10.2015).

34. Петрушанская Р. И. Указ. соч.

35. Там же.

36. Цит. по: Захарова О. В. Былины. Поэтика сюжета. Петрозаводск, 1997.

37. Там же.

38. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922 [Электронный ресурс]. URL: <http://febweb.ru/feb/lermont/critics/mel/mel-001-.htm> (дата обращения: 10.10.2015).



---

## 1.2 Синтез слова и музыки как способ запоминания и разновидность педагогической мнемоники

---

*Елена в «Илиаде» говорит, что благодаря песне  
герои Троянской войны «будут жить  
среди грядущих поколений.  
Та же мысль есть и в «Одиссее»:  
если не погибнет слава о добродетелях Пенелопы,  
то только благодаря песне...*

В. Татаркевич. Античная эстетика [1]

«...Текст племенного предания или договора между племенами, передаваемого из поколения в поколение в одних и тех же словах, афоризм житейской или религиозной «мудрости», текст законоположения – все это должно было легко ложиться на память. (Сюда же относится характерная для поэтики архаической формульности, но сказывающаяся вплоть до евангельских пассажей техника употребления так называемых ключевых слов как опорных точек для памяти.) Для периода, таким образом, в качестве «рабочего» определения «художественности» пригодна в целом такая дефиниция: текст, устный или записанный, является художественным в той мере, в какой он предназначен для многократного дословного или приближающегося к дословному воспроизведения. Предназначен для воспроизведения – это значит, что он в глазах общества заслуживает воспроизведения и что он по своей форме объективно пригоден, приспособлен к воспроизведению; оба момента взаимосвязаны. Право быть воспроизводимым тексту дает его конкретное содержание, его внелитературная функция, его предполагаемое священное или вообще авторитетное происхождение (ср. ниже об авторстве); его эстетическое совершенство – всегда лишь привходящий фактор, редко осознаваемый и никогда не выделяемый, не становящийся предметом рефлексивного вычленения и обсуждения... На стадии архаического фольклора песня рассматривается как собственность мужских союзов и всякого рода ритуальных сообществ, и эта установка в модифицированном виде остается характерной и для традиционного фольклора. Сказанному не противоречит существование особых умельцев слова (по-гречески «демиургов», то есть мастеров, обслуживающих

общину, как назывались эпические сказители-аэды); от индивидуального умения до индивидуального авторства – огромная дистанция.

Некоторые фольклорные жанры жестко прикреплены к обрядовым ситуациям и вне их просто не существуют (свадебные, трудовые, календарные песни, причитания и т. п.); другие (сказка, эпическая песнь) не столь внутриситуативны, но и они в своем генезисе и основных функциях в первую очередь регламентированы общественным бытом и социальными институтами...» – читаем у С. С. Аверинцева и соавторов в статье «Категории поэтики в смене литературных эпох» [2].

Как запомнить стихотворение? Какие механизмы памяти, восприятия задействовать у ученика, чтобы его старания по усвоению и освоению поэзии превратились в удовольствие, повлекли за собой возрастающий интерес к поэзии в частности и к русским словам в целом? Что можно предъявить для достижения этих целей в образовательном процессе? Все ли из старого, наработанного веками, используется если не в полной, но хотя бы в подавляющей мере? Это первые вопросы, стоящие перед учителем литературы.

Предположим, мы нашли и хотим предложить вам, на наш взгляд, нечто новое, что некоторые скептики по праву назовут хорошо забытым старым. И все-таки рискнем. Но для этого необходим небольшой экскурс в историю вопроса.

Начнем с гипотезы. Учебный процесс по изучению творчества русских поэтов (включая переводы иностранных поэтов на русский язык) с использованием новой учебной методики, созданной нами на основе синтеза слова и музыки, позволит улучшить память учащихся, увеличит их словарный запас, будет способствовать повышению мотивации к самостоятельному изучению творчества русских поэтов и эффективности урока.

Итак, в чем состоит новизна предлагаемой методики преподавания лирики?

Впервые в педагогической практике при преподавании лирики авторы предложили использовать не песни в привычном и энциклопедическом понимании этого слова, которые созданы по принципу наложения стихов на музыку или подбора стихов к написанной музыке, а наоборот – использовать музыку для сопровождения или иллюстрирования текста, учитывая все характеристики конкретного поэтического текста как информационного массива. Причем для каждого стихотворения сочинена или подобрана уникальная мелодия, сопровождающая и

иллюстрирующая именно его синтаксис. В соединениях с иными текстами данная мелодия не будет им соответствовать, а значит, мало пригодна для запоминания этих текстов.

Авторы предлагают использовать на уроках литературы, наряду с обычным информационным комментарием учителя, еще и соединенные поэтический и музыкальный тексты (звукоряд). Созданный таким способом звукоряд, при котором каждая фраза (и каждое слово) стихотворения имеет индивидуальное музыкальное сопровождение, соответствующее синтаксису, разбивает весь информационный массив, коим является стихотворение, на составляющие (строфы и строки), что, по нашему мнению, способствует более легкому запоминанию, усвоению и освоению поэтического текста (путем образования ассоциаций). Воспринимаемое таким образом стихотворение оставляет более глубокий след в памяти ребенка (мнемотехника). Можно сравнить предложенную нами музыку с формой для отливки, которая была сделана как «слепок» со стихотворения, максимально соответствующий самому оригиналу – тексту.

В результате обеспечивается сохранение представления о стихотворении на более продолжительный срок, а вместе с этим и открывается возможность для восприятия новых образов и ощущений, так как задействуется феномен синестезии, работает правое полушарие мозга. Такой подход к изучению лирических поэтических произведений дает возможность изучить все этапы творческого пути каждого поэта, учесть максимум требований школьной программы.

### *Синестезия*

*Звук арфы – серебристо-голубой,  
Всклик скрипки – блеск алмаза хрусталистый,  
Виолончели – мед густой и мгlistый,  
Рой красных струй, исторгнутых трубой,  
Свирель – лазурь, разъятая борьбой,  
Кристалл разбитый, утра ход росистый.  
Колоколец ужалы – сон сквозистый.  
Рояль – волна с волною вперевбой.  
К. Бальмонт. Зовы звуков. 1916*

Синестезия – феномен восприятия, состоящий в том, что впечатление, соответствующее данному раздражителю и специфичное для данного органа чувств, сопровождается другим, дополнительным ощущением или образом, при этом часто таким, которое характерно для другой модальности. Типичный пример синестезии – «цветной слух», равно как и звуковые переживания при восприятии цвета, и т. п. [3].

Это сложный системный механизм, причем неоднородного характера. Различные типы синестезии имеют на генетическом уровне некоторое общее основание, но непосредственные эксплицитные ассоциации и индивидуальные различия между типами синестезии являются результатом влияния иных факторов. Существует, по крайней мере, четыре больших группы: синестезия врожденная, посттравматическая, интоксикационная и связанная с измененными состояниями сознания (ИСС), такими как медитация, транс, а также с переходами от бодрствования ко сну и ото сна к бодрствованию [4].

Слово во внутреннем лексиконе занимает центральное положение [5]. Связь между фонетической и семантической сторонами слова условна, но не случайна [6; 7]. «Звуки оцениваются нами как мягкие и холодные, острые и горячие, звуки соотнесены с цветовой гаммой (синий, темно-лиловый, густо-красный, белый, желто-зеленый), а звук, цвет и смысл составляют триединство, лежащее в основе поэтической (а может быть, и прозаической) речи» [8, с. 5]. Ассоциации между звуком и цветовыми ощущениями различаются у носителей разных языков. Например, они не совпадают у тех лиц, для которых английский язык является родным, и тех, для кого это второй язык [9].

На принципе синестезии в Вальдорфской педагогике широко используется прием соотнесения речевого звука, цвета, музыки и выразительного движения, танца. Это искусство эвритмии. Эвритмия (др.-греч. εὐρυθμία – уравновешенность (элементов), слаженность, соразмерность, гармоничность) – искусство художественного движения, появившееся в начале XX века в Европе. Это сочетание особого гармонизирующего движения, напоминающего танец и пантомиму, с поэтической речью или музыкой. Эвритмическое движение является по характеру художественным и одновременно целительным, потому что основано на глубоком переживании и понимании красоты и законов музыки и речи [10; 11; 12].

Значение слова как устойчивая зона смысла [13] несет память о коммуникативных ситуациях, в которых оно формировалось. При

овладении языковой действительностью и речевыми действиями глобальной характеристикой процесса развития речи является образная связь означаемого и означающего, свойственной всем уровням языка [14, с. 166].

Проявления синестезии при восприятии Слова, Песни – это явление, которое может содействовать усилению влияния каждого из видов искусств на характер восприятия и эмоционального отклика на него человека.

В нашем случае успешно реализуются все основные задачи, которые ставятся перед преподавателем литературы:

- 1) организация эмоционального восприятия,
- 2) истолкование и анализ стихотворений в единстве формы и содержания,
- 3) объяснение авторской позиции и позиции лирического героя стихотворения.

Более коротко: новизна состоит в том, что эмоциональное отношение к поэзии, запоминание и усвоение поэтических текстов происходит на специально созданной для этого музыкальной основе, что вызывает интерес у учащихся, поддерживает их познавательную и гедонистическую мотивацию, при этом активизируются мнемонистические свойства памяти (в зависимости от характера преобладающей психической активности человека различают условно-рефлекторную, образную, эмоциональную и присущую только человеку словесно-логическую память).

Воздействие мелодии песни на внутренний мир человека обусловлено свойствами музыки как искусства. Ярко выразил суть музыки А. Ф. Лосев в работе «Музыка как предмет логики»: «Эйдос музыки явил нам ее сущность, и сущность эта – несказанность, невыявленность и гилетичность. В этом, может быть, разгадка той всеобъемлющей силы музыки, создаваемого ею страдания, тоски и тайной радости. Она – безумие, живущее исполински-сильной жизнью. Она – сущность, стремящаяся родить свой лик. Она – невыявленная сущность мира, его вечное стремление к Логосу, и – муки рождающегося Понятия» [15, с. 40], «...мы уже установили понятие эйдоса. Это – интуитивно данная и явленная смысловая сущность вещи, смысловое изваяние предмета. Что такое логос и каково его отношение к эйдосу? Ло-

гос – тоже смысл и тоже смысл сущности. Но если эйдос есть наглядное изваяние смысла, логос – метод этого изваяния и как бы отвлеченный план его» [16, с. 44].

По мнению Н. Н. Вашкевича, «...человеческая речь изначально содержит в себе мелодическую составляющую. Эта составляющая отражает эмоциональное состояние человека и используется не только для выражения таких состояний, как, скажем, радость, гнев, угроза, сомнение со всеми многочисленными их оттенками, но и различает вопрос, утверждение, отрицание, согласие. Мелодия в языке – это движение тона в пределах слога или его пошаговое изменение от слога к слогу. Так что изначально мелодия состоит из неделимых частиц – речевых слогов, составляющих человеческую речь. Речевая мелодия в своем базовом содержании универсальна для всех языков мира. Ее понимают даже животные. Что там животные, если этот язык понятен даже растениям, о чем знают опытные огородники и ученые экспериментаторы. Музыка речи – это та часть языковых знаков, которая является общим как для сознания, так и бессознания. По этой причине музыка в целом ряде случаев оказывается более эффективным орудием воздействия на психику, чем слова. Это объясняется также тем, что движение тона (мелодия) и ритм в отличие от слов не блокируются перегородкой, существующей между сознанием и бессознательным, то есть между оперативными и системными файлами мозга. Получается, что мелодия выполняет роль троянского коня, протаскивая за собой слова в подсознание» [17].

Другой теоретик – Б. М. Теплов установил, что доминирование слуховых образов у музыканта вовсе не отменяет значения образов других модальностей. Слияние различных по модальности образов порождает синтетический, полимодальный образ. У лиц с высокоразвитым «внутренним слухом» имеет место не только возникновение слуховых представлений лишь после зрительного восприятия, а непосредственное «слышание глазами», т. е. превращение зрительного восприятия нотного текста (добавим: и обычного текста) в зрительно-слуховое восприятие. Сам нотный текст начинает переживаться ими слуховым образом [18].

### *Память*

Образы предметов и явлений, которые возникают в мозгу в результате воздействия их на анализаторы, не исчезают бесследно после

прекращения этого воздействия. Образы сохраняются и в отсутствие этих предметов и явлений в виде так называемых представлений памяти. Представления памяти – это образы тех предметов или явлений, которые мы воспринимали раньше, а сейчас воспроизводим мысленно. Представления могут быть зрительные, слуховые, обонятельные, вкусовые и осязательные. Представления памяти в отличие от образов восприятия, конечно, бледнее, менее устойчивы и не так богаты деталями, но они составляют важный элемент нашего закрепленного прошлого опыта [19].

Память – один из основных познавательных процессов, форма психического отражения опыта человека путем его закрепления, сохранения и восстановления (узнавания и воспроизведения), включает также механизмы забывания. Это общая, генетически обусловленная способность, во многом определяющая обучаемость человека, составляет важное условие его личностного развития, единства его психической жизни, внутреннего мира [20].

Родоначальник психологии памяти Г. Эббингауз одним из первых поставил задачу экспериментального исследования памяти, разработал методы измерения мнемических процессов. В результате исследований он установил ряд закономерностей, характерных для процессов запоминания, сохранения, воспроизведения и забывания. Понимая процессы памяти как образование ассоциаций, Г. Эббингауз стремился опытным путем выявить объем непосредственной, «чистой» памяти и с этой целью ставил эксперименты по преднамеренному механическому заучиванию в основном бессмысленного материала [21].

Существует немало теорий (психологических, физиологических, химических и др.) о сущности и закономерностях памяти, которые возникали в пределах определенных направлений психологии (ассоцианизм, гештальт-психология, бихевиоризм, когнитивная психология и др.) и решали проблемы с позиций соответствующих методологических принципов.

Первое систематическое изучение высших форм памяти у ребенка принадлежит Л. С. Выготскому [22], который в конце 1920-х годов впервые сделал предметом специального исследования вопрос о развитии высших форм памяти и вместе со своими учениками А. Н. Леонтьевым [23] и Л. В. Занковым [24] показал, что высшие формы памяти являются сложным видом психической деятельности, социальной по своему происхождению и опосредствованной по своему строению, и проследил основные этапы развития наиболее сложного

опосредствованного запоминания. Исследования А. А. Смирнова [25], П. И. Зинченко [26], Е. Н. Соколова [27] раскрыли новые и существенные законы памяти как осмысленной человеческой деятельности, осветили зависимость запоминания от поставленной задачи и описали основные приемы запоминания сложного материала [28].

Э. А. Голубевой с сотрудниками выявлены нейрофизиологические механизмы памяти в контексте формирования общих способностей личности [29].

Нейрофизиологами получены факты, говорящие о том, что нервная система обладает способностью длительно сохранять следы предъявленного раздражителя, оценивать частоту, с которой он предъявлялся, и удерживать в памяти с большой точностью те эталоны раздражителей, которые предъявлялись хотя бы один раз. Это делает мозг человека тончайшим прибором не только для улавливания раздражителей и их выделения из числа других, доходящих до него раздражителей, но и для *сохранения в памяти следов ранее воспринимавшихся воздействий* [30].

В зависимости от характера преобладающей психической активности человека различают двигательную, образную, эмоциональную и присущую только человеку словесно-логическую память. По продолжительности закрепления и сохранения материала различают долговременную, кратковременную и оперативную память.

Двигательная память связана с запоминанием и воспроизведением движений в игровой, трудовой, спортивной и другой деятельности.

Эмоциональная память – память на пережитые чувства; способность запоминать и воспроизводить чувства. Эмоциональная память проявляется в закреплении и последующем (непроизвольном) воспроизведении тех или иных эмоциональных состояний. Установлено, что эмоционально обогащенные впечатления человек хранит дольше всего.

Словесно-логическая память (словесная) – совокупность психофизиологических процессов запоминания, сохранения и воспроизведения мыслей, понятий и словесных формулировок.

Исследование психофизиологами консолидации (запечатления) следов дало возможность выделить две стадии процесса формирования памяти, которые далее начали обозначаться терминами «кратковременная память» (под которой понималась стадия, когда следы образовались, но еще не упрочились) и «долговременная память» (под которой понималась стадия, когда следы не только образовались, но настолько упрочились, что могли существовать длительное время и со-



противляться нарушающему влиянию побочных воздействий). Разделение «кратковременной» и «долговременной» памяти, несмотря на условность, поставило психофизиологию перед дальнейшими вопросами, и прежде всего перед вопросом о физиологических механизмах обоих видов памяти [31].

Было принято считать, что долговременная память основывается на семантическом кодировании информации. В последние годы, однако, накапливаются экспериментальные данные, свидетельствующие о возможности оперирования в долговременной памяти образными репрезентациями [32, с. 96]. Согласно Т. П. Зинченко, запоминание – процесс памяти, в результате которого происходит закрепление нового путем связывания его с уже приобретенным ранее, закономерный продукт действия субъекта с объектом. Физиологическую основу запоминания составляет условный рефлекс образования связи между новым и ранее закрепленным содержанием.

Наиболее элементарную форму сенсорной памяти представляют так называемые последовательные образы. Они проявляются как в зрительной, так и в слуховой и общечувствительной сфере. Явление последовательного образа состоит в следующем: если на некоторое время предъявить субъекту простой раздражитель, например, предложить ему смотреть на ярко-красный квадрат 10–15 сек, а затем убрать этот квадрат, то испытуемый продолжает видеть на месте убранного красного квадрата отпечаток такой же формы сине-зеленого (дополнительно к красному) цвета. Этот отпечаток, появляясь сразу же или через несколько секунд, сохраняется некоторый период (от 10–15 сек до 45–60 сек), затем постепенно начинает бледнеть, терять свои четкие контуры, как бы расплывается, затем исчезает; иногда он снова появляется, чтобы уже полностью исчезнуть [33].

Другой тип образов – наглядные, или эйдетические, образы (от греч. «эйдос» – образ). Их суть заключается в следующем: некоторые люди (особенно в детском и юношеском возрасте) видят яркие и отчетливые образы показанного предмета или целые картины, сохраняющиеся длительное время после того, как предъявленные предметы или картины были убраны. В советской науке явление эйдетических образов было описано А. Р. Лурия, который в течение многих лет наблюдал человека с такой яркой наглядной зрительной памятью.

Значительно более сложное строение имеет третий, наиболее важный вид образной памяти – образ представления. Наш прежний

опыт оставляет в нас следы образов конкретных предметов окружающего мира; наличие образов представлений расценивается как наиболее существенная форма памяти. Образы представлений всегда полимодальны, они включают в свой состав элементы как зрительных, так и осязательных, слуховых и двигательных следов и являются следами не одного вида восприятия, а следами сложной практической деятельности с предметами. Образ представления является не пассивным отпечатком нашего зрительного восприятия, а итогом его анализа и синтеза, абстракции и обобщения, т. е. результатом кодирования, воспринимавшегося в известную систему [34].

В период удержания образа в памяти он претерпевает трансформации:

- упрощение за счет опускания отдельных деталей;
- преувеличение отдельных деталей;
- преобразование фигуры в более симметричную и др.

В зависимости от того, какой анализатор принимает наибольшее участие в восприятии запоминаемого материала, образная память подразделяется на зрительную, слуховую, осязательную, обонятельную и вкусовую.

Более сложный и более высокий специфически человеческий вид памяти – словесная память. Она в еще меньшей степени является непосредственной фиксацией слов и пассивным хранением вызванных ими образов, чем фиксация и хранение результатов наглядного опыта, откладывающегося в виде представлений. Словесная память всегда является переработкой словесной информации, выделением из нее наиболее существенного, отвлечением от побочного, несущественного. Она удерживает не непосредственно воспринимаемые слова, а те мысли, которые попадают в словесном сообщении. В основе словесной памяти всегда лежит сложный процесс перекодирования сообщаемого материала, связанный с процессом отвлечения от несущественных деталей и обобщения центральных моментов информации. Поэтому человек «запоминает» содержание обширного материала, получаемого из устных сообщений и читаемых книг, одновременно оказываясь совершенно не в состоянии удержать в памяти их дословное содержание.

Словесную память нередко называют «ассоциативной», или «логической», в связи с тем, что слова никогда не возбуждают у нас изолированных представлений, но вызывают целые цепи, матрицы ассоциативных или логически связанных элементов. Организация элементов в

целые смысловые (логические) структуры существенно расширяет возможности памяти и делает следы памяти несравненно более прочными.

По характеру целей деятельности память может быть произвольной и произвольной. Произвольно человек запоминает прежде всего то, что имеет отношение к цели его деятельности, что ей содействует или препятствует. Всё относящееся к цели или предмету деятельности возбуждает ориентировочную реакцию, становится доминантным и запоминается, в то время как побочные детали, не относящиеся к основному предмету деятельности, не замечаются и не сохраняются в памяти. Исследования А. А. Смирнова [35] и П. И. Зинченко [36] показали, что успешность удержания в памяти материала в высокой степени зависит также от характера поставленной перед субъектом задачи. Ученицей К. Левина – Б. В. Зейгарник установлен и такой факт, что лучше сохраняются в памяти незаконченные действия (вошел в психологическую науку под названием «эффекта Зейгарник») [37].

На запоминание сильное влияние оказывает эмоциональное отношение человека к тому, что запоминается. Все то, что вызывает у него яркую эмоциональную реакцию, откладывает глубокий след в сознании и запоминается прочно и надолго.

Эмоциональная память – это память на эмоционально окрашенные события. Пережитые и сохраненные чувства выступают как сигналы, либо побуждающие к действию, либо удерживающие от действий, вызвавших в прошлом отрицательные переживания. Они прочнее других видов памяти. Иногда в воспоминаниях от событий сохраняются лишь переживания. В хранении эмоциональных переживаний участвуют гормоны адреналин и норадреналин, которые не присутствуют в других видах запоминания, т. е. механизмы запоминания в эмоциональной и других видах памяти разные [38; 39].

Проблеме механизмов памяти посвящена книга Т. Бьюзена «Суперпамять», опубликованная в 1996 году в Лондоне и недавно переведенная на русский язык [40]. Описывая становление научных представлений о механизмах памяти от Древней Греции до наших дней, автор обобщает данные генетиков, нейрохирурга У. Пенфилда, ученых П. Флоуренса, Д. Бома, С. Розенцвейга.

Современными исследователями предпринимаются попытки подтвердить гипотезу Г. Хидена о роли РНК как носителя памяти. У. Пенфилд [41], занимаясь лечением эпилептических больных, содействовал созданию карты сенсорных и моторных участков коры головного мозга, используя стимулирование различных зон крошечными

электродами. Во время операций наблюдал раздвоение сознания. Причем и одно и другое сознание состояло из связанных картин настоящего и прошлого. На основе опытов с прямой стимуляцией мозга ученый пришел к выводу, что в течение жизни мозг записывает каждое событие, которому было уделено осознанное внимание, и эта запись хранится в неизменном виде, хотя и может «стираться» со временем.

Психологи вновь обратились к концепции, схожей с теорией Флоуренса, согласно которой каждая часть мозга способна сохранять все воспоминания. В этой модели за основу взят метод голографической фотографии (стеклянной пластинки, которая дает объемное изображение предмета при прохождении через нее лазерных лучей под определенным углом). Британский ученый Д. Бом, профессор Лондонского университета, – один из наиболее выдающихся специалистов в области квантовой физики, – и К. Прибрам, нейрофизиолог при Стэнфордском университете, автор книги «Языки мозга» – классического труда по нейропсихологии, – предполагают, что мозг устроен подобно такой голографической пластинке и каждая из мультимиллионов нервных клеток человека может функционировать как мини-мозг [42].

Р. Сперри со своими сотрудниками разработал новый способ тестирования, позволяющий оценить познавательные функции обоих полушарий головного мозга независимо друг от друга. Было показано, что правое и левое полушария выполняют различные познавательные функции. Но оба полушария обладают способностью к сознанию и самосознанию, а также к осознанию социальных взаимоотношений. В регуляции деятельности головного мозга участвуют «события», вырабатываемые эндогенной (внутренней) психической активностью; подобные события формируются сознанием. В 1981 году Р. Сперри «за открытия, касающиеся функциональной специализации полушарий головного мозга», была присуждена половина Нобелевской премии по физиологии и медицине.

Исследования Э. Зайделя (1975) обнаружили, что оба мозговых полушария имеют потенциальную способность выполнять все функции. По мысли Р. Сперри, при интенсивном использовании сразу обоих полушарий мозга работа одного из них стимулирует функционирование другого.

«Так, было установлено, что освоение математики помогает обучению музыке; развитие чувства ритма способствует изучению языков, а изучение языков, в свою очередь, помогает овладеть биологическими ритмами человеческого организма; умение определять размеры

предметов способствует изучению математики, а изучение математики помогает ориентированию в пространстве и т. д. Известно, что с увеличением количества используемых областей мозга, ответственных за различные операции, совершенствуется как память человека в целом, так и процесс его мышления» [43, с. 48–49].

Динамическая иерархическая организация всей системы памяти, процессов управления потоками информации и пространства хранения информации наиболее полно изучена Р. Аткинсоном [44].

### *Мнемоника и мнемотехника*

Особое значение, которое с древних времен придавалось памяти, можно усматривать уже в том, что в древнегреческой мифологии именно богиня Памяти – Мнемосина (Мнемозина) слыла матерью муз, покровительницей ремесел и наук. По преданию, древнегреческим поэтом Симонидом (VI век до н. э.) была разработана первая мнемотехническая система.

Мнемоника (греч. *mḗmoniká* – искусство запоминания) – система различных приемов, облегчающих запоминание и увеличивающих объем памяти путем образования искусственных ассоциаций. Например, известный прием заучивания числа 3,1415926536, выражающего величину  $\pi$ , с помощью двестишестидесятишестибуквенной фразы «Кто и шутя и скоро пожелает(ъ) пи узнать, число уж(ъ) знает(ъ)», где число букв очередного слова (по русской орфографии, действовавшей до 1918 года) соответствует очередной цифре запоминаемого числа. Уже в глубокой древности люди пользовались сначала внешними (зарубки, узлы и пр.), а затем и внутренними (представления предметов, действий) опорами как средствами запоминания. Или пример запоминания основных цветов: «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан» – каждое слово начинается с первой буквы-подсказки для каждого из названий основных 7 цветов.

Попытки создать определенную систему мнемонических приемов были у древних египтян, греков, римлян. В Средние века мнемоника не разрабатывалась. Ее возрождение началось в XVI веке, и она получила большое развитие в XVII–XIX веках.

Мнемотехника – это система внутреннего письма, позволяющая последовательно записывать в мозг информацию, преобразованную в комбинации зрительных образов. Мнемотехника использует естественные механизмы памяти мозга и позволяет полностью контролировать процесс запоминания, сохранения и припоминания информации.

Мнемотехника значительно повышает обучаемость ученика любым дисциплинам, процесс запоминания, припоминания и сохранения информации в мозге полностью контролируется, так как влияет на ассоциативность человеческой памяти. Мнемотехника опирается на способность найти в запоминаемом материале эмоциональную пищу для деятельности различных органов восприятия.

Считалось, что в современной науке интерес к мнемонике утрачен. Ею пользуются только отдельные лица для демонстрации искусства запоминания, достигаемого в результате упорной и длительной тренировки. Вместе с тем имеются публикации, свидетельствующие о том, что это не совсем так.

Система запоминания «Джордано», созданная в 1990 году, специально была разработана для эффективного запоминания информации, наиболее часто встречающейся в повседневной жизни и в процессе обучения различным дисциплинам [45]. В ней приемы запоминания, существующие в разных системах и школах памяти мира, были систематизированы, доработаны и объединены в одну целостную систему, дабы удовлетворять трем основным критериям: простоте, универсальности и эффективности.

Практической основой системы служат принципы классической мнемотехники и элементы системы запоминания Джордано Бруно. Теоретическая основа – оригинальная модель памяти, разработанная на основе современных представлений о квазиголографической природе работы мозга. Выделяется два механизма фиксации связи мозгом, которые называются «электрическая память» и «рефлекторная память». Описывается механизм понимания текстовой вербальной информации и приводится простая схема работы воссоздающего воображения. Использование речевого мышления (внутреннего говорения) не рекомендуется по причине того, что в автоматических речевых конструкциях часто содержатся ложные взаимосвязи, ведущие к неверным умозаключениям. Речевое мышление медленное и «тормозит» запоминание. Составление фраз, предложений и рассказов в системе «Джордано» не применяется; считается также, что эмоции не имеют никакого отношения к запоминанию и только мешают пониманию. Текстовые сведения запоминаются не дословно, а близко к тексту, с сохранением последовательности абзацев и всей информации абзацев.

На совершенно других принципах построена мнемотехника Т. Бьюзена. В ней используются принципы запоминания, разработанные в Древней Греции. А именно: использование всех аспектов сознаний (лево- и правополушарной стратегии на современном научном языке), синестезии, зрения, слуха, обоняния, вкуса, осязания, движений, ассоциаций, сексуальности, чувства юмора, воображения, символизма, положительных образов, преувеличений и др.

Т. Бьюзен пишет в связи с этим следующее: «Теперь стало очевидным, что системы, разработанные древними греками и на протяжении 2000 лет считавшиеся шарлатанством, на самом деле учитывали особенности функционирования человеческого мозга. Древние понимали важность слов, порядка, последовательности и чисел, т. е. функций, за которые отвечает левое полушарие, и воображения, цветовой гаммы, чувства ритма, размеров и фантазии, за которые ответственно правое полушарие головного мозга» [46, с. 55].

Т. П. Зинченко также утверждает: в мнемотехнике содержится правильное представление о том, что успешность работы памяти зависит от тех или иных способов запоминания. Формирование приемов смысловой, логической обработки запоминаемого материала – основной путь не только повышения эффективности работы памяти, но и ее развития и воспитания [47].

Следует упомянуть еще одну особенность срабатывания мнемотехники, обратившись к работе С. Н. Богаченко.

Если говорить о позитивном влиянии на навыки РЕЧЕВЫЕ и навыки ЧТЕНИЯ, то тут возникает определенная закономерность и связь. Пение возникает из РЕЧИ, в которой происходит ПЕРЕУДЛИНЕНИЕ УДАРНЫХ ГЛАСНЫХ СЛОВ. В этом случае, пока тянется (поется) УДАРНАЯ или НЕУДАРНАЯ ГЛАСНАЯ одного слова, у ребенка ПОЯВЛЯЕТСЯ ЗАПАС ВРЕМЕНИ для СОЗНАТЕЛЬНОГО или ПОДСОЗНАТЕЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ-УЗНАВАНИЯ СЛЕДУЮЩЕГО СЛОВА – ВНУТРЕННЕЕ ПРОЧТЕНИЕ. Естественно, что перенесение этого навыка в речь или чтение и дает хороший результат. Как никак, но и РЕЧЬ, и ЧТЕНИЕ можно рассматривать, как ПЕНИЕ на УКРОЧЕННЫХ ГЛАСНЫХ. Просто надо «РАЗОГНАТЬ КОМПЬЮТЕР» ребенка до скорости УКРОЧЕННЫХ РЕЧЕВЫХ ГЛАСНЫХ как в речи, так и при ЧТЕНИИ... Пение позволяет ЗАМЕДЛИТЬ про-

цесс РЕЧИ и ЧТЕНИЯ до скорости, когда МОЗГ-КОМПЬЮТЕР ребенка будет УСПЕВАТЬ СПРАВЛЯТЬСЯ с процессом РЕЧЕобразования или ЧТЕНИЯ... [48].

Основная часть запоминаемой информации имеет логическую природу. Как правило, это числа, конкретные факты и пр. Приемы мнемотехники связывают между собой факты с помощью образов, обеспечивая надежное запоминание информации. Тренировки по мнемотехнике также имеют и побочные положительные эффекты: улучшаются воображение, внимание. Например, через некоторое время после начала занятий вы можете обнаружить, что ученики лучше запоминают информацию только за счет умения концентрироваться, даже не используя приемы мнемотехники. У них может улучшиться образное мышление, и многие вещи и смыслы они смогут увидеть с новой точки зрения.

Продуктивность запоминания характеризуется длительностью, быстротой, точностью, объемом запоминания и воспроизведения.

По степени продуктивности запоминания различаются три вида информации: предметная зрительная, текстовая и точная. Предметная зрительная информация запоминается как бы сама собой, без всяких усилий и имеет самый высокий процент припоминания 98 % (об использовании специально созданных на основе песен видеообразов для запоминания мы сообщим в другом разделе). Можно один раз увидеть человека, чтобы при новой встрече вспомнить его.

Текстовая же информация запоминается гораздо хуже. После одного прочтения текста многие могут вспомнить только 30–50 % информации, причем даже многократное чтение помогает слабо, увеличивая процент запоминания всего на 10–20 %. Да к тому же это запоминание краткосрочное, т. е. на 3 дня. А что потом? Скорее всего, что через месяц этот текст ученики вспомнят в лучшем случае на 20 %. А через 4 месяца в памяти останется только 5 %. Перед экзаменами ученики занимаются практически новым заучиванием текстов.

Точная информация – числа, даты, фамилии, иностранные слова, таблицы, географические названия – запоминается и того хуже. Причем через месяц можно вспомнить всего лишь 3 %. [49].

В последнее время в связи с увеличением потока информации особенно практикуется интенсивное обучение на основе музыки. С позиции дидактики, наиболее распространенным пониманием интенсивного обучения считается такое, при котором достигается максимум эффективности в работе за минимально возможное учебное время при



минимальных затратах усилий учащегося и учителя [50; 51]. Есть оппоненты у этого способа, но в основном союзники. Предлагаемый нами способ (прием) основан на том известном факте, что в интенсивном курсе на занятиях широко используются различные музыкальные средства. Цель заключается в том, чтобы облегчить усвоение и запоминание материала (стихов).

В человеческом общении всегда существует вопрос – как повысить воздействие сообщаемой информации. Известно, что она воспринимается отнюдь не полностью. Как правило, какая-то часть информации теряется, поскольку целый ряд «фильтров» блокирует ее прохождение. В то же время существуют средства, которые могут ослаблять действие блокираторов и тем самым способствовать принятию информации. К ним относятся музыкальное сопровождение речи, ритмизация и ряд других. Главная их функция состоит в создании некоторого дополнительного «фона», на котором основная информация выделяется более четко.

Если взглянуть на интенсивное обучение с этой точки зрения, становятся понятными такие приемы, как использование фоновой музыки, песен, пропевания фраз на хорошо знакомый мотив, ритмизация при произнесении фразы (при помощи прохлопывания или прощелкивания) и т. п. Главное, что все эти средства «работают» на определенные цели: в одном случае это помогает отрабатывать фонетику, в другом – запомнить длинную или сложную фразу, которую ученику трудно сразу повторить целиком. Кроме того, в целом они способствуют снятию монотонии, общему эстетическому развитию обучаемых, раскрытию их творческого потенциала и т. д.

### *Основы запоминания стихотворного текста*

Вспомним энциклопедическое понятие стиха и рассмотрим его как объект изучения с позиции приемов мнемотехники – сразу выявляется другой угол зрения.

Стих (от греч. *stichos* – ряд, строка), художественная речь, фонически расчлененная на относительно короткие отрезки (каждый из них также называется «стих»), которые воспринимаются как сопоставимые и соизмеримые. Членение на стихи обычно отмечается графическим оформлением текста (печатание отдельными строчками) и часто сопровождается рифмой и другими фоническими признаками. Средством

подчеркнуть сопоставимость и соизмеримость стихов является метр – чередование внутри стиха сильных и слабых мест; но он может и отсутствовать (в чисто тоническом, свободном стихе и пр.) [52].

В поэтическом тексте всегда заложены основы для эмоционального восприятия. Читатель не просто восхищается выдающимися произведениями поэзии, он «вживается» в текст, делает его постоянным спутником жизни. Искусство запоминать – неотрывно от искусства чувствовать, переживать и сопереживать. Исследование процесса запоминания произведений показывает, что автор всегда творит для людей и подсознательно «заботится» об их восприятии.

Некоторыми специалистами считается, что само рифмование – это один из сложных мнемотехнических методов, поэтому стихи запоминаются хорошо и иногда не нуждаются в дополнительных приемах мнемотехники.

Если вы будете воспроизводить ранее заученное стихотворение, вы заметите, что при озвучивании голосом первой строки где-то в сознании уже готова вторая строка. Она как бы проговаривается мысленно, стоит «на очереди». В процессе воспроизведения второй строки на очередь становится третья строка. Мы говорим третью строчку – в сознании уже готова четвертая. И так далее. Стихотворение «вылезает» из нашей памяти построчно, иногда построфно (но образ стихотворения почти всегда целиком).

Некоторые полагают, что стихи легко учить потому, что в них есть рифма (созвучные окончания слов) и ритм. Однако важным условием для эффективного запоминания стихотворения является еще и то, что стихотворение состоит из коротких фраз, четко обозначенных паузами. Поэтому вы легко сможете заучить и «белый стих» – при условии, что он разбит паузами на короткие фразы (синтагмы).

Короткая фраза легко умещается в речевой кратковременной памяти. Из физиологии известно, что инертность речевого анализатора составляет примерно 4 секунды. Это значит, что фразу длиной в четыре секунды и меньше, вы легко сможете повторить и удержать в сознании путем многократного мысленного повторения. А если фраза будет длительностью более четырех секунд, то повторить ее целиком будет уже сложно.

Обычно в четыре секунды умещается две строчки стихотворения. Ученики могут прочесть две строчки и тут же повторить их. Что происходит с памятью ученика при наложении на стих музыки?

Казалось бы, что у стиха и так много шансов остаться в памяти, так как в нем есть многое в организации как в информационном массиве: ритм, рифма, размер, форма. Но при этом в нем есть как раз все, чтобы память работала чисто механически. Очень легко замещаются слова, совершенно не соответствующие смыслу, а только внешне схожие. Не задействовать образные, смысловые, чувственные элементы при запоминании, которое гарантируется музыкальным сопровождением, – часто значит не найти закономерность, не понять принцип организации материала.

К примеру, смысл (образ) для речевой памяти может отсутствовать вовсе (запоминают стихи и не вникая в их содержание по существу). Но знакомые слова, имеющие смысл (связь с образами), запоминаются гораздо легче и быстрее. Музыка же активно способствует созданию самих образов.

При помощи музыки можно запомнить любой информационный массив, в частности – и неправильный (не канонический) текст стихотворения. Многим памятен прекрасный тому пример (кстати, именно из-за использования музыки) из известного советского фильма о школе, где ученик под музыку шлягерного танго пытался выучить первую главу из поэмы А. Пушкина «Евгений Онегин». В результате то, что он без музыки произносит у доски, лишено всякого смысла, а великие строфы поэта превращаются в свою собственную пародию под общий смех в классе и зрительном зале.

Теория и практика художественной реконструкции и реставрации охватывает различные области. Очень разветвленные традиции ее существуют в изобразительных искусствах, в градостроительстве, архитектуре. Не случайно именно этой сфере культуры посвящен целый раздел в сборнике «Красная книга культуры?», причем раздел этот получил название «Культура памяти – память культуры».

В формуле «Культура памяти – память культуры» прослеживается не случайная симметрия названия, и сама его суть все же имеет другой смысл, нежели заголовок, вынесенный в начало первой главы. Там – под культурой памяти имеется в виду как раз культура реставрационной, музейной работы, а не самой памяти. Здесь акцент ставится на том, что сама музыка есть не только специфическая память культуры, но и механизм или, лучше, органическая система, концентрирующая в себе особые достижения мнемонической техники.

В чем же заключается особая роль музыки с точки зрения проблем памяти и культуры, что музыкальное искусство помнит такого, чего не помнят и не могут помнить другие искусства?

Стихотворная ритмизация и рифмовка сугубо научных и философских текстов древних мыслителей по сути дела была внедрением музыки в трудно запоминаяемый материал – внесением, направленным специально на сохранение словесного текста в памяти благодаря опоре на элементы собственно музыкальные – ритм, звуковые повторы, мелодическое интонирование.

Для самой музыки ритм в широком смысле слова выполняет мнемическую функцию, вытекающую из его роли как средства организации. Музыка – временное искусство, долго не имевшее письменной фиксации, – должна была опираться на такое средство организации, которое бы пропорционально членило ее во времени, структурировало бы интонационное время, делало его «наглядным». Ритм, воспринятый музыкой из танца, равномерных трудовых движений, шага, бега, имеет и более глубокое, скрытое от наблюдений основание – в присущих живому организму биологических ритмических процессах.

Ритм способен помнить сам себя: повторяемая ритмическая фигура обладает, как известно, сильнейшей инерцией. Благодаря своей мнемической прочности ритм способен служить средством для запоминания звуковысотной стороны музыки (которая, конечно, имеет и другие средства запоминания – лад, диапазон, синтаксическая логика и пр.).

Войдя в структуру музыкального языка, ритм обусловил и обеспечил мнемическую функцию музыки по отношению к танцу, литературе, поэзии.

«Ритм в широком смысле, как форма композиции в музыкальных искусствах, древнее, чем поэтическое слово, и накладывается на словесный материал извне, под общим влиянием танца и музыки, с которыми неразрывно связана поэзия первобытных народов», – писал известный советский стиховед В. М. Жирмунский [53, с. 16].

В Древней Греции «сочинение стихов было, по существу, вписыванием слов в музыкальную раму, которая в простых размерах (гекзаметры, ямбическая поэзия) могла ограничиваться временными соотношениями, сохраняющимися и в декламации, но в сложных строфах лирики всегда подкреплялись мелодией» [54, с. 222]. Подобные музыкальные модели для строф «делали возможной устную литературу, существовавшую в виде реально звучащих произведений, которые могли

быть записаны, но могли устно передаваться в неизменном виде из поколения в поколение, как в течение долгого времени, до того, как они были записаны, передавались гомеровские поэмы, ведийские гимны, арабская классическая лирика» [55, с. 222]. Об этом же пишет Ю. М. Лотман: изучение традиции рукописной поэзии XVIII века убеждает в том, что метрическая организация текста представляет мощный механизм сохранения его от искажений [56].

Конечно, можно возразить против отнесения ритма и метра к специфически музыкальным компонентам пения – произнесения текста. Однако мы здесь придерживаемся более широкого истолкования музыкальной интонации, чем господствующее в школьной практике и связывающее интонацию только со звуковысотностью (но звуковысотность – уже музыка. В обычной человеческой речи уже четыре ноты, а в непоставленном голосе необученного певца полторы октавы). В основе нашего истолкования лежит асафьевская интонационная концепция, согласно которой интонация есть внешнее выражение движения внутреннего тонуса человека, причем оно, как правило, связано с двумя формами активности – голосовой и двигательной-пластической. Соответственно этому можно говорить и о двух формах интонирования – звуковой и пластической. На последней строится художественная ткань хореографии, пантомимы. И тут речь идет вовсе не об аналогии или метафоре, а об отнесении жеста, как и голосового движения, к интонации. В этом плане симметрически упорядоченная двигательная активность – ритм и является изначально интонационным феноменом – феноменом протомузыкальным. В сочетании же со звуковысотным рисунком ритм еще более оказывается способным проявлять свою музыкальную сущность и специфику [57].

О благотворном воздействии музыки на человека известно уже очень давно. История свидетельствует о том, что еще Пифагор лечил многие болезни специально написанной музыкой, называя эту терапию «музыкальной медициной», так как он связывал представление о катарсисе именно с музыкой, которую и рекомендовал для очищения души. Пифагор считал, что у каждого человека, как и у каждой планеты в космосе, есть собственная музыка – МУЗЫКА ЕГО СФЕР. Она есть своеобразный камертон, приводящий человека в состояние полной гармонии с Природой.

Индийские жрецы – «гимнософисты», у которых, по преданиям, учился Пифагор, полагали, что «тело человека – всего лишь маска,

скрывающая его истинное Я, а путь к пониманию этого лежит через осознание человеком смысла звука» (лат. *persona* – маска от *per* – насквозь, *sona* – звук).

В ту пору развития культуры, когда письменная фиксация речи еще не была достоянием всех людей, именно стихотворно-песенная мелодика компенсировала недостаточность «бумажной» памяти. Поэма Лукреция Кара «О природе вещей», например, есть, в сущности, научный трактат, облеченный в удобную для запоминания форму – форму, разработанную во многих старых эпических жанрах. И эта форма по существу своему может быть, безусловно, названа музыкальной, хотя еще не в том более позднем и специальном смысле, который придается этому термину в современной теории музыкальной композиции [58].

Прослушивание и мысленное пропевание песен вызывает, а потом и фиксирует ассоциативную связь. Ассоциация в психологии – связь, образуемая при определенных условиях между двумя или более психическими образованиями (ощущениями, двигательными актами, восприятиями, представлениями, идеями и т. п.); действие этой связи – актуализация ассоциации – состоит в том, что появление одного члена ассоциации регулярно приводит к появлению другого (других). Психофизиологической основой ассоциации считается условный рефлекс [59; 60].

В курсе лекций по общей психологии, прочитанном в МГУ профессором академиком-нейрофизиологом А. Р. Лурия [61], говорится, что в основе всякого запоминания лежит активная деятельность по организации материала, в нашем случае деление не в ущерб стихотворению всего его текста на фрагменты. Когда перед школьником стоит задача выучить все стихотворение целиком – то он видит в этом неисполнимую задачу и пытается в лучшем случае ее вызубрить. Деление стихотворения на куплетно-припевную форму, иными словами, разделение стиха на несколько отдельных информационных блоков, да еще и с подкрепляющим музыкальным звукорядом каждой строки, делает запоминание стиха не только возможным, но и создает иллюзию легкости запоминания. А во-вторых, положительный опыт запоминания уже хотя бы одного куплета или припева, состоящего из 4 строк, создает уверенность в легкости запоминания стиха целиком.

Эмоциональное переживание, которое вызывает звучание и мысленное (а можно и вслух) пропевание песни, проявляет себя различно.

Эмоции, более ярко выраженные в песне, чем в просто прочитанном тексте, где подразумевается и образно описывается обстановка (интерьеры и экстерьеры), одежда, жесты, позы, внутреннее состояние главного героя, его мимика, проявленные душевные терзания – делает текст хорошо запоминающимся. Музыка, если она подобрана или создана для этого стиха правильно, служит звуковой и ассоциативной иллюстрацией текста, она органически вытекает из заключенной в тексте эмоциональной информации, а значит, стихи с музыкой легче усваиваются учеником.

Конечно, в отличие от языка художественной литературы, язык музыки основывается на специфическом материале и не надстраивается над каким-либо естественным языком. Однако несомненно, что элементы музыкального языка тесно связаны по происхождению с речевой и песенной интонацией, с жестом, с ритмом танца. Музыка переводит на свой язык то, что было содержанием речевой интонации, двигательной пластики, дыхания. А их содержание – это психические состояния, эмоции, чувства и их движение. Но поскольку музыкальный язык более сложен, более детализирован, то и передаваемые, выражаемые им эмоции, состояния более разнообразны, богаты, художественно и эстетически возвышены. Через них музыка способна запечатлевать, отображать и не очень свойственные ей типы содержания, например живописуя зримые образы, передавая мысли, указывая на происходящее действие, – но все это как бы изнутри, через эмоциональное движение [62].

Из сказанного следует, что основные средства выразительности музыки – ритмическая и звуковысотная организация – предназначены и предрасположены в силу интонационного генезиса как раз для передачи эмоций, чувств, а следовательно, для их запечатления как в собственно интонационных «речевых» формах, оседающих в сокровищницах «интонационных фондов» различных эпох и культур, так и в музыкальных грамматиках, в элементах и компонентах музыкального языка.

Функцию искусства воздействовать на чувства человека как основную его функцию подчеркивал Л. С. Выготский, называя искусство *общественной техникой чувства*: «...мы смотрим на художественное произведение как на совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции» [63, с. 9].

Качество запоминания текстов можно тестировать несколькими способами:

– ответами на вопросы по тексту (припоминание на узнавание: вопрос служит стимулом);

– активным припоминанием – свободным пересказом своими словами (без наводящих вопросов);

– активным припоминанием – пересказом своими словами, но с соблюдением последовательности абзацев и последовательности ВСЕЙ точной информации в каждом абзаце;

– дословным припоминанием текста, слово в слово.

Считается, что в настоящее время существуют четыре основных подхода в обучении технике запоминания текстовой информации:

1. Обучение запоминанию текстов в рамках курса обучения скорочтению.

2. Запоминание текстов путем анализа внутренней структуры текста (педагогическая мнемотехника).

3. Запоминание текстов методами классической мнемотехники.

4. Ученик один раз прочитывает текст и сразу воспроизводит его дословно, так как естественное запоминание текстов человеком основано на зрительных образах.

#### *Значение мелодии в произвольном запоминании*

В теории психологии памяти различают два основных пути запоминания: 1) непроизвольное запоминание, т. е. запоминание, происходящее без волевых усилий со стороны человека – в процессе деятельности, имеющей другие цели; 2) произвольное запоминание, являющееся результатом сознательного намерения запомнить [64].

Так, занятия по чтению художественных произведений в разных возрастных группах проводятся с целью познакомить детей с содержанием данных произведений, доставить им эстетическое удовольствие, внушить определенные нравственные понятия, воспитать благородные чувства. На этих занятиях дети слушают, обсуждают, пересказывают художественные произведения и невольно запоминают их целиком или частично, хотя цели запомнить перед ними не ставятся. Это – непроизвольное запоминание. Предлагаемые методические приемы чтения художественных произведений в детском саду должны обеспечить детям непроизвольное запоминание.

Но детей необходимо и учить запоминанию, именно учить, поскольку ребенок раннего и младшего дошкольного возраста не умеет



сам прилагать волевых усилий для произвольного, намеренного запоминания (для дошкольников песня является еще более важной составляющей компонентой их запоминания, чем у школьников).

Произвольное запоминание – это внутренняя, интеллектуальная работа, полезная ребенку в трех отношениях: она помогает более быстро, чем при произвольном запоминании, обогащению речи ребенка; интенсивнее развивает эстетические чувства – чувство поэзии, чувство прекрасного в языке; укрепляет память – образную память, связанную с воображением, и вербальную (словесную) память, связанную с мышлением, которая, по мнению психологов, является самым совершенным видом памяти.

В детских садах широко применяют песни и пользуются ими для того, чтобы научить детей режиму дня и навыкам самообслуживания, играм, хороводам, грамматическим и арифметическим правилам, правилам дорожного поведения и т. д. (мы также принимали участие в создании проекта «Веселый день дошкольника» с целым циклом песен для этих целей) [65].

Формирование эмоционального, ассоциативного и контекстного содержания языка происходит на стыке между собственно языком и психической деятельностью ребенка, активностью его личности. Именно такой процесс – соединение языкового потока, текста и личностного реагирования – воспроизводится, когда воспринимается стихотворение, положенное на музыку.

В последнее время часто применяется мелодия для продвижения товара или фирмы, поются номера телефонов, пропеваются названия фирм и товаров. Включите радио всего на один час – и вы услышите несколько пропетых слоганов, телефонов или названий товаров. Резкие звуки от произнесения некоторых букв алфавита требуют помощи положительной тоновой окраски, что дает мелодия. Приведем небольшой фрагмент на эту тему из статьи Адама и Вадима Алейниковых «Психология звука в имени компании» [66].

«Каждый дизайнер знает, что у любого цвета радуги есть свое уникальное психологическое воздействие. Известно, что красный цвет действует наиболее возбуждающе, привлекая к себе максимум внимания. Как следствие, этот цвет очень часто используется в логотипах (вспомним хотя бы логотип PEPSICO).

Зеленый цвет, напротив, действует успокаивающе и потому обычно применяется в символике производителей лекарств.

Но в нашей статье речь пойдет не о цветах логотипа и фирменного стиля. Мы поговорим о психологическом значении звуков языка. Да, только относительно недавно на научном уровне было доказано, что каждый звук тоже окрашен в свои психологические характеристики, подсознательно воздействуя на решения и поступки любого человека.

Не верите? Тогда прислушайтесь к этим словам: кровь, гроб, гром, мрак, мразь, раб, рана, рвение, рычание, рыдание, рвота... Что общего между ними? Во всех этих словах акцент сделан на звуке «р», который исключительно эмоционален и вызывает тревожность и беспокойство. Вот почему, кстати, красивый и благородный камень мрамор никогда не вызывает положительных эмоций, так как звучит весьма мрачно (оба слога *мра+мор* – очень тревожны). И если вы назовете свой салон связи, например, *гРомкоговоРитель*, то будьте уверены, что это название никогда не будет вызывать положительную реакцию на уровне подсознания человека» [67].

Таким образом, из всего вышесказанного заключаем, что для более устойчивого запоминания, усвоения и освоения текста стихов необходимы дополнительные приемы, которыми по перечисленным обстоятельствам в учебных процессах пока еще не пользуются в достаточной мере.

---



---

*Ссылки:*

---



---

1. Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977.
2. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. статей. М., 1994. С. 3–38 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.textfighter.org/raznoe/Literat/aver/averntsev\\_s\\_i\\_dr\\_kategorii\\_poetiki\\_v\\_smene\\_literaturnyh\\_epoh\\_literaturovedeniya.php](http://www.textfighter.org/raznoe/Literat/aver/averntsev_s_i_dr_kategorii_poetiki_v_smene_literaturnyh_epoh_literaturovedeniya.php) (дата обращения: 10.10.2015).
3. Философский энциклопедический словарь. М., 1999.
4. Шон Э. Дэй (Sean A. Day). Некоторые дополнительные замечания о методах исследования синестезии [Электронный ресурс]. URL: [http://www.synaesthesia.ru/sean\\_a\\_day.html](http://www.synaesthesia.ru/sean_a_day.html) (дата обращения: 10.10.2015).
5. Кубрякова Е. С. Обеспечение речевой деятельности и проблемы внутреннего лексикона // Человеческий фактор в языке:

Язык и порождение речи / Е. С. Кубрякова, А. М. Шахнарович, Л. В. Сахарный. М., 1991. С. 82–140.

6. Баиндурашвили А. Г. Некоторые характерные особенности речевого знака в аспекте проблемы реальности бессознательного психического // Бессознательное: Природа. Функции. Методы исследования. Т. 3. Тбилиси, 1978. С. 187–198.

7. Рамишвили Г. В. К вопросу о неосознанной активности языка // Там же. С. 199–201.

8. Сорокин Ю. А. Книга о душе ребенка // Чуковский К.И. От двух до пяти: Книга для родителей. М., 1990. С. 3–6.

9. Тамбовцев Ю. А. Цветовые соответствия английских гласных фонем у носителей русского языка // Лексико-грамматические исследования (романо-германские языки) / АН СССР, Сибирское отд-е, Ин-т истории, филологии и философии ; отв. ред.: В. Н. Купреянова. Новосибирск, 1981. С. 74–80.

10. Эвритмия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%B2%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BC%D0%B8%D1%8F> (дата обращения: 10.10.2015).

11. Кирхнер-Бокхольт М. Начала лечебной эвритмии. [Б. м.], 2010.

12. Штейнер Р. Философия свободы. Основные черты одного современного мировоззрения. Ереван, 1993.

13. Выготский Л. С. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии / под ред. В. В. Давыдова. М., 1982.

14. Шахнарович А. М. Психолингвистические проблемы овладения общением в онтогенезе // Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф., Шахнарович А. М. Теоретические и прикладные проблемы речевого общения. 2-е изд. М., 2009. С. 148–233.

15. Лосев А. Музыка как предмет логики. М., 1926 [Электронный ресурс]. URL: [http://game.ru/book/philosophy/music\\_logic](http://game.ru/book/philosophy/music_logic). (дата обращения: 10.10.2015).

16. Там же.

17. Вашкевич Н. Н. Системные языки мозга. М., 2002 [Электронный ресурс]. URL: <http://mexalib.com/view/44137> (дата обращения: 10.10.2015).

18. Теплов Б. М.: 1) Избранные труды : в 2 т. Т. 2. Психология музыкальных способностей. М., 1985 ; 2) Современное состояние вопроса о типах высшей нервной деятельности человека и методах их

определения // Психология индивидуальных различий / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. 3-е изд., перераб. и доп. М., 2008. С. 218–230.

19. Там же.

20. Голубева Э. А.: 1) Индивидуальные особенности памяти человека: психофизиологическое исследование: монография. М., 1980 ; 2) Способности, личность, индивидуальность. Дубна, 2005.

21. Лурия А. Р. Курс общей психологии. Психология памяти. М., 1970.

22. Выготский Л. С. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии.

23. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. 4-е изд. М., 1981.

24. Занков Л. В. Избранные педагогические труды. 3-е изд., доп. М., 1999.

25. Смирнов А. А. Избранные психологические труды : в 2 т. М., 1987.

26. Зинченко П. И. Непроизвольное запоминание и деятельность // Хрестоматия по общей психологии. Психология памяти / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. М., 1979. С. 207–216.

27. Соколов Е. Н. Механизмы памяти. М., 1969.

28. Лурия А. Р. Указ. соч.

29. Голубева Э. А. Указ. соч.

30. Лурия А. Р. Указ. соч.

31. Там же.

32. Зинченко Т. П. Память в экспериментальной и когнитивной психологии. СПб., 2001.

33. Лурия А. Р. Указ. соч.

34. Там же.

35. Смирнов А. А. Указ. соч.

36. Зинченко П. И. Указ. соч.

37. Лурия А. Р. Указ. соч.

38. Большой психологический словарь / под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. СПб., 2004.

39. Зинченко Т. П. Указ. соч.

40. Бьюзен Т. Суперпамять : пер. с англ. Минск, 2015.

41. Пенфилд У., Робертс Л. Речь и мозговые механизмы. М., 1964.

42. Прибрам К., Миллер Дж., Галантер Ю. Планы и структура поведения. М., 1965.
43. Бьюзен Т. Указ. соч.
44. Аткинсон Р. Человеческая память и процесс обучения. М., 1980.
45. Козаренко В. А. Учебник мнемотехники (2002) [Электронный ресурс]. URL: <http://e-libra.ru/read/201102-uchebnik-mnemotekniki.html> (дата обращения: 10.10.2015).
46. Бьюзен Т. Указ. соч.
47. Зинченко Т. П. Указ. соч.
48. Богаченко С. Н. Вокал. Сложное искусство петь просто... Кн. 2. Дикция. Проблемы и решения. От теории к практике. Одесса, 2014.
49. Бьюзен Т. Указ. соч.
50. Бабанский Ю. К. Оптимизация учебно-воспитательного процесса : методич. основы. М., 1982.
51. Педагогика / под ред. Ю. К. Бабанского. М., 1983.
52. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 2003.
53. Жирмунский В. М. Теория стиха. М., 1975.
54. Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М., 1972.
55. Там же.
56. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2010.
57. Асафьев Б. В.: 1) Избранные статьи о русской музыке / под ред. Н. Браудо. М., 1925 ; 2) Музыкальная форма как процесс: Книги первая и вторая. 2-е изд. Л., 1971.
58. Гаспаров М. Л. Занимательная Греция. М., 2004.
59. Большой психологический словарь.
60. Горошко Е. И. Использование метода свободных ассоциаций в психолингвистике [Электронный ресурс]. URL: <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=92> (дата обращения: 10.10.2015).
61. Лурия А. Р. Указ. соч.
62. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М., 1988.
63. Выготский Л. С. Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского. М., 1987.
64. Большой психологический словарь.

65. Коренблит С. С.: 1) Синтез слова и музыки – основа создания авторской образовательной программы «Веселый день дошкольника» – «ВеДеДо» (из личного опыта). Ч. 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://klauzura.ru/2013/12/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-osnova-sozdaniya-avtorskoi-obrazovatelnoi-programmy-vesyolyi-den-doshkolnika-vededo-iz-lichnogo-opyta-chast-1/> (дата обращения: 01.04.2015) ; 2) Синтез слова и музыки – основа создания авторской образовательной программы «Веселый день дошкольника» – «ВеДеДо» (из личного опыта). Ч. 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://klauzura.ru/2013/12/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-osnova-sozdaniya-avtorskoi-obrazovatelnoi-programmy-vesyolyi-den-doshkolnika-vededo-iz-lichnogo-opyta-chast-2/> (дата обращения: 01.04.2015).

66. Алейников А., Алейников В. Психология звука в имени компании [Электронный ресурс]. URL: // <http://uchil.net/?cm=78387> (дата обращения: 10.10.2015).

67. Там же.

---

### 1.3 Синтез слова и музыки в личностном пространстве человека

---

*Поэты о музыке и ее взаимодействии со стихом*

*О память сердца, ты сильнее  
Рассудка памяти печальной...*

К. Н. Батюшков

В речи «О назначении поэта», произнесенной в годовщину смерти Пушкина 11 февраля 1921 года, А. Блок говорил: «...Поэт – сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых – освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых – привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих – внести эту гармонию во внешний мир. Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. «Слова поэта суть уже его дела» (А. Пушкин. – С. К.).

Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудях человеческого шлама; может быть, они собирают какие-то части старой породы, носящей название «человек» <...>

Первое дело, которое требует от поэта его служение, – бросить «заботы суетного света» для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину. Это требование выводит поэта из ряда «детей ничтожных мира» <...>

Таинственное дело совершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу. Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это – область мастерства. Мастерство требует вдохновения так же, как приобщение к «родимому хаосу»; «вдохновение, – сказал Пушкин, – есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных»; поэтому никаких точных границ между первым и

вторым делом поэта провести нельзя; одно совершенно связано с другим: чем больше поднято покровов, чем напряженнее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука, – тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступнее преследует он человеческий слух» [1].

А вот что писал о А. Блоке композитор Г. Свиридов: «Стихотворения Блока очень трудны для музыкального прочтения (воплощения), несмотря на свою музыкальность и именно благодаря ей. Они особенно трудны еще потому, что часто внутри лежит музыка, музыкальное впечатление. Надо сказать, что композиторы-современники, музыкальное искусство начала века, как это ни странно, прошло мимо Блока.

Интерес музыкантов к поэтическому слову упал. Крупные композиторы русского модерна, такие как Стравинский, Прокофьев, более охотно обращались к поэзии Городецкого, Брюсова, Ахматовой.

Нельзя сказать, что на стихи Блока не писали, многие его произведения положены на музыку, но как-то в этом не было ничего значительного. Этих композиторов привлекала национальная экзотика русской или европейской старины, экзотика народного стиля, подобно тому, как интеллигенцию нашего времени привлекает экзотика ушедшего быта (игрушки, ложки, прялки, кружева, рушники, полотенца, старинные иконы – предметы жизни, национального обихода или религиозного поклонения, превращенные в красивые безделушки)» [2]. По нашему мнению, музыкальных произведений на стихи А. Блока – относительно малая часть из его наследия, ведь у поэта их более 1650!

Сейчас интерес музыкантов, в первую очередь композиторов, практически пропал, но уже не только к стихам Блока, но и ко всей поэзии поэтов-классиков XVIII–XX веков. Сегодня можно сказать с уверенностью, что громко о себе говорящие современные текстовики заглушили внимание музыкантов к великому поэтическому слову. А коммерциализация творчества преградила их обращение к этому слову надолго. Профессионалы без заказа не работают. Пробел в какой-то мере восполняют музыканты – любители поэзии (во всех смыслах этого слова).

В статье «Мысль – образ – музыка» Н. Заболоцкий писал: «Сердце поэзии – в ее содержательности. Содержательность стихов зависит от того, что автор имеет за душой, от его поэтического мироощущения и мировоззрения. Будучи художником, поэт обязан снимать с вещей и явлений их привычные, обыденные маски, показывать девственность



мира, его значение, полное тайн. Привычные сочетания слов, механические формулы поэзии, риторика и менторство оказывают плохую услугу поэзии. Тот, кто видит вещи и явления в их живом образе, найдет живые, необыденные сочетания слов.

Все слова хороши, и почти все они годятся для поэта. Каждое отдельно взятое слово не является словом художественным. Слово получает свой художественный облик лишь в известном сочетании с другими словами. Каковы же эти сочетания?

Это прежде всего – сочетания смыслов. Смыслы слов образуют браки и свадьбы. Сливаясь вместе, смыслы слов преобразуют друг друга и рожают видоизменения смысла. Атомы новых смыслов складываются в гигантские молекулы, которые, в свою очередь, лепят художественный образ. Сочетаниями образов управляет поэтическая мысль. Подобно тому, как в микроскопическом тельце хромосомы предначертан характер будущего организма, первичные сочетания смыслов определяют собой вид и смысл художественного произведения. Каким же путем идет поэт – от частного к общему или от общего к частному? Думаю, что ни один из этих путей не годится, ибо голая рассудочность неспособна на поэтические подвиги. Ни аналитический, ни синтетический пути в отдельности для поэта непригодны. Поэт работает всем своим существом, бессознательно сочетая в себе оба этих метода.

Но смысл слова – еще не все слово. Звучание есть второе неотъемлемое свойство слова. Звучание каждого отдельно взятого слова не имеет художественного значения. Художественное звучание возникает также лишь в сочетаниях слов. Сочетания труднопроизносимые, где слова трутся друг о друга, мешают друг другу, толкаются и наступают на ноги, – мало пригодны для поэзии. Слова должны обнимать и ласкать друг друга, образовывать живые гирлянды и хороводы, они должны петь, трубить и плакать, они должны перекликаться друг с другом, словно влюбленные в лесу, подмигивать друг другу, подавать тайные знаки, назначать друг другу свидания и дуэли. Не знаю, можно ли научиться такому сочетанию слов. Обычно у поэта они получаются сами собою, и часто поэт начинает замечать их лишь после того, как стихотворение написано.

Поэт работает всем своим существом одновременно: разумом, сердцем, душою, мускулами. Он работает всем организмом, и чем согласованней будет эта работа, тем выше будет ее качество. Чтобы торжествовала мысль, он воплощает ее в образы. Чтобы работал язык, он

извлекает из него всю музыкальную мощь. Мысль – Образ – Музыка – вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт» [3].

А есть и противоположные высказывания поэтов, но впоследствии ими же и опровергнутые.

Вхожий в «Цех поэтов» Георгий Адамович вспоминал: «Когда-то, помню, трехтомный труд Модеста Ильича читала Анна Ахматова, человек совершенно глухой к музыке, как, впрочем, и большинство русских поэтов, – читала и с недоверчивым недоумением спрашивала: «Да полно, действительно Чайковский – большой, великий художник?»

«Гумилев утверждал, что музыка вся построена на нутре, никаких законов у нее нет и не может быть. Нельзя писать о поэзии или живописи, будучи профаном. О музыке же сколько угодно. Я усомнился.

– Хочешь пари? Я сейчас заговорю о Шопене с Б. (известным музыкальным критиком), и он будет слушать меня вполне серьезно и даже соглашаться со мной.

– Отлично, только зачем же о Шопене? Говори о каком-нибудь модернисте. Ну, о Метнере.

Гумилев заставил меня побожиться, что Метнер действительно существует. Он был настолько далек от музыкальных дел, что думал, что я его дурачу. Во «Всемирной литературе» Гумилев завел с Б. обещанный разговор. Он говорил о византийстве Метнера (Б. спорил) и об анархизме метнеровского миропонимания (Б. соглашался). В конце беседы Б. сказал:

– Николай Степанович, а не написали ли бы вы нам для «Музыкального современника» статейку, уж не поленитесь – очень было бы интересно [4].

Но здесь были личностные мотивы ему обижаться на музыку: «Я возненавидел музыку, потому что она оживляла во мне эту любовь» (к А. Ахматовой), – писал Н. Гумилев.

А окончательное отношение А. Ахматовой к музыке (поэты тоже люди и склонны менять свое отношение ко многому) можно коротко выразить четверостишием из ее неоконченного, почти последнего произведения:

*Когда уже к неведомой отчизне  
Ее рука незримая вела,  
Последней страстью этой черной жизни  
Божественная музыка была.*

Подавляющее большинство поэтов всех литературных эпох недвусмысленно доказывали свою веру в неразрывность поэтического и музыкального текстов, чему есть огромное число подтверждений из высказываний и стихов И. Крылова, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Блока, М. Цветаевой и мн. др.

*Гласные звуки/буквы – основные носители музыки стиха*

Большинство исследователей считают, что звукопись стиха «проносятся над листом» согласные звуки/буквы (часто упоминается аллитерация и другие приемы), но так ли это?

По нашему мнению, только Гласные (глас) звуки/буквы по определению имеют такую способность, а согласные (со-Гласные) лишь находятся на вторых, не менее важных ролях: определяют смысл слова, добавляют звуки, имитирующие звуки, принадлежащие животным, насекомым, предметам и объектам описания (напр. оСа, Шипение – Ши-пение змеи, ЖуЖЖание насекомых и т. д.).

Все характеристики эмоций уже имеют первостепенный смысл для только что родившегося человека – новорожденного в гласных, а не со-Гласных: У-А – это первые два звука его речи, далее уже А-гУ (А-У, г – обертон), и этих звуков ему вполне хватает, чтобы передать всю гамму чувств и эмоций, которые его наполняют, он так уже общается. Далее ребенок лишь осваивает по мере научения согласные (и делает это всегда первоначально неточно, так как для него важны пока высота звука, тональность, громкость и т. д., иными словами – только эмоциональность и физиологическая потребность). А как дети (да и взрослые) могут часами смотреть «мультики», например чешские «Про крота» или «Про Рекса», где нет ни одного слова по-русски – только звуки, восклицания, смех? Только звукопись является их поводом по фильмам, да и сам видеоряд, естественно. Слова для детей начинают различаться по смыслу лишь позже.

Восприятие слов для взрослого человека, если предположить, что освоение речи (звука, смысла и т. д.) происходит именно в этой же последовательности – остается в той же очередности на всю оставшуюся жизнь: звук (со всеми музыкальными характеристиками) через гласную – потом смысл через согласные (со-Гласные) звуки/буквы. Подтекст и нюансы доходят до человека посредством всех музыкальных характеристик звука.

А как иностранцы воспринимают нашу речь при попытке ее понять (или мы их)? Что им удастся произнести в начале обучения, а некоторым даже не удастся преодолеть акцент (паразитные обертоны, в сущности)? Опять же – через звукоряд, через музыкальные характеристики речи, которые несут в первую очередь гласные звуки (буквы). И мы ведь сами так же воспринимаем иностранную речь, не так ли?!

Рассмотрим несколько характерных (но далеко не полных) примеров (дана запись букв, которые могут читаться как редуцированные звуки):

Заблудившись в лесу, человек кричит А-У, а когда он в опасности: караул = кА-рА-Ул (А-А-У), потоп = п-О-т-О-п (О-О), пожар = п-О-ж-А-р (О-А). А в минуты зубной боли, что мы кричим? И далее: признание в любви звучит через другие гласные: люблю = лЮб-лЮ (Ю-Ю), тоскую = т-О-ск-У-Ю (О-У-Ю), желаю = ж-Е-л-А-Ю (Е/Э-А-Ю) и т. д. А представим, что иностранец прокричит слово «пожар» с акцентом, например «божар» = б-О-ж-А-р (О-А) (или еще как-то невнятно). Его могут не сразу понять, но тревогу поймут мгновенно по громко произнесенным гласным и совершенно недвусмысленной эмоции.

Когда дети, учась новым словам, переходят от произнесения гласных звуков к словам с наличием согласных – то поначалу имеются возрастные недостатки звукопроизношения. (Шевеля губами и языком, дети пытаются подобрать их положение для правильного произношения.) Но при всем этом – мы их понимаем.

Теперь другой пример. Когда иностранцы говорят [свЭт], вместо [свЕт], [прЫтаЫлся] вместо [прИтаИлся] и т. д. – мы их легко понимаем, так же говорят и дети до поры.

Для дальнейших рассуждений необходимо оперировать энциклопедическими терминами, поэтому мы здесь их и напомним.

Членение речи на отдельные звуки – фонемы – осуществляется на основе их связи со смыслом. Выступая в качестве смысловой единицы, отдельный звук в потоке речи служит передаче значений и тем самым – общению между людьми [5].

Звуковая сторона языка включает две группы единиц: сегментные (минимальная единица – звук) и суперсегментные (ударение и интонация) фонетические единицы. Для ударения сегментом является фонетическое слово, для интонации – предложение.

Фонетические единицы взаимосвязаны и взаимозависимы, являются элементами фонетической системы, определяющей функции этих единиц. Фонетические условия, в которых реализуются фонемы,

называются позицией. Настоящая фонология может быть только позиционной (Р. И. Аванесов [6], В. В. Виноградов [7], М. В. Панов [8], А. А. Реформатский [9], Л. В. Щерба [10] и др.).

Звуковые единицы рассматриваются в трех аспектах: артикуляционном, акустическом (их можно объединить в фонетический аспект) и функциональном, или лингвистическом.

К органам речи, определяющим произносительные особенности звуков русского языка, относятся: голосовые связки, язык, губы, небная занавеска (увула), зубы, нёбо (твердое и мягкое). Голосовые связки, язык, губы и небная занавеска относятся к активным органам речи, а зубы и нёбо – к пассивным, при этом артикуляция каждого звука определяется движением активного органа речи относительно пассивного.

С технологической стороны интерес представляет **ОБЛАСТЬ ФОРМИРОВАНИЯ всех согласных**, то есть область дыхательного канала человека, в которой все это происходит, так как все согласные **беззвучные**, то и область, их формирующая, **не имеет никакого отношения к процессу образования голоса**, т. е. эту область можно **ТОЖЕ НАЗВАТЬ БЕЗЗВУЧНОЙ!** Активизация этой области будет забирать на себя **ЭНЕРГИЮ**, которая могла бы пойти на формирование **голоса** [11].

Но это касается всех языков народов мира и не является предметом рассмотрения в данной монографии.

Носитель русского языка без специальной подготовки определяет шесть гласных звуков [у, о, и, ы, э, а]. В русском языке 37 согласных звуков (звонкие, глухие, твердые и мягкие). Поэтому **в русской речи каждый из согласных звуков встречается в среднем в 6 раз реже, чем каждый из гласных.**

«Различие между гласными и согласными звуками ярко показал русский поэт С. Маршак:

*Дыхание свободно в каждой гласной,  
В согласной прерывается на миг...  
Звучит в согласных серебро и медь,  
А гласные даны тебе для пенья...*

Согласные звуки более разнообразны по звучанию, чем гласные. Именно они передают «серебро и медь», свистят, шипят, взрываются...

В 1870 году приват-доценту Петербургского университета И. А. Бодуэну де Куртенэ удалось сформулировать положение о прин-

ципиальном «несовпадении физической природы звуков с их значением в механизме языка», тогда и родилась особая минимальная единица языка, которую много позже Бодуэн де Куртенэ и его ученик Н. В. Крушевский назвали фонемой» [12, с. 43; 13].

Реализация фонемы может зависеть: во-первых, от ее соседства с другими фонемами и, во-вторых, от положения фонемы с точки зрения начала или конца слова (для гласных еще и от положения их по отношению к ударению и т. д.). В первом случае это комбинаторные изменения фонемы (по Трубецкому – контекстно-обусловленные изменения), во втором случае – позиционные изменения фонемы (по Трубецкому – структурно-обусловленные изменения фонемы) [14; 15].

Условия реализации фонем различны: одни из них благоприятны для реализации фонемы (сильная позиция наименьшей обусловленности), другие – не благоприятны (слабая позиция). «Разновидность фонемы, выступающей в позиции наименьшей обусловленности, то есть сильной, является основным видом фонемы. Вариации – это такие обусловленные позицией модификации основного вида фонемы, при которых нет совпадения в одном звучании данной фонемы с другой. Варианты представляют собой такие позиционные модификации фонемы, которые не различаются с какой-либо другой фонемой, совпадают с ней в своем качестве» [16; 17].

В перцептивно сильной позиции (перцепция – восприятие) фонемы выступают в основном виде, в перцептивно слабой позиции – в вариациях, а в сигнификативно слабой позиции (по значению) – в вариантах [18; 19; 20]. Как отмечают специалисты, в русской вокалической системе практически безгранично число вариаций, в то время как количество вариантов строго регламентировано правилами редукции и нейтрализации гласных фонем [21; 22].

Существует много классификаций звуков речи, основанных преимущественно на артикуляторных признаках [23].

В звуках речи представлены как тоны, так и шумы. Первые возникают в результате периодических колебаний источника звука (в речи – голосовых связок). Вторые образуются вследствие непериодических колебаний в выходящей из легких струе воздуха, встречающей в надгортанных полостях преграду в виде смычки или щели. К тонам относятся прежде всего гласные, к шумам – глухие согласные; звонкие согласные представляют собой сочетание тона и шума. Гласные обычно различаются по ряду и подъему, согласные – по участию голоса, по характеру

шумообразующей преграды и по действующему органу или месту образования.

Музыкальный звук – это комплекс основного тона и гармонического обертона, или частичных тонов. Обертоны могут быть представлены как результат того, что звучащее тело (струна, столб воздуха и др., а в рассмотренных нами случаях – горло, гортань, нёбо, язык, зубы, грудь человека) колеблется не только как целое, но одновременно и по частям ( $1/2$ ,  $1/3$ ,  $1/4$  и т. д.).

В исполнении музыкальных инструментов обертоны слабее основного тона и звучат слитно с ним, поэтому на слух непосредственно не распознаются. Но в человеческой речи, наоборот, распознаются и часто являются главной частью смысла слова. В то же время характер обертона, наличие и относительная сила каждого из них определяют окраску, или тембр, звука. Негармонические обертоны свойственны звукам сигнализации автомашин, колоколов (и некоторых ударных инструментов), а также различным шумам (моря, водопада, аэродрома и т. д.).

Обертон (нем. *Oberton*, от *ober* – верхний и *Ton* – тон) – составляющая сложного колебания (механического, в том числе звукового, электрического) с частотой более высокой, чем основной тон. Соотношение частот обертона и основного тона выявляется при разложении сложного колебания в ряд. Обертон может быть выделен с помощью резонатора. (А гортань человека и есть один из наисложнейших резонаторов.)

Тембр (франц. *timbre*) – качество звука (его «окраска», «характер»), которое позволяет различать звуки одной и той же высоты, исполняемые на различных инструментах или различными голосами. Тембр связан со сложным характером звуковых колебаний и зависит от того, какие обертоны, (частичные тоны) сопутствуют основному тону и в каких областях звукового спектра они особенно сильны. Всё это определяется материалом и формой звучащего тела, резонаторами, участвующими в образовании звука, способом извлечения звука. «Звучание схватывается в живом единстве его сторон – артикуляционной, высотной, тембровой, ритмической, громкостной. Ожившие звуки, одухотворенные человеческим чувством и мыслью, становятся интонациями» [24, с. 4].

В речи благодаря тембру различаются гласные и другие сонорные звуки (в которых локализованный шум в большей или меньшей степени теряется в общем резонансе – сонорные звуки, к числу которых относятся все гласные звуки); характеризуясь именно тембром, каждый звук речи может быть любой высоты и интенсивности. В речевой

интонации благодаря тембру различают всевозможные оттенки эмоций: радость, ликование, неудовольствие, страх, угрозу и т. п.

Интонация – звуковое средство языка (от лат. *intono* – громко произношу), совокупность звуковых средств языка, которые, налагаясь на ряд произносимых и слышимых слогов и слов: а) фонетически организуют речь; б) устанавливают между частями фразы смысловые отношения; в) сообщают фразе, а иногда и знаменательным отрезкам повествовательное, вопросительное, повелительное и другие значения; г) выражают различные эмоции. Фонетические средства интонации (интонационные средства): распределение силы динамического (иначе – экспираторного) удара между словами (акцентный строй), мелодика речи, паузы, темп речи и отдельных ее отрезков, ритмико-мелодические средства, громкость речи и отдельных ее отрезков, эмоциональные оттенки голосового тембра.

Интонация присутствует в речи всегда: вне интонации устная речь невозможна. Нередко интонация служит во фразе единственным средством выражения определенных элементов значения [25].

Разные языки обнаруживают в области интонации существенные сходства. Так, почти во всех языках повествовательное значение выражается мелодическим понижением конца фразы, а вопросительное значение – заметным мелодическим повышением одного из слогов; перед паузой внутри фразы обычно (кроме определенных случаев) наблюдается повышение голоса (в большинстве случаев композиторы игнорируют эти интонационные правила, вступая в конфликт с поэтическими задачами текста). Вне собственно языковой системы наибольшее интонационное сходство между самыми различными языками обнаруживается в отношении вариации эмоциональных тембров голоса. Выражая тончайшие оттенки чувств и особенности психического склада говорящего, инТОНация является одним из основных средств создания художественного образа на сцене, в кино и в искусстве художественного чтения, пения и т. д.

На письме интонация в известной мере выражается посредством знаков препинания и другими графическими средствами (например, членение письменного текста на абзацы, подчеркивание слов, выделение жирным, вариация шрифтов). В нотных портретах поэтов эти задачи максимально выполняются, насколько это возможно (и это обстоятельство является одной из отличительных особенностей нашей работы).



Полного соответствия между интонацией и пунктуацией нет: круг значений и смысловых отношений, выражаемых интонацией, значительно шире, чем тот, который доступен пунктуационному выражению, особенно в области эмоциональной. Устная речь по своей природе благодаря интонации значительно более конкретна, чем письменная речь. А стихи пропетые (в песне) – значительно усиливают интонацию (и что особенно важно – эмоцию).

Далее необходимо уточнить понятие «мелодика речи». Это совокупность тональных средств, характерных для данного языка; изменение частоты основного тона при произнесении фразы. Мелодика вместе с временными характеристиками речи (темп, паузы, смысловое продление) и ее интенсивностью образует интонацию (см. выше) [26].

А теперь возьмем стихи на одни и те же темы у разных поэтов и проанализируем: чем отличаются мелодии (звукоспись, переданная через гласные) разных поэтов, которых нельзя упрекнуть в подражательности друг другу или недостаточной самобытности (а следовательно, в отсутствии полного совпадения всех характеристик, присущих стиху и, конечно же, самой музыке, заложенной в нем).

Предварим наш анализ данными недавнего исследования и красивыми формулировками С. Н. Богаченко [27]: «СОгласные – это берега, а гласные – это РЕКИ». Река – это поток, который может быть бурным, спокойным, грозным, стремительным, грязным, чистым и т. д., который постоянно меняется в зависимости от разных факторов, и погодных в частности. С этой точки зрения, можно говорить о некоей ЭМОЦИОНАЛЬНОСТИ потока, то есть о его состоянии... Берега в этом случае остаются СТАТИЧНЫМИ, но они могут менять и меняют НАПРАВЛЕНИЕ потока». Так и СОгласные могут менять и меняют НАПРАВЛЕНИЕ МЫСЛИ. Так, если взять простое слово, например, «СОМ», и изменить «БЕРЕГА», то есть хотя бы одну СОгласную, то направление ПОТОКА – МЫСЛИ резко изменится – «соМ», «соН», «соК», «соР» и т. д. Как видите, НАПРАВЛЕНИЕ МЫСЛИ-ПОТОКА резко меняется и «уходит в свое РУСЛО. Таким образом, хотя ГЛАСНАЯ в словах остается НЕИЗМЕННОЙ, но изменение одной СОгласной приводит к резкому изменению ПОТОКА-ГЛАСНОЙ-МЫСЛИ. В зависимости от состояния БЕРЕГОВ-СОгласных меняется ХАРАКТЕР, РИТМИКА, ДИНАМИКА эмоционального потока ВОКАЛЬНОЙ РЕЧИ...

МУЗЫКА не дает конкретного образа, она навеивает у человека определенные ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ состояния, и у каждого человека

оно СВОЕ, ИНДИВИДУАЛЬНОЕ. В каком-то смысле можно говорить об ЭМОЦИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПОТОКЕ.

Таким образом, получается, что МУЗЫКАЛЬНЫЙ эмоциональный поток СОВПАДАЕТ с потоком ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ ГЛАСНЫХ. Поэтому, если НАПРАВЛЕНИЕ МЫСЛИ не меняется, то в силу вступает ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ ГЛАСНЫХ, которые в пении проявляются как «ПРОДЛЕННЫЕ ГЛАСНЫЕ слогов РЕЧИ», и, как говорят исследования С. Н. Богаченко, это «ПРОДЛЕННЫЕ ГЛАСНЫЕ УДАРНЫХ слогов СЛОВ»... Состояние их звучания – ХАРАКТЕР, РИТМИКА, ДИНАМИКА, ИНТОНАЦИОННАЯ ЗВУКОВОСОТНОСТЬ – определяется рамками и СМЫСЛА, и ЭМОЦИОНАЛЬНОГО состояния РЕЧЕВОЙ фразы, что и дает многообразие ИНТОНАЦИОННО-МУЗЫКАЛЬНОГО проявления, которое представляет себе тот или иной КОМПОЗИТОР...

С учетом изложенных предпосылок, приступим к рассмотрению стихотворений нескольких поэтов на приведенных ниже примерах (по два фрагмента стихотворения на три темы трех поэтов) и посмотрим (послушаем): чем отличаются мелодии разных стихотворений каждого поэта в отдельности. Для этого возьмем несколько стихотворений, взятых автором нотных портретов поэтов – С. С. Коренблитом для написания песен, из которых они впоследствии и составлены в нотный портрет. Приведенные примеры нужно попытаться услышать (даже можно пропеть их про себя или вслух).

1.1 Нотный портрет А. Блока: цикл «Нотный портрет», часть 1 «Желания любви», составлен на тему любви, высоких чувств мужчины и женщины. Какие же гласные преобладают в выбранных для песен стихотворениях?

### *Под масками*

А ПОд мАскОй бЫлО звЕзднО. (А-О-А-О-Ы-О-Ё-О)\*  
 УлыбАлАсь чЬЯ-тО пОвЕсть, (У-Ы-А-А-Я-О-О-Е)  
 кОрОтАлАсь тИхО нОчь. (О-О-А-А-И-О-О)  
 И зАдУмчИвАЯ сОвЕсть, (И-А-У-И-А-Я-О-Е)  
 тИхО плАвАЯ нАд бЕзднОй, (И-О-А-А-Я-А-Е-О)  
 УвОдИлА врЕмя прОчь. (У-О-И-А-Е-Я-О)  
 И в рУкАх, кОгдА-тО стрОгИх, (И-У-А-О-А-О-О-И)  
 бЫл бОкАл стЕклЯннЫх влАг. (Ы-О-А-Е-Я-Ы-А)

нОчь схОдИлА нА чЕртОгИ, (О-О-И-А-А-Е-О-И)  
зАмЕдлЯЯ шАг. (А-Е-Я-Я-А) \*

Мелодия стиха вполне ясна и понятна, некоторым может даже показаться, что она звучит сама собой.

Перейдем к следующему фрагменту:

### *Уйдем!*

сЕрдИтЫй взОр бЕсцвЕтнЫх глАз. (Е-И-Ы-О-Е-Е-Ы-А)  
Их гОрдЫй вЫзОв, Их прЕзрЕньЕ. (И-О-Ы-Ы-О-И-Е-Е-Е)  
всЕх лИнИЙ – тАЯньЕ И пЕньЕ. (Е-И-И-А-Я-Е-И-Е-Е)  
тАк Я вАс встрЕтИл в пЕрвЫй рАз. (А-Я-А-Е-И-Е-Ы-А)  
О, нЕ вПЕрвЫЕ стрАннЫх встрЕч (О-Е-Е-Ы-Е-А-Ы-Е)  
Я ИспЫтАл нЕмУЮ жУткОсть! (Я-И-Ы-А-Е-У-Ю-У-О)  
нО ЭтИх нЕрвнЫх рУк И плЕч (О-Э-И-Е-Ы-У-И-Е)  
пОчтИ пУгАЮщАЯ чУткОсть... (О-И-У-А-Ю-А-Я-У-О)  
О, нЕ глЯдЕть, мОлчАть – нЕт мОчИ, (О-Е-Я-Е-О-А-Е-О-И)  
скАзАть – нЕ нАдО И нЕльзЯ... (А-А-Е-А-О-И-Е-Я)  
И вЫ УжЕ (звЕздОй срЕдь нОчИ), (И-Ы-У-Е-Е-О-Е-О-И)  
скОльзЯщЕй пОстУпЬЮ скОльзЯ... (О-Я-Е-О-У-Ю-О-Я)

Можно далее рассмотреть (прослушать в собственном исполнении) эту звукопись самостоятельно в любом стихотворении поэта.

Уместно здесь же обратить ваше внимание, что во всем исследовании речь не идет об ассонансе. Ассонанс (франц. *assonance*, от лат. *Assono* – откликаюсь) – 1) повторение в строке, строфе, фразе однородных гласных звуков; 2) неточная рифма, созвучие окончаний двух или нескольких стихотворных строк, в которых совпадают гласные при большой свободе согласных, например ревнивая – неутомимая. В средневековой, особенно романской, поэзии ассонанс – один из важнейших элементов стиха. У русских поэтов XIX века ассонанс очень редок. Возрожден он символистами и получил распространение в советской поэзии.

1.2 В другом нотном портрете А. Блока: цикл «Нотный портрет», часть 4 «Dolor Ante Lucem» (лат. предрассветная тоска) с подобранными для него стихами на тему тоски и одиночества слушаем:

\* Здесь и далее в стихах для удобства различения все согласные буквы пишем маленькими (строчными) буквами, а гласные – большими (прописными).

*Моя тоска*

Я шЁл во тьме дождливой ночи (Я-Ё-О-Е-О-И-О-О-И)  
 И в старом доме, у окна, (И-А-О-О-Е-У-О-А)  
 Узнал задумчивые очи (У-А-А-У-И-Ы-Е-О-И)  
 моей тоски. – В слезах, одна (О-Е-О-И-Е-А-О-А)  
 она смотрела в даль сырью... (О-А-О-Е-А-Ы-У-Ю)  
 Я любовался без конца, (Я-Ю-О-А-Я-Е-О-А)  
 как будто молодость былую (А-У-О-О-О-О-Ы-У-Ю)  
 узнал в чертах ее лица. (У-А-Е-А-Е-Ё-И-А)  
 она взглянула. сердце сжалось, (О-А-Я-У-А-Е-Е-А-О)  
 огонь погас – и рассветло. (О-О-О-А-И-А-Е-О)  
 сырое утро застучалось (Ы-О-Е-У-О-А-У-А-О)  
 в ее забытое стекло. (Е-Ё-А-Ы-О-Е-Е-О)

*Твой терем*

ты так светла, как снег невинный. (Ы-А-Е-А-А-Е-Е-И-Ы)  
 ты так бела, как дальний храм. (Ы-А-Е-А-А-И-А)  
 не верю этой ночи длинной (Е-Е-Ю-Э-О-И-О)  
 и безысходным вечером. (И-Е-Ы-О-Ы-Е-Е-А)  
 своей душе, давно усталой, (О-Е-У-Е-А-О-У-А-О)  
 я тоже верить не хочу. (Я-О-Е-Е-И-Е-О-У)  
 быть может, путник запоздалый, (Ы-О-Е-У-И-А-О-А-Ы)  
 в твой тихий терем постучу. (О-И-И-Е-Е-О-У-У)  
 за те погибельные муки (А-Е-О-И-Е-Ы-Е-У-И)  
 не верного сама простишь, (Е-Е-О-О-А-А-О-И)  
 изменнику протянешь руки, (И-Е-И-У-О-Я-Е-У-И)  
 весной далёкой наградишь. (Е-О-А-Ё-О-А-А-И)

А теперь возьмем песни из другого нотного портрета А. Блока: «Нотный портрет», часть 5 «Кровавый отсвет», с явным преобладанием социальной тематики:

*Русь*

русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться? (У-О-Я-И-О-Я-Е-Е-А-А-Я-Я)  
 царь, да сибирь, да ермак, да тюрьма! (А-А-И-И-А-Е-А-А-А-Ю-А)

Эх, нЕ пОрА ль рАзЛУчИтьсЯ, рАскАЯтьсЯ... (Э-Е-О-А-А-  
 У-И-Я-А-А-Я-Я)  
 вОльнОмУ сЕрдцУ нА чтО тВОЯ тьМА? (О-О-У-Е-У-А-О-О-  
 Я-А)  
 знАлА лИ чтО? ИлИ в бОга тЫ вЕрИлА? (А-А-И-О-И-И-О-  
 Ы-Е-И-А)  
 чтО тАм УслЫшИшь Из пЕсЕн тВОИх? (О-А-У-Ы-И-И-Е-Е-  
 О-И)  
 чУдь нАчУДИлА, дА мЕрЯ нАмЕрИлА (У-А-У-И-А-А-А-Е-  
 Я-А-Е-И-А)  
 гАтЕй, дОрОг дА стОлбОв вЕрстОВЫх... (А-Е-О-О-А-О-О-  
 Е-О-Ы)  
 лОдки дА грАдЫ пО рЕкАм рУБИлА тЫ, (О-И-А-А-Ы-О-Е-  
 А-У-И-А-Ы)  
 нО дО цАрьгрАдскИх свЯтЫнь нЕ дОшлА... (О-О-А-А-И-Я-  
 Ы-Е-О-А)  
 сОкОлОв, лЕбЕдЕй в стЕпь рАспУстИлА тЫ – (О-О-О-Е-Е-  
 Е-Е-А-У-И-А-Ы)  
 кИнулАсь Из стЕпИ чЁрнАЯ мглА... (И-У-И-Е-И-Ё-А-Я-А)

### *Нищая страна*

ИдЁм пО жнИвьЮ, нЕ спЕшА, (И-Ё-О-И-Ю-Е-Е-А)  
 с тОБОУ, дрУг мОй скрОмнЫй, (О-О-Ю-У-О-О-Ы)  
 И ИзлИвАЕтсЯ дУшА, (И-И-И-И-А-Е-Я-У-А)  
 кАк в сЕльскОй цЕрквИ тЁмнОй. (А-Е-О-Е-И-Е-Ё-О)  
 ОсЕннИй дЕнь вЫсОк И тИх, (О-Е-И-Е-Ы-О-И-У)  
 лИшь слЫшнО – вОрОн глУхО (И-Ы-О-О-О-У-О)  
 зОвЁт тОвАрИщЕй свОИх, (О-Ё-О-А-И-Е-О-И)  
 дА кАшлЯЕт стАрУхА. (А-А-Я-Е-А-У-А)  
 ОвИн рАссТелЕт нИзкИй дЫм, (О-И-А-Е-Е-И-И-Ы)  
 И дОлгО пОд ОвИнОм (И-О-О-О-О-И-О)  
 мЫ вЗорОм прИстАльнЫм слЕдИм (Ы-О-О-И-А-Ы-Е-И)  
 зА лЁтОм жУрАвлИнЫм... (А-Е-О-У-А-И-Ы)

Заметьте, здесь «налицо» преобладание других сочетаний гласных звуков, а значит, поэтом «заложена» мелодия, отличная от других мелодий даже его собственных стихов, не говоря уже о стихах других поэтов.

2.1 У К. Бальмонта читаем (вернее слушаем или поем) в стихах о любви, взятых в нотный портрет «Со знаком козерога», часть 2 «Зеленоглазая пантера»:

*Сердце поэта*

зИМОй ЛИ кОнчАЕтсЯ гОд, (И-О-И-О-А-Е-Я-О)  
 Иль ОсЕньЮ, прАво НЕ знАЮ. (И-О-Е-Ю-А-О-Е-А-Ю)  
 У сЕрдцА ОсОбЕннЫй счЁт, (У-Е-А-О-О-Е-Ы-Е)  
 мгнОвЕньЯ Я в гОдЫ мЕнЯЮ. (О-Е-Я-Я-О-Ы-Е-Я-Ю)  
 И гОд Я счИтАЮ зА мИг, (И-О-Я-И-А-Ю-А-И)  
 рАз тОлькО мЕчтА мнЕ прИкАжЕт, (А-О-О-Е-А-Е-И-А-Е)  
 рАз тОлькО мнЕ тАйнЫй рОднИк (А-О-О-Е-А-Ы-О-И)  
 нЕзрИМОЕ чтО-тО пОкАжЕт. (Е-И-О-Е-О-О-О-А-Е)  
 спрОсИлА тЫ, скОлькО мнЕ лЕт, (О-И-А-Ы-О-О-Е-Е)  
 И тАк УсмЕхнУлАсь мнЕ тОнкО. (И-А-У-Е-А-Е-О-О-)  
 нО тЫ жЕ вЕдь знАЕшь: пОЭт (О-Ы-Е-Е-А-Е-О-Э)  
 мОлОжЕ, нАИвнЕй рЕбЁнкА. (О-О-Е-А-И-Е-Е-Ё-А)

*Кольцо*

нЕт, нАшА встрЕчА нЕ слУчАйнА, (Е-А-А-Е-А-Е-У-А-А)  
 И пОмнЮ Я твОЕ лИцО, (И-О-Ю-Я-О-Е-И-О)  
 мЕж нАМИ дрЕмлЮщАЯ тАйнА, (Е-А-И-Е-Ю-А-Я-А-А)  
 дУшА дУшЕ дАлА кОльцО. (У-А-У-Е-А-А-О-О)  
 И нЕт в слОвАх ОпредЕлЕньЯ (И-Е-О-А-О-Е-Е-Е-Я)  
 длЯ ЭтОй тАйнЫ, чтО вдвОЕм (Я-Э-О-А-Ы-О-О-Е)  
 чЕрЕз пОтОкИ ИзмЕнЕньЯ (Е-Е-О-О-И-И-Е-Е-Я)  
 мЫ нЕ рОнЯЯ прОнЕсЕм. (Ы-Е-О-Я-Я-О-Е-Е)  
 И нАшИх чУвств НЕ нАзЫвАЯ, (И-А-И-У-Е-А-Ы-А-Я)  
 зАтЕм, чтО Им нАзвАньЯ нЕт, (А-Е-О-И-А-А-Я-Е)  
 мЫ бУдЕм свЕтлы – вспОмИнАЯ, (Ы-У-Е-Е-Ы-О-И-А-Я)  
 И сОзЕрцАЯ тАйнЫй свЕт. (И-О-Е-А-Я-А-Ы-Е)

2.2 Тоска и одиночество у К. Бальмонта в стихах, взятых для нотного портрета «Долины сна», часть 1 «Влияние луны», звучат так:

*Родная картина*

стАИ птИц. дОрОгИ лЕнтА. (А-И-И-О-О-И-Е-А)  
 пОвАлИвшИйсЯ плЕтЕнь. (О-А-И-И-Я-Е-Е)

с ОтУмАнЕннОгО нЕбА (О-У-А-Е-О-О-Е-А)  
 грУстнО смОтрИт тУсклЫй дЕнь. (У-О-О-И-У-Ы-Е)  
 рЯд бЕрЁз, И вИд УнЫлЫй (Я-Е-Ё-И-И-У-Ы-Ы)  
 прИдОрОжнОгО стОлбА. (И-О-О-О-О-О-А)  
 кАк пОд гнЕтОм тЯжкОй скОрбИ (А-О-Е-О-Я-О-О-И)  
 пОкАчнУлАсЯ ИзбА.(О-А-У-А-Я-И-А)  
 пОлУсвЕт И пОлУсУмрАк, – (О-У-Е-И-О-У-У-А)  
 И нЕвОльнО рвЁшьсЯ вдАль, (И-Е-О-О-Е-Я-А)  
 И нЕвОльнО дАвИт дУшУ (И-Е-О-О-А-И-У-У)  
 бЕскОнЕчнАЯ пЕчАль. (Е-О-Е-А-Я-Е-А)

### *Перезвоны*

пЕрЕзвОнЫ – (Е-Е-О-Ы)  
 вЫсь И склОнЫ, (Ы-И-О-Ы)  
 дАль мОрскАЯ, (А-О-А-Я)  
 гОлУбАЯ. (О-У-А-Я)  
 пЕрЕзвОнЫ – (Е-Е-О-Ы)  
 хрАм, АмвОнЫ, (ААОЫ)  
 в бЕздОрОжьи (Е-О-О-И)  
 глАсы бОжьи. (А-Ы-О-И)  
 пЕрЕзвОнЫ – (Е-Е-О-Ы)  
 лЕс зЕлЕнЫй, (Е-Е-Е-Ы)  
 в нОчь УщЕрбА (О-У-Е-А)  
 к пАсхЕ вЕрбА. (А-Е-Е-А)

Здесь сразу вспоминается ритмический размер строк из поэмы «Переправа» А. Твардовского:

Переправа, переправа! (Е-Е-А-А-Е-Е-А-А)  
 Берег левый, берег правый... (Е-Е-Е-Ы-А-А-Е-Ы)

И тут же сравним:

К. Бальмонт – (Е-Е-О-Ы-Ы-И-О-Ы) или (йЭ-йЭ-О-Ы-Ы-Ы-О-Ы);

А. Твардовский – (Е-Е-А-А-Е-Е-А-А) или (йЭ-йЭ-А-А-Э-йЭ-А-А) –

вот один из наглядных примеров разной музыки при одинаковом размере строки у разных поэтов.

2.3 Социальные темы у К. Бальмонта очень ярко выражены в стихах, взятых в нотный портрет «Кинжальные слова», часть 1 «Злая масленица»:

*Я знал*

Я зНАл лЕСА, ОзЕрА И дОлИНЫ (Я-А-Е-А-О-Е-А-И-О-И-Ы)  
 кАк сОн вЕлИкОй ИстОвОй стрАНЫ, (А-О-Е-И-О-И-О-О-А-Ы)  
 в нЕй бЫлИ днИ, дОстОйныЕ бЫлИНЫ, (Е-Ы-И-И-О-О-Ы-И-Ы)  
 в нЕй бЫлИ чАрЫ сОлнцА И лУНЫ. (Е-Ы-И-А-Ы-О-А-И-У-Ы)  
 Я зНАл пОлЯ, жЕлтЕЮЩИЕ рОжЬЮ, (Я-А-О-Я-Е-Е-Ю-И-Е-О-Ю)  
 вЫсОкий тРуд, прАвдИвыЕ слОвА. (Ы-О-И-У-А-И-Ы-Е-О-А)  
 Я прОхОдИл, И вИдЕл – к прИдОрОжЬЮ (Я-О-О-И-И-И-Е-И-О-О-Ю)  
 вЕздЕ склОнЯлАсь свЕжАЯ трАвА. (Е-Е-О-Я-А-Е-А-Я-А-А)  
 Я зНАл лЮдЕй, Их мЕрныЕ двИжЕньЯ (Я-А-Ю-Е-И-Е-Ы-Е-И-Е-Я)  
 с тЕчЕньЕм звЁзд в ОдИн слАгАлИсь лАд, (Е-Е-Е-Ё-О-И-А-А-И-А)  
 в гЛАЗАх дЕтЕй свЕтИлОсь ОтрАжЕньЕ (А-А-Е-Е-Е-И-О-О-А-Е-Е)  
 цвЕтОв пОлЕй И тЕх, чтО крАсЯт сАд. (Е-О-О-Е-И-Е-О-А-Я-А)

*Мещане*

мнЕ бОльнО. ЭтО лИ ЕСТЬ мИр? (Е-О-О-Э-О-И-Е-И)  
 И ЭтИ лЮдИ – впрАвдУ лЮдИ? (И-Э-И-Ю-И-А-У-Ю-И)  
 нЕ к мЕлкИм дЬвОлам нА пИр (Е-Е-И-Я-О-А-А-И)  
 пОпАл Я – в шАрлАтАнскОм чУдЕ? (О-А-Я-А-А-А-О-У-Е)  
 рАбЫ дрУг дрУгА прЕдАЮт, (А-Ы-У-У-А-Е-А-Ю)  
 чтОб пОбрАтАтьсЯ в ЯмЕ тЕснОй. (О-О-А-А-Я-Я-Е-Е-О)  
 нЕт, ЭтИм – впрАвдУ нУжЕн кнУт, (Е-Э-И-А-У-У-Е-У)  
 нЕ Их – тЕлЕснЫй, нО – слОвЕснЫй. (И-Е-Е-Е-Ы-О-О-Е-Ы)  
 Я дУмАл вИдЕть лЕС дУбОв – (Я-У-А-А-И-Е-Е-У-О)  
 ИудИн вИжУ Я ОсИннИк, (И-У-И-И-У-Я-О-И-И)  
 нЕ стАн бОйцОв – кАгАл бЕсОв, (Е-А-О-О-А-А-Е-О)  
 нА кОем сЫщИк – ИмЕнИннИк! (А-О-Е-Ы-И-И-Е-И-И)

3.1 О любви у В. Ходасевича в стихах, взятых в нотный портрет «Возвращение Орфея», часть 1 «Певец любви», слышится опять другая музыка:

*Певец любви*

нЕ рАдОстЕн АпрЕль. вОдА У бЕрЕгОв (Е-А-О-Е-А-Е-О-А-У-Е-Е-О)  
 нЕрОвнЫм льдОм бЕзврЕмЕннО ОдЕтА (Е-О-Ы-О-Е-Е-Е-О-О-Е-А)



в хОлОднОм нЕбЕ – стАИ ОблАкОв (О-О-О-Е-Е-А-И-О-А-О)  
 слЕзлИвО-пЕпЕльнОгО цвЕтА... (Е-И-О-Е-Е-О-О-Е-А)  
 Ах, И вЕснА, вОспЕтАЯ нЕ мнОй (А-И-Е-А-О-Е-А-Я-Е-О)  
 (в рУмЯнАх тУсклЫх дрЯхлАЯ кОкЕткА!), (У-Я-А-У-Ы-Я-А-Я-О-Е-А)  
 чУть прИОткрЫлА полОг зАрЕвОй, – (У-И-О-Ы-А-О-О-А-Е-О)  
 И внОвь дОждЯ нАвИслА сЕткА. (И-О-О-Я-А-И-А-Е-А)  
 пЕчАлЕн дЕнь, тОсклИвО плАчЕт нОчь, (Е-А-Е-Е-О-И-О-А-Е-О)  
 кАк плЕск стИхОв УнЫлОгО пОЭтА: (А-Е-И-О-У-Ы-О-О-О-Э-А)  
 ЕмУ вЕснУ вЕлЕлИ прЕвОзмОчь (Е-У-Е-У-Е-Е-И-Е-О-О)  
 длЯ УтОмИтЕльнОгО лЕтА... (Я-У-О-И-Е-О-О-Е-А)

### *Милые девушки*

мИлЫЕ дЕвУшкИ, вЕрЬтЕ ИлИ нЕ вЕрЬтЕ: (И-Ы-Е-Е-У-И-Е-Е-И-И-  
 Е-Е-Е)  
 сЕрдцЕ мОЁ пОЁт тОлькО вАс И вЕснУ. (Е-Е-О-Ё-О-О-А-И-Е-У)  
 нО вОт Уж дАвнО мЕнЯ клОнИт к смЕртИ (О-О-У-А-О-ЕЯ-О-И-Е-И)  
 кАк вАс пОд вЕчЕр клОнИт кО снУ (А-А-О-Е-Е-О-И-О-У).  
 полОжИвшИ гОловУ нА рОзОВЫЙ лОкОть, (О-О-И-И-О-О-У-А-О-  
 О-Ы-О-О)  
 дрЕмлЕтЕ вЫ, – А тАм – сОлОвЕй (Е-Е-Е-Ы-А-А-О-О-Е)  
 дО зАрИ нЕ УстАнЕт щЁлкАть И цОкАть (О-А-И-Е-У-А-Е-Ё-А-И-О-А)  
 О бЕзвЫхОднОм трЕпЕтЕ жИзнИ свОЕй. (О-Е-Ы-О-О-Е-Е-Е-И-И-О-Е)  
 Я бЕссОннО брОжУ пО зЕмлЕ мЕж вАМИ, (Я-Е-О-О-О-У-О-Е-Е-Е-  
 А-И)  
 Я нЕзрИМО гОрЮ нА лЁгкОм ОгнЕ, (Я-Е-И-О-О-Ю-А-Ё-О-О-Е)  
 Я слАдчАйшИмИ вАм рАсскАжУ слОвАмИ (Я-А-АИ-И-А-А-А-У-О-  
 А-И)  
 прО всЁ, чтО Уж нАчАлО снИтьсЯ мнЕ. (О-Ё-О-У-А-А-О-И-Я-Е)

3.2 Тоска и одиночество у В. Ходасевича в стихах, выбранных для нотного портрета «Дыханье века моего», часть 1 «Эмигрант», звучат так:

### *Блюз пилы*

вЕсЕннИй лЕпЕт нЕ рАзнЕжИт (Е-Е-И-Е-Е-Е-А-Е-И)  
 сУрОвО стИснУтЫх стИхОв. (У-О-О-И-У-Ы-И-О)  
 Я полЮбИл жЕлЕзнЫй скрЕжет (Я-О-Ю-И-Е-Е-Ы-Е-Е)  
 кАкОфОниЧЕскИх мИрОв. (А-О-О-И-Е-И-И-О)

в зИЯНИИ рАзвЕрстЫх глАснЫх (И-Я-И-И-А-Е-Ы-А-Ы)  
 дЫшУ лЕгкО И вОльнО Я. (Ы-У-Е-О-И-О-О-Я)  
 мнЕ чУдИтсЯ в тОлпЕ сОглАснЫх – (Е-У-И-Я-О-Е-О-А-Ы)  
 льдИн взгрОмОждЁннЫх тОлчЕЯ. (И-О-О-Ё-Ы-О-Е-Я)  
 мнЕ мИл – Из ОлОвЯннОй тУчи (Е-И-И-О-О-Я-О-У-И)  
 УдАр ИзлОмАннОй стрЕлы, (У-А-И-О-А-О-Е-Ы)  
 лЮблЮ пЕвУчИй И вИзгУчИй (Ю-Ю-Е-У-И-И-И-У-И)  
 лЯзг ЭлЕктрИчЕскОй пИлы. (Я-Э-Е-И-Е-О-И-Ы)

### *Дыханье века*

ИзмУченнЫЕ АнгЕлы мОИ! (И-У-Е-Ы-Е-А-Е-Ы-О-И)  
 сОпУтнИкИ в бОльшОм И мАлОм! (О-У-И-И-О-О-И-А-О)  
 сквОзь дОждь И мрАк, пО дьявОльскИм квАрталАм (О-О-И-А-О-Я-  
 О-И-А-А-А)  
 Я зАгОнЯл вАс. вОт ОнИ, (Я-А-О-Я-А-О-О-И)  
 мОИ вЕртЕпы И трУщОбЫ! (О-И-Е-Е-Ы-И-У-О-Ы)  
 О, Я нЕ знАЮ УстАлИ, кОгда (О-Я-Е-А-Ю-У-А-И-О-А)  
 сХожУ, нИкЕм нЕ знАемЫй, сЮда, (О-У-И-Е-Е-А-Е-Ы-Ю-А)  
 в тЕснИны мЕрзОсти И злОбЫ. (Е-И-Ы-Е-О-И-И-О-Ы)  
 кОгда в дУше всЕ чИстОЕ мЕртвО, (О-А-У-Е-Е-И-О-Е-Е-О)  
 здЕсь, гдЕ рАзИт скОтствОм И тлЕньЕм, (Е-Е-А-И-О-О-И-Е-Е)  
 жИВИт мЕнЯ зАклЯтЫм вдОхнОвЕньЕм (И-И-Е-Я-А-Я-Ы-О-О-Е-Е)  
 дЫхАньЕ вЕкА мОЕгО. (Ы-А-Е-Е-А-О-Е-О)

3.3 Социальный протест у В. Ходасевича в стихах, выбранных для нотного портрета «Дыханье века моего», часть 2 «Эмигрант», опять передается другой звукописью:

### *В кафе*

мЯсИстО гУбы вЫдАютсЯ (Я-И-О-У-Ы-Ы-А-Ю-Я)  
 с ЕгО щЕтИнИстОй щЕкИ, (Е-О-Е-И-И-О-Е-И)  
 И чЁрнОй прОвОлокОй вЬютсЯ (И-Ё-О-О-О-О-О-Ю-Я)  
 вОлОс крУтЫЕ зАвИткИ. (О-О-У-Ы-А-И-И)  
 Он – нЕ прОстОй знАтОк кОфЕЕн, (О-Е-О-О-А-О-О-Е-Е)  
 нЕ снОб, нЕ сУтЕнЕр, – О, нЕт: (Е-О-Е-У-Е-Е-О-Е)  
 Он слАвОй нЕкОЮ ОвЕЯн, (О-А-О-Е-О-Ю-О-Е-Я)  
 Он прОвОзвЕстнИк, Он пОЭт. (О-О-О-Е-И-О-О-Э)  
 лИзнУв ОтвИснУвшИЕ гУбы (И-У-О-И-У-И-Е-У-Ы)

И вЫнУв лАкОВЫЙ блОкнОт, (И-Ы-У-А-О-Ы-О-О)  
 рИфмУет: кУбЫ, клУбЫ, трУбЫ, (И-У-Е-У-Ы-У-Ы-У-Ы)  
 дрЕднОт, впЕрЁд, пЕрЕвОрОт. (Е-О-Е-Ё-Е-Е-О-О)

### *Эмигрант*

сИдИт в тАбАчнЫх мАгАзИнАх, (И-И-А-А-Ы-А-А-И-А)  
 пОгрЯз в прОстОм жИтьЕ-бЫтьЕ (О-Я-О-О-И-Е-Ы-Е)  
 И ОтрАжАетсЯ в вИтрИнАх (И-О-А-АЕ-Я-И-И-А)  
 шИрОкОпОльИм кАнОтЬЕ. (И-О-О-О-Ы-А-О-Е)  
 кАк мУхА нА бУмАгЕ лИпкОй, (А-У-А-У-А-Е-И-О)  
 Он в нАшЕм врЕмЕнИ дрОжИт (О-А-Е-Е-Е-И-О-И)  
 И дАжЕ вЕжлИвОй улЫбкОй (И-А-Е-Е-И-О-Ы-О)  
 лИцО нЕздЕшнЕЕ кОсИт. (И-О-Е-Е-Е-Е-О-И)  
 Он ОчЕнь бЕдЕн, нО ОпрЯтЕн, (О-О-Е-Е-Е-О-О-Я-Е)  
 И пЕрЕд вЫхОдОм нА плЯж (И-Е-ЕЫ-О-О-А-Я)  
 длЯ вЫвЕдЕньЯ рАзнЫх пЯтЕн (Я-Ы-Е-Е-Я-А-Ы-Я-Е)  
 УпОтрЕблЯет кАрАндАш. (У-О-Е-Я-Е-А-А-А)

Из приведенных примеров можно сделать предварительные выводы:

1. Поэты в первую очередь отличаются друг от друга по мелодии стиха, заложенной в чередности именно гласных, которую они выбирают, а некоторые сходства в мелодии стиха поэты преодолевают с помощью согласных (со-Гласных) – в этом и определяется их самобытность.
2. Одинаковых мелодий в звукописи стихотворений нет и быть не может у любого поэта.
3. Музыка стиха значительно разнообразней мелодий, которые может предложить композитор, заведомо вольно или невольно приуменьшающий звукопись, заложенную поэтом в разнообразии звукоряда.
4. Композиторы вынуждены формализовать стихи, подчинять их музыкальным характеристикам, подчинять их музыкальным законам, порой в ущерб заложенной поэтом звукописи, а следовательно, и смыслу.
5. Чем разнообразнее сочиненная музыка для каждой строчки стихотворения, тем ближе она к тексту, к его наглядной «иллюстрации».
6. Увеличение количества примеров не меняет результаты сравнительного анализа стихотворений под нашим углом зрения (слышания).

## *Народная песня*

К народным песням обратимся, исследуя причины (помимо общеизвестных) их долголетия в памяти народной. Почему стихотворения поэтов-классиков, переложенные на удачную музыку (в смысле правильности подбора – создания «творческого эквивалента») становятся народными песнями?

Считается, что народная песня – безыскусственное поэтическое произведение, сложенное безымянным автором и отражающее быт, верование, чувство и настроение народных масс и потому ставшее народным достоянием. Но так ли это на самом деле? Для начала изучим звукопись некоторых широко известных народных песен.

Когда слушаешь такие песни, как «Степь да степь кругом» и «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина», то кажется, что слушаешь звукопись самого народа. Можете спросить людей любого возраста: кто автор этих песен? И вам ответят не раздумывая, что слова и музыка народные. Везде (в первую очередь в Интернете) эти песни значатся как народные, а на самом деле их стихотворная основа принадлежит поэту И. Сурикову. Но, вообще-то верно, она уже – народная песня. Поэт И. Суриков слышал народные интонации, да он и сам из народа (родился в семье крепостного крестьянина, жил в бедности), поэтому его имя поглотил народ. Это великое счастье для любого поэта – написать стихи для народной песни. Да, не каждому поэту дано шагнуть в Вечность. Растворятся в народе только те, кого Бог посвятил в свои великие тайны...

### **Степь**

стЕпь дА стЕпь крУгОм... (Е-А-Е-У-О)  
 пУть дАлЁк лЕжИт. (У-А-Ё-Е-И)  
 в тОй стЕпИ глУхОй (О-Е-И-У-О)  
 зАмЕрзАл ЯмщИк. (А-Е-А-Я-И)  
 И нАбрАвшИсь сИл (И-А-А-И-И)  
 чУЯ смЕртнЫй чАс, (У-Я-Е-Ы-А)  
 Он тОвАрИщУ (О-О-А-И-У)  
 ОтдАвАл нАкАз... (О-А-А-А-А)  
 тЫ, тОвАрИщ мОй, (Ы-О-А-И-О)  
 нЕ пОпОмнИ злА... (Е-О-О-И-А)

в тОй стЕпИ глУхОй (О-Е-И-У-О)  
схОрОни мЕнЯ. (О-О-И-Е-А)

Еще одна народная песня «Тонкая рябина» на стихи И. Сурикова:

### *Тонкая рябина*

чтО стОИшь, кАчАЯсь, (О-О-И-А-А-Я)  
тОнКАЯ рЯБИНА, (О-А-Я-Я-И-А)  
гОлОвОй склОнЯЯсь (О-О-О-О-Я-Я)  
дО сАмОгО тЫНА? (О-А-О-О-Ы-А)  
А чЕрЕз дОрОгУ, (А-Е-Е-О-О-У)  
зА рЕкОй шИрОкОй (А-Е-О-И-О-О)  
тАк жЕ ОдинокО (А-Е-О-И-О-О)  
дУб стОит вЫсокиИ. (У-О-И-Ы-О-И)  
кАк бЫ мнЕ, рЯбинЕ, (А-Ы-Е-Я-И-Е)  
к дУбУ пЕрЕбрАтьсЯ, (У-У-Е-Е-А-Я)  
Я б тОгда нЕ стАла (Я-О-А-И-А-А)  
гнУтьсЯ И кАчАтьсЯ. (У-Я-И-А-А-Я)

Народная песня «Вечерний звон» тоже имеет своего неутраченного автора. Стихотворение И. Козлова «Вечерний звон» (1827), по отзыву анонимного современника, «дышит тихой горестью слепца ясно-видящего». Вот это замечательное произведение поэта с довольно трагической судьбой (слепота, паралич):

### *Вечерний звон*

вЕчЕрНИЙ звОн, вЕчЕрНИЙ звОн! (Е-Е-И-О-Е-Е-И-О)  
кАк мнОгО дУм нАвОдит Он. (А-О-О-У-А-О-И-О)  
О ЮнЫх днЯх в крАЮ рОднОм, (О-Ю-Ы-Я-А-Ю-О-О)  
гдЕ Я лЮБИл, гдЕ ОтчИЙ дОм, (Е-Я-Ю-И-Е-О-И-О)  
И кАк Я, с нИм нАвЕк прОстЯсь, (И-А-Я-И-А-Е-О-Я)  
тАм слУшАл звОн в пОслЕдНИЙ рАз! (А-У-А-О-О-Е-И-А)  
УжЕ нЕ зрЕть мнЕ свЕтлЫх днЕй (У-Е-Е-Е-Е-Ы-Е)  
вЕснЫ ОбмАнчИвОй мОЕй! (Е-Ы-О-А-И-О-О-Е)  
И скОлькО нЕт тЕпЕрь в жИвЫх (И-О-О-Е-Е-Е-И-Ы)  
тОгда вЕсЁлЫх, мОлОдыИх! (О-А-Е-Ё-Ы-О-О-Ы)  
И крЕпОк Их мОгИльнЫй сОн, (И-Е-О-И-О-И-Ы-О)  
нЕ слЫшЕн Им вЕчЕрНИЙ звОн. (Е-Ы-Е-И-Е-Е-И-О)  
лЕжАть И мнЕ в зЕмлЕ сЫрОй! (Е-А-И-Е-Е-Е-Ы-О)

нАпЕв УнЫвнЫЙ нАдО мнОй (А-Е-У-Ы-Ы-А-О-О)  
 в дОлИнЕ вЕтЕр рАзнЕсЁт, (О-И-Е-Е-Е-А-Е-Ё)  
 дрУгОй пЕвЕц пО нЕй прОйдЁт. (У-О-Е-Е-О-Е-О-Ё)  
 И Уж нЕ Я, А бУдЕт Он (И-У-Е-Я-А-У-Е-О)  
 в рАздУмьЕ пЕть вЕчЕрнИЙ звОн! (А-У-Е-Е-Е-Е-И-О)

Пятнадцать русских композиторов, начиная с А. Алябьева, включая С. Монюшко, положили этот текст на музыку, но самой долговечной оказалась народная мелодия (хотя у нее тоже есть безымянный автор) – только ее и знают сейчас как песню, звучащую в исполнении Государственного академического русского хора СССР под управлением А. Свешникова, да и многих других исполнителей. Известно, что текст И. Козлова является переводом стихотворения национального поэта Ирландии Томаса Мура «The evening bells» (1818). Сам поэт из дворянского сословия, но это не перпятствовало ему создавать поэтические произведения с народными чертами и свойствами, стилизованные под народные. Да и само дворянство – разве не часть народа?

«Пара гнедых, запряженных зарею...» поэта А. Апухтина является переводом, но это не помешало песне стать русской народной. Здесь уже известен и композитор, вернее, их даже два: С. Донуаров – первая музыкальная версия, Я. Пригожев – вторая версия (перевод с французского языка из С. Донаурова – поэта и композитора-любителя)

### *Пара гнедых*

пАрА гнЕдЫх, зАпрЯжЁннЫх с зАрЁЮ, (А-А-Е-Ы-А-Я-Ё-Ы-А-Ё-Ю)  
 тОщИх, гОлОднЫх И грУстнЫх нА вИд, (О-И-О-О-Ы-Ы-И-У-Ы-А-И)  
 вЕчнО брЕдЁтЕ вЫ мЕлкОй рЫсцОЮ, (Е-О-Е-Ё-Е-Ы-Е-О-Ы-О-Ю)  
 вЕчнО кУдА-тО вАш кУчЕр спЕшит. (Е-О-У-А-О-А-У-Е-Е-И)  
 бЫлИ кОгдА-тО И вЫ рЫсАкАмИ, (Ы-И-О-А-О-И-Ы-Ы-А-А-И)  
 И кУчЕрОв вЫ ИмЕлИ лИхИх, (И-У-Е-О-Ы-И-Е-И-И-И)  
 вАшА хОзЯйкА сОстАрИлАсь с вАмИ, (А-А-О-Я-А-О-А-И-А-А-И)  
 пАрА гнЕдЫх! (А-А-Е-Ы)  
 вАшА хОзЯйкА в стАрИннЫЕ гОдЫ (А-А-О-Я-А-А-И-Ы-Е-О-Ы)  
 мнОгО хОзЯЕв ИмЕлА сАмА, (О-О-О-Я-Е-И-Е-А-А-А)  
 ОпЫтнЫх в дОм прИвлЕкАлА Из мОдЫ, (О-Ы-Ы-О-И-Е-А-А-И-О-Ы)  
 бОлЕЕ нЕжнЫх свОдИлА с УмА. (О-Е-Е-Е-Ы-О-И-А-У-А)

Многие стихи А. Апухтина положены на музыку П. Чайковским. Одна из созданных песен «Ночи безумные» опять же считается народной, хотя здесь до нас дошло имя и композитора (уже профессионала). Получается – нам известны оба автора народной песни!

### *Ночи безумные*

нОчИ бЕзУмнЫЕ, нОчИ бЕссОннЫЕ, (О-И-Е-У-Ы-Е-О-И-Е-О-Ы-Е)  
 рЕчИ нЕсвЯзнЫЕ, вЗорЫ УстАльЕ... (Е-И-Е-Я-Ы-Е-О-Ы-У-А-Ы-Е)  
 нОчИ, ПОслЕднИм ОгнЁм ОзАрЁннЫЕ, (О-И-О-Е-И-О-Ё-О-А-Ё-Ы-Е)  
 ОсЕНИ мЁртвОй цвЕТЫ зАпОздАльЕ! (О-Е-И-Ё-О-Е-Ы-А-О-А-Ы-Е)  
 пУсть дАжЕ врЕмЯ рУкОй бЕспОщАднОЮ (У-А-Е-Е-Я-У-О-Е-О-А-О-Ю)  
 мНЕ УкАзАлО, чтО бЫлО в вАс лОжнОгО, (Е-У-А-А-О-О-Ы-О-А-О-О-О)  
 всЁ жЕ лЕчУ Я к вАм пАмЯтьЮ жАднОЮ, (Ё-Е-Е-У-Я-А-А-Я-Ю-А-О-Ю)  
 в прОшлОм ОтвЕтА ИщУ нЕвОзмОжнОгО... (О-О-О-Е-А-И-У-Е-О-О-О-О)  
 вкРадчИвЫм шЁпОтОм вЫ зАглУшАЕтЕ (А-И-Ы-Ё-О-О-Ы-А-У-А-Е-Е)  
 звУкИ днЕвнЫЕ, нЕснОснЫЕ, шУмнЫЕ... (У-И-Е-Ы-Е-Е-О-Ы-Е-У-Ы-Е)  
 в тИхУЮ нОчь вЫ мОй сОн ОтгОнЯЕтЕ, (И-У-Ю-О-Ы-О-О-О-О-Я-Е-Е)  
 нОчИ бЕссОннЫЕ, нОчИ бЕзУмнЫЕ! (О-И-Е-О-Ы-Е-О-И-Е-У-Ы-Е)

«Клен ты мой опавший...», «Отговорила роща золотая...», «Не жалею, не зову, не плачу...» именуют также народными песнями, но автором стихов является любимый народом поэт С. Есенин (народный поэт), композитором Григорий Пономаренко.

Следует здесь отметить и такой факт: когда под стилизованные народные песни писались стихи для них самыми яркими профессионалами – получались гениальные произведения.

1 апреля 1998 года, в день своего 70-летия, Валентин Берестов выступал на славянском факультете Колумбийского университета в Нью-Йорке. Он рассказывал о «спрятанном стихотворении Пушкина» – одном из его последних стихотворений 1836 года, замаскированном под народную песню (автор монографии лично слышал от В. Д. Берестова об этом факте в 1990 году).

*Как за церковью за немецкою  
 Добрый молодец Богу молится.  
 Как не дай Боже хорошу жену,  
 Хорошу жену в честной пир зовут,  
 Меня, молодца, не примолвили.*

*Хорошу жену в новы саночки,  
Меня, молодца, на запяточки.  
Хорошу жену на широкий двор,  
Меня, молодца, за воротички.*

Догадку о том, что это не народная песня, а стихи самого Пушкина, высказал еще его первый биограф поэт Анненков 150 лет назад, но доказал это всесторонне и убедительно В. Д. Берестов.

Можно продолжать приводить примеры, но это ничего не добавит...

Здесь можно сделать промежуточные выводы:

1. К легкой запоминаемости текста и «усвояемости» народом песен имеет большую причастность частое произнесение подряд одних и тех же гласных и распев самой гласной, что увеличивает протяженность звучания на разных нотах (по восходящей или нисходящей), например, О-О-О-О... или А-А-А-А... и т. д.

2. У всех текстов и музыки были авторы, но не все имена дошли до нас (но это побочный вывод).

Сейчас, в свете «новых» терминов, народные песни можно назвать популярными, их даже называют иногда «шлягерами», но народные песни переживут короткую жизнь любого шлягера.

Можно с большой уверенностью предположить, что у народных песен есть некоторые отличительные особенности, на которые под нашим углом слышания следует обратить особое внимание – это распев гласных одного слога на несколько нот и довольно явная относительная протяженность исполнения гласных звуков, но индивидуальность «воя» текста песни, конечно же, сохраняется, что и гарантирует безусловную узнаваемость песни.

### *Шлягер, или популярная песня*

Шлягер (нем. Schlager – ходкий товар, гвоздь сезона, от schlagen – бить, разбивать [конкурента]), – в XX веке музыкальное произведение (обычно песня), приобретающее на короткое время исключительную популярность – нередко благодаря господствующей моде, а не художественным качествам. Особо популярная песня, обладающая броскими, запоминающимися деталями мелодики, гармонии или аранжировки, отвечающая последней танцевальной моде, а зачастую порождающая моду на танцевальную формулу, аранжировочный эффект и т. п.



Формирование шлягера связано с огрублением жанров и традиций вокальной музыки. С 10–20-х годов XX века на шлягер сильное влияние оказывал джаз, с 50–60-х годов – рок-музыка. Как правило, тексты шлягера в 1-й половине XX века сочинялись на уже готовый напев непрофессионального автора, гармонизацию и аранжировку делал профессиональный музыкант, а название зачастую давал издатель или фирма, выпускавшая пластинку.

В нашем случае сама мелодия шлягера не нацелена на иллюстрацию заложенной мелодии в стихотворении, а лишь сама на себя, т. е. у нее самоцелью является легкая запоминаемость самой мелодии. Поэты-песенники (как их мягко называют) чаще всего пишут тексты под готовую так называемую «рыбу». Как правило, это одинаковые по количеству звуков строфы, где вся фраза или короткая мысль умещается в одну-две строки. Если это не так, то исполнитель все равно поет любую фразу в одну строку, разрывая мысль, даже если предполагалось поэтом изложить ее все-таки в двух строках, часто делая текст совершеннейшей бессмыслицей (если хоть какой-то оригинальный смысл и был заложен первоначально).

Редкие исключения в этом виде песен, возможно, смогут перейти в разряд народных песен. Но это проверить нам уже не удастся из-за невозможности прожить более 100 лет.

Проанализируем звукопись какого-нибудь первого попавшегося под руку сегодняшнего шлягера с целью выяснения звукосочетаний для полного спокойствия, что мы не ошиблись в своем отношении к ним вообще и в частности:

***Жениха хотела*** (текст песни)

вОт гОвОрИлА Я тЕбЕ мнОгО рАз:

(О-О-О-И-А-Я-Е-Е-О-О-А)

кОгО ж тЫ вЫбрАлА, дУрнАЯ? ЭтО ж прОстО АтАс!

(О-О-Ы-Ы-А-А-У-А-Я-О-О-О-А-А)

кАкОй-тО стрАшнЫй, нЕсУрАзнЫй, гОвОрИт ЕрУндУ.

(А-О-О-А-Ы-Е-У-А-Ы-О-О-И-Е-У-У)

И ЕслИ ЭтО – вЫбОр твОй, нА свАдЬбУ Я нЕ ИдУ.

(И-Е-И-Э-О-Ы-О-О-А-А-У-Я-Е-И-У)

нЕ пОйдУ-дУ-дУ. тЫ ж прОстО дУрА!

(Е-О-У-У-У-Ы-О-О-У-А)

кАк нАдОЕлО мнЕ тЕбЯ слУшАть, мАм.

(А-А-О-О-Е-Е-Я-У-А-А)  
 тЫ вЫпУскАй нЕмнОгО пАрУ ИлИ вЫпЕй стО грАмм  
 (Ы-Ы-У-А-Е-О-О-А-У-И-И-Ы-Е-О-А)  
 нЕ нАгОвАрИвАй, нЕ нАдО – вИзУАльнЫй ОбмАн  
 (Е-А-О-А-И-А-Е-А-О-И-У-А-Ы-О-А)  
 И ЕслИ ОчЕнь прИгЛядЕтьсЯ, Он ОтлИчнЫй пАцАн.  
 (И-Е-И-О-Е-И-Я-Е-Я-О-О-И-Ы-А-А)  
 Он вЕсь тАкОй-Ой-Ой, Уж Я-тО знАЮ.  
 (О-Е-А-О-О-О-У-Я-О-А-Ю)

*Приве:*

жЕнИхА хОтЕлА, вОт И зАлЕтЕлА,  
 (Е-И-А-О-Е-А-О-И-А-Е-Е-А)  
 лА-лА-лА-лА-лА  
 (А-А-А-А-А) или 5А!  
 Ой, жЕнИхА хОтЕлА, вОврЕмЯ УспЕлА,  
 (О-Е-И-А-О-Е-А-О-Е-Я-У-Е-А)  
 лА-лА-лА-лА-лА  
 (А-А-А-А-А)  
 жЕнИхА хОтЕлА, вОт И зАлЕтЕлА,  
 (Е-И-А-О-Е-А-О-И-А-Е-Е-А)  
 лА-лА-лА-лА-лА  
 (А-А-А-А-А)  
 Ой, жЕнИхА хОтЕлА, вОврЕмЯ УспЕлА,  
 лА-лА-лА-лА-лА-лА-лА,  
 (А-А-А-А-А-А-А) или 7А  
 лА-лА-лА-лА-лА-лА-лА-лАй.  
 (А-А-А-А-А-А-А-А) или уже 8А!

Как видим (или слышим) – Эллочка-людоедка из «12 стульев» И. Ильфа и Е. Петрова была значительно красноречивей. Комментировать тут почти нечего. Но совершенно очевиден прием повторения подряд одинаковых гласных, как в народных песнях, что является «хитрым» (если это осознанно) приемом-крючком для запоминания бесхитростного текста на повторяющейся ритмической основе.

А теперь проанализируем «канонические» шлягеры, которые пишутся по шаблону (макету или формуле), к примеру, композитором В. Добрыниным. Исследуем звукопись, которая заложена в словах (текстах) его соавторов.

*Не сыпь мне соль на рану*

Автор текста С. Осиашвили

нУ пОчЕмУ мЕнЯ нЕ лЕчИт врЕмЯ, (У-О-Е-У-Е-Я-Е-Е-И-Е-Я)  
 вЕдь стОлькО днЕй прОшлО с тОй чЁрнОй нОчИ, (Е-О-О-Е-О-О-О-  
 Ё-О-И)  
 кОгдА, зАхлОпнУв двЕрь, УшлА тЫ в тЕмЕнь, (О-А-А-О-У-Е-У-А-  
 Ы-Е-Е)  
 А рАнА зАжИвАть нИкАк нЕ хОчЕт. (А-А-А-А-И-А-И-А-Е-О-Е)  
 зАчЕм звОнИть, кОгдА пОчтИ УснУлИ (А-Е-О-И-О-А-О-И-У-У-И)  
 вОспОмИнАнЬЯ О мИнУвшЕй бОлИ. (О-О-И-А-Я-О-И-У-Е-О-И)  
 мЫ кАлЕндАрЬ с тОбОй пЕрЕвЕрнУлИ, (Ы-А-Е-Ы-О-О-Е-Е-Е-У-И)  
 тАк дАй мнЕ прАво жИть свОЕй сУдЬбОЮ. (А-А-Е-А- О-И-О-Е-У-  
 О-Ю)

нЕ сЫпь мнЕ сОль нА рАнУ, (Е-Ы-Е-О-А-А-У)  
 нЕ гОвОрИ нАвзрЫд, (Е-О-О-И-А-Ы)  
 нЕ сЫпь мнЕ сОль нА рАнУ, (Е-Ы-Е-О-А-А-У)  
 ОнА ЕщЁ бОлИт. (О-А-Е-Ё-О-И)  
 нЕ сЫпь мнЕ сОль нА рАнУ, (Е-Ы-Е-О-А-А-У)  
 нЕ гОвОрИ нАвзрЫд, (Е-О-О-И-А-Ы)  
 нЕ сЫпь мнЕ сОль нА рАнУ. (Е-Ы-Е-О-А-А-У)  
 ОнА ЕщЁ бОлИт. (О-А-Е-Ё-О-И)

Здесь «рифмуется» звукопись через строчку в припеве – специальный прием шлягера или повтор бесчисленного числа раз самих припевов полностью либо частично, а слова из пословицы, уже проложившие свою дорогу в души народа, бесхитростно используются композитором-песенником как еще один специальный прием написания шлягера (входящий в общую формулу шлягера). Следует отметить, что такая звукопись классиками нигде не используется, что требует отдельного исследования.

Аналогично «работает» и общеупотребляемое восклицание: «Ах, какая женщина» из следующей взятой для примера песни:

*Ах, какая женщина*

Автор текста М. Рябинин

Я с нЕЮ пОвстрЕчАлсЯ (Я-Е-Ю-О-Е-А-Я)  
 нА УлИцЕ в тОлпЕ. (А-У-И-Е)  
 кУдА-тО гОрОд мчАлсЯ, (У-А-О-О-О-А-Я)

А Я дОмОй к сЕбЕ. (А-Я-О-О-Е-Е)  
 прОстА И нЕпрИмЕтнА, (О-А-И-Е-И-Е-А)  
 ОнА спОкОйнО шлА, (О-А-О-О-О-А)  
 свОЕй УлЫбкОй свЕтлОй (О-Е-У-Ы-О-Е-О)  
 мне дУшУ ОбОжглА. (У-У-О-О-А)  
 Ах, кАкАЯ жЕнщИнА, (А-А-Я-Е-И-А)  
 глАз нЕ ОтвЕдЁшь, (А-Е-О-Е-Ё)  
 зА нЕЕ бЕз пАмЯтИ (А-Е-Ё-Е-А-Я-И)  
 нА кОстЁр пОйдЁшь. (А-О-Ё-О-Ё)  
 Ах, кАкАЯ жЕнщИнА, (А-А-А-Я-Е-И-А)  
 Я к ЕЕ нОгАм (Я-Е-Ё-О-А)  
 брОшУ кУдрИ с прОсЕдьЮ, (О-У-У-И-О-Е-Ю)  
 всЁ, чтО ЕСТЬ, – ОтдАм. (Ё-О-Е-О-А)

Таким образом, можно с уверенностью заключить:

1. В шлягере не может быть оригинальной музыки из-за отсутствия самобытности исходного содержания текста. Но ориентировка на «узнаваемость» народной (якобы) песни будет срабатывать всегда без осечки, как и повторение таблицы умножения.

2. Повторение одинаковых гласных в огромных количествах является одним из основных приемов для запоминаемости песни (как правило, в этих песнях одинаковые гласные имеют и одинаковые ноты для выполнения тех же целей).

### *Плагиат и пародия*

Здесь речь пойдет только о невольных плагиаторах.

Плагиат (от лат. *plagiо* – похищаю) – вид нарушения прав автора или изобретателя. Состоит в незаконном использовании под своим именем чужого произведения (научного, литературного, музыкального) или изобретения, рационализаторского предложения (полностью или частично) без указания источника заимствования. Но здесь идет речь об умышленном плагиаторстве. А неумышленный плагиатор заимствует в нашем случае музыку, найденную другим композитором, вернее, не слышит напрямую мелодику стиха, заложенную поэтом. Он (плагиатор) в этом не виноват, к нему не приходит напрямую творческая информация. Он не получает своей мелодии, а лишь подражает чужой. Он не слышит (или не хочет услышать, или не может?!) сверху, а слышит рядом, что

пришло в уши из эфира или с эстрады. Но это тоже отдельная тема о творчестве и его составляющих.

В пародии как раз все наоборот. Пародисты обязательно используют музыку стиха пародируемого поэта. Чем удачнее это у них получится, чем более точно будет уловлена эта мелодия – тем точнее будет сама пародия (включая имитацию «подвывания» самого поэта, если звуки его речи оказались доступными, к примеру, на магнитной пленке или поэта можно было услышать «вживую».)

Пародия (греч.) – род сатирической поэзии, осмеивающей какое-либо серьезное поэтическое произведение, подражая его форме и тону, но внося в него неподходящее, смешное содержание; она зародилась еще в Древней Греции.

Очень часто, пытаясь создать серьезное произведение, поэт или композитор производят на свет пародию на кого-нибудь либо на самих себя. Если пародист берет какую-то песню, то обязательно оставляет мелодию первоисточника, чтобы люди безошибочно узнали объект его насмешек.

Теперь необходимо (еще не поздно!) отдельно остановиться на теме аллитерации. Аллитерация (лат. созвучие) – в древнегреческой, римской и особенно германской поэзии особенное созвучие, состоящее в том, что два или три слова в стихе начинались одинаковой гласной или согласной. Обратим внимание: начинались!

Или читаем в другом источнике:

«Аллитерация в узком (лингвистическом) смысле – особый, канонизованный в некоторых (особенно «народных») литературах, прием поэтической техники (или – фонетической организации стиха); иначе говоря – один из видов «звукового повтора», отличающийся от прочих видов, в частности от рифмы, 1) тем, что тождественные (повторяющиеся) звуки локализируются не в конце, а в начале стиха и слова (тогда как в рифме повторяются или корреспондируют концы стихов, а следовательно, и слов); 2) тем, что материалом повтора, т. е. повторяющимися или корреспондирующими звуками, оказываются в большинстве случаев и главным образом согласные звуки. Последнее обстоятельство дало повод к упрощенному пониманию термина аллитерации как всякого повтора согласных (в отличие от ассонанса – повтора или созвучия гласных, о чем мы уже упоминали выше), так как

она канонизована в поэтике большинства языков (т. е. принята в качестве обязательного приема – например, наподобие рифмы в русском стихе)» [28].

У З. С. Смелковой [29] рассмотрены знаки аллитерации на примере строфы одного стихотворения А. Блока – «Девушка пела в церковном хоре...», которое нами также используется в нотном портрете («Нотный портрет», Часть 6 «Вечный спор»):

Так пел ее голос, Летящий в купол, (Л-Л-Л-Л)  
 И Луч сиял на белом плече, (Л-Л-Л-Л)  
 И каждый из мрака смотрел и слушал, (Л-Л-Л)  
 Как белое платье пело в Луче. (Л-Л-Л-Л)

«...Насыщенность каждой строки повторяющимся мягким и вместе с тем звучным «л» рождает лиричность и нежность мелодии стиха. Вместе с тем естественность звучания не нарушена...» По-нашему же убеждению (уже можно так говорить), звук Л имеет лишь второстепенное, хотя и важное значение. Давайте произнесем и послушаем гласные:

тАк пЕл ЕЕ гОлОс, лЕтЯщИЙ в кУпОл, (А-Е-Е-Ё-О-О-Е-Я-И-У-О)  
 И лУч сИЯл нА бЕлОм плЕчЕ, (И-У-И-Я-А-Е-О-Е-Е)  
 И кАждЫй Из мрАкА смОтрЕл И слУшАл, (И-А-Ы-И-А-А-О-Е-И-У-А)  
 кАк бЕлОЕ плАтьЕ пЕлО в лУчЕ. (А-Е-О-Е-А-Е-Е-О-У-Е)

Прочтите и произнесите отдельно гласные (не забывая, что половина из них – йотированные), и вы услышите блоковское пение и, возможно, пение той девушки из церковного хора!

(А-йЭ-йЭ-йО-О-О-йЭ-йА-Ы-У-О)  
 (Ы-У-Ы-А-А-йЭ-О-йЭ-йЭ)  
 (Ы-А-Ы-Ы-А-А-О-йЭ-Ы-У-А)  
 (А-йЭ-О-йЭ-А-йЭ-йЭ-О-У-йЭ)

А еще лучше, если бы вы произнесли эти гласные буквы в самом храме и прислушались к этим звукам!

Далее там же исследуется только 2-я строфа стихотворения К. Бальмонта, поэтому мы восстановим весь текст для наглядности: «...У поэтов, придававших особое значение именно форме стиха, использование аллитерации иногда становилось самоцелью (у нас тоже

есть это стихотворение в нотном портрете К. Бальмонта «Любовь есть свет», часть 1 «Тончайшие краски»):

### *Влага*

с Лодки скоЛьзнуЛо весЛо. (Л-Л-Л-Л)  
 Ласково мЛеет прохЛада. (Л-Л-Л)  
 «миЛый! мой миЛый!» – светЛо, (Л-Л-Л),  
 но здесь еще есть, строго говоря, (М-М-М) или (М-Л-М-М-Л-Л)  
 сладко от бегЛого взГляда. (Л-Л-Л)  
 Лебедь упЛыЛ в полУмгЛу, (Л-Л-Л-Л-Л)  
 вдаль, под Луною белЕя, (Л-Л-Л)  
 Ластятся Волны к ВесЛу, (Л-Л-Л), есть и (В-В), значит (Л-В-Л-В-Л)  
 Ластится к влаге ЛиЛея. (Л-Л-Л-Л)  
 слухом неВоЛЬНО ЛоВЛю (Л-Л-Л-Л), но есть и (В-В), т. е. (Л-В-Л-Л-В-Л)  
 Лепет зеркаЛЬНОго Лона. (Л-Л-Л)  
 «миЛый! мой миЛый! ЛюбЛю!» – (Л-Л-Л-Л) – соответственно (М-Л-М-М-Л-Л-Л)  
 полночь гЛядит с небоскЛона. (Л-Л-Л)

Нельзя в угоду заданности своей версии при таком подходе игнорировать и другие согласные – значит, музыка все-таки не в согласных.

«Здесь звук «л» есть в каждом слове (пишет автор статьи), но появились слова «необязательные», искусственно включенные в контекст стиха (обратите внимание на подбор и сочетание слов в последней строке 2-й строфы)...» А на наш взгляд, это утверждение спорно, но сейчас не об этом.

Опять-таки произнесём гласные звуки/буквы только 2-й строфы этого стихотворения, не отрицая важность согласных букв (но все же они второстепенны, по нашему мнению):

лЕБЕДЬ УплЫЛ в полУмгЛу, (Е-Е-У-Ы-О-У-У)  
 вдаль, под луноЮ белЕя, (А-О-У-О-Ю-Е-Е-Я)  
 лАстЯтсЯ волнЫ к вЕслУ, (А-Я-Я-О-Ы-Е-У)  
 лАстИтсЯ к влагЕ лилЕя. (А-И-Я-А-Е-И-Е-Я)  
 или еще точнее  
 (йЭ-йЭ-У-Ы-О-У-У)  
 (А-О-У-О-йУ-йЭ-йЭ-йА)

(А-йА-йА-О-Ы-йЭ-У)  
(А-Ы-йА-А-йЭ-Ы-йЭ-йА)

Вот такая музыка, на наш взгляд, кроется в стихе! Вот как лебедь плывет по волнам!

Уместнее здесь было бы для рассмотрения канонической аллитерации вспомнить другое стихотворение К. Бальмонта, взятое нами в нотный портрет «Чет и нечет», часть 1 «Зарница»:

### *Челн томленья*

Вечер. Взморье. Вздохи Ветра. (В-В-В-В) или точнее (ВЕ-ВЗ-ВЗ-ВЕ)  
ВеличаВый Возглас Волн. (В-В-В-В)  
Близко Буря. в Берег Бьется. (Б-Б-Б-Б)  
Чуждый Чарам Черный Челн. (Ч-Ч-Ч-Ч)

(В последней строке предыдущей строфы и в первой и третьей строках следующей строфы точная каноническая аллитерация согласных букв.)

Чуждый Чистым Чарам сЧастья, (Ч-Ч-Ч-Ч)  
Челн Томленья, Челн Тревог, (Ч-Т-Ч-Т)  
Бросил Берег, Бьется с Бурей, (Б-Б-Б-Б)  
ищет Светлых Снов чертог. (С-С)  
МЧится взМорьеМ, МЧится МореМ, (М-Ч-М-М-М-Ч-М-М)  
отдаВаясь Воле Волн. (В-В-В)  
Месяц Матовый взирает, (М-М)  
месяц Горькой Грусти полн. (Г-Г)

Но мы опять предложим услышать звукопись этого стихотворения, прислушиваясь именно к гласным:

вЕчЕр. взмОрьЕ. вздОхИ вЕтрА. (Е-Е-О-Е-О-И-Е-А)  
вЕлИчАВЫЙ вОзглАс вОлн. (Е-И-А-Ы-О-А-О)  
блИзкО бУрЯ. в бЕрЕг бьЁтсЯ. (И-О-У-Я-Е-Е-Ё-Я)  
чУждЫЙ чАрАм чЁрНЫЙ чЁлн. (У-Ы-А-А-Ё-Ы-Ё)  
чУждый чИстЫм чАрАм счАстьЯ, (У-И-Ы-А-А-А-Я)  
чЁлн тОмлЕньЯ, чЁлн трЕвОг, (Ё-О-Е-Я-Ё-Е-О)  
брОсИл бЕрЕг, бьЁтсЯ с бУрЕй, (О-И-Е-Е-Ё-Я-У-Е)  
ИщЕт свЕтлЫх снОв чЕртОг. (И-Е-Е-Ы-О-Е-О)



мчИтсЯ взмОрьЕм, мчИтсЯ мОрЕм, (И-Я-О-Е-И-Я-О-Е)  
 ОтдАвАЯсь вОлЕ вОлн. (О-А-А-Я-О-Е-О)  
 мЕсЯц мАтОвЫй взИрАЕт, (Е-Я-А-О-Ы-И-А-Е)  
 мЕсЯц гОрькОй грУстИ пОлн. (Е-Я-О-О-У-И-О)

Безусловно, сами поэты следили в первую очередь за словами (смыслом) и строками, но вольно или невольно создавали певучесть своих строк (слышали внутреннюю музыкальность своего стиха, т. е. музыку), имеющих определенную индивидуальность, если, конечно, они не попадали под влияние чужих мотивов, что на начальном этапе бывало практически у всех поэтов.

Там же у З. С. Смелковой рассматривается и другое интересное видение мыслей В. Хлебникова в разрезе синтеза звука и цвета: «...Имеет ли отдельный звук цветовую окраску? Некоторые поэты утверждали, что имеет. Так, Велемиру Хлебникову (1870–1920) цвета звуков представлялись такими:

«М – темно-синим,  
 В – зеленым,  
 Б – красным,  
 С – серым,  
 Л – белым...»

Но мы, как и раньше, здесь предлагаем услышать буквы так, как они звучат в современном алфавите: М = Эм, В = вЭ, Б = бЭ и т. д. и т. п.

Цвета и ноты имеют однотипную «алгебру» – 7 основных нот и 7 основных цветов. Об этом много сказано. (Но это тоже тема отдельного исследования.)

В заключение обратимся к Образовательному стандарту по литературе, который кочует из одних нормативных документов в другие с небольшими изменениями, и примерим его задачи к применению в школах нотных портретов поэтов.

Изучение литературы в основной школе направлено на достижение следующих целей:

1) воспитание духовно-развитой личности, осознающей свою принадлежность к родной культуре, обладающей гуманистическим мировоззрением, общероссийским гражданским сознанием, чувством

патриотизма; воспитание любви к русской литературе и культуре, уважения к литературам и культурам других народов; обогащение духовного мира школьников, их жизненного и эстетического опыта;

2) развитие познавательных интересов, интеллектуальных и творческих способностей, устной и письменной речи учащихся; формирование читательской культуры, представления о специфике литературы в ряду других искусств, потребности в самостоятельном чтении художественной литературы, эстетического вкуса на основе освоения художественных текстов;

3) освоение знаний о русской литературе, ее духовно-нравственном и эстетическом значении; о выдающихся произведениях русских писателей, их жизни и творчестве, об отдельных произведениях зарубежной классики;

4) овладение умениями творческого чтения и анализа художественных произведений с привлечением необходимых сведений по теории и истории литературы; умением выявлять в них конкретно-историческое и общечеловеческое содержание, правильно пользоваться русским языком.

В школах с родным (нерусским) языком обучения учебный предмет «Литература», реализуя общие цели, способствует решению специфических задач:

1) формирование способности понимать и эстетически воспринимать произведения русской литературы, отличной от родной по своей образно-эстетической системе;

2) обогащение духовного мира учащихся путем приобщения их, наряду с изучением родной, к нравственным ценностям и художественному многообразию русской литературы, к вершинным произведениям зарубежной классики, к отдельным произведениям литератур народов России;

3) формирование умений сопоставлять произведения русской и родной литератур, находить в них сходные темы, проблемы, идеи; выявлять национально обусловленные различия;

4) развитие и совершенствование русской устной и письменной речи учащихся, для которых русский язык не является родным;

5) воспитание уважения к русской литературе и культуре.

И здесь важно отметить: *задачи, которые были поставлены перед создателем нотных портретов поэтов, полностью совпадают с задачами, поставленными перед существующими методами преподавания литературы.*

Сделаем выводы:

1. Разный звукоряд для разных настроений (состояний и т. д.), а значит, и сама написанная музыка должна быть разной. Она закодирована в гласных звуках, «помогающих» пониманию смысла слов.

2. У каждого стихотворения своя музыка даже внутри одной темы.

3. Если подобрать стихотворения с одинаковым количеством слогов, результат будет тот же: разная звукопись (музыка) у разных стихотворений, и настроений в частности, останется.

4. Для превращения стихотворения в самобытную песню к каждому стихотворению требуется подобрать (сочинить) исключительно свою музыку, уже заложенную в предложенном звукоряде гласных букв.

5. Предложенные к использованию в общеобразовательных учреждениях нотные портреты поэтов, сочиненные и составленные с учетом перечисленных выводов, обязательно помогут школьникам освоить образовательный стандарт основного общего образования по литературе, а также стандарт среднего (полного) общего образования по литературе (профильный уровень), включая школы с родным (нерусским) языком обучения.

Р. С. Нотные портреты можно также использовать самостоятельно (получен гриф Департамента образования г. Москвы 16.12.2002):

*в начальной школе по предметам:*

- окружающий мир,
- музыка,
- изобразительное искусство,
- внеклассная работа;

*в средней и старшей школе:*

- мировая художественная культура,
- история,
- музыка,
- изобразительное искусство и художественный труд,
- внеклассная работа,
- работа учащихся дома.

*Может ли справиться с задачами поэтического образования авторская песня?*

Объективности ради надо рассмотреть вопрос о возможности использования несомненной части культуры и образования – авторской песни (АП) для изучения русской поэзии по нескольким причинам:

в понятие «авторская песня» входит понятие создателя (или продолжателя) этого жанра – «поэт с гитарой (роялем)»;

в понятие «авторская песня» входит также понятие «композитор», который пишет (когда-то писал) музыку на произведения интересующей нас поэзии.

Для этого обратимся к нашей статье 2002 года «Глубочайший кризис авторской песни: истоки, итог, перспективы» и посмотрим, изменилось ли что-то в этом жанре песни за последние 13 лет. Рассмотрим этот вопрос под самым требовательным углом зрения/слышания.

Историческое обоснование: *«...Песня может созидать, песня может разрушать, песня может исцелять, а может ввергать в безумие! Ряд изменений в песнопении – влечет за собой изменение государственного устройства»* (Дамон).

Пение, Память, Обучение (Айода, Мнема, Милета) – это первые три музы доаполлонического периода. Песня задает строй чувств, строй языка, строй мышления, строй ценностей и, соответственно, строй жизни, общественный строй. Таким образом, песня задает вектор развития общества. *«...Певец – более всего образует и воспитывает общество»* (Аристотель).

Государства начинали разрушаться тогда, когда в репертуаре певцов появлялось преобладание развлекательных тем. Так, римские философы предрекали падение Римской империи: *«...Рим движется к неминуемой гибели, потому что певцы перестали воспитывать, а только развлекают»* (Лукиан, II век н. э.) – результат общеизвестен. Песня – код, национальный пароль.

*«...Государство строит император и певец»* (Шу-цзин, XII век до н. э.). *«...Речь человеческая – повелительница гармонии, а не служанка»* (композитор Клаудио Монтеверди, XVI век н. э.). *«...К племенам приходит певец и делает из них нацию. Певец есть образователь и воспитатель общества»* (Жан-Батист Вико, XVIII век). *«...Пение родилось вместе с человеком. Прежде, нежели лепетал, подавал он гласы»* (поэт Гавриил Державин, XVIII век).

Все мифы народов мира подтверждают: певец-поэт – воспитатель и основатель нации. *«...Как говорю речь, так ея и пою»* («Житие протопопа Аввакума»).

*«...Мы имеем свою собственную музыку, а музыка и словесность суть две сестры родные, то почему же одна ходит в своем наряде, а другая должна быть в чужом? Неужели мы не умеем выдумать для*

*себя забавы и увеселений? И неужели мы должны спрашивать у других, что нам должно быть приятно и что противно? Неужели для всех народов на свете природа – мать, а для нас одних мачеха, которая не дала нам никакой собственности?»* (драматург и актер XVIII в. П. Плавильщиков).

*«...Россию построил Петр и Пушкин»* (В. Ключевский).

*«...Развитие древнерусского языка и мелодии всегда происходило одновременно, параллельно. Многочисленные песнопения, родившиеся в первые столетия становления государства, строились на богатой и живой основе, которая заключалась в самом древнерусском языке. Мелодия и текст воспринимались неразрывно. И люди Древней Руси не могли даже представить, чтобы музыка оказалась оторванной от слова. В этой взаимосвязи и проявлялась истинная сущность и своеобразие древнерусской музыкальной традиции»* (К. Ковалев).

Статья 1986 года Б. Ш. Окуджавы в газете «Правда» произвела на меня (и на многих других) эффект разорвавшейся бомбы. Как это – авторская песня умерла? Он решил, так я думал, похоронить вместе со своим нежеланием дальше в ней работать и саму авторскую песню (мол, я ее породил – я ее и убью?!). Это ту песню, которая дала ему широкую известность и почитателей?! Нет уж, дудки, – это не так! Но, увы!.. Находясь на острове Буян в 2002 году, я и некоторые мои собеседники с сожалением пришли к такому же выводу (естественно, я почувствовал угрызения совести за несправедный гнев). На слете не только уже песен почти не было, но даже костров, где их раньше пели! (хотя последние не обязательны, но...). Б. Окуджава был прав, только увидел он само начало этого движения к умиранию (кризис) и предвидел итог сразу же после Всесоюзного Саратовского фестиваля АП-86 потому, что знал исходные составляющие темы, а я тогда еще нет. Простите, Булат Шалвович!

«Комета-сфера»

В начале 1960-х на волне взрыва интереса к поэзии часть поэтов с меньшим эпатажем и харизмой (как сейчас любят выражаться) взяли в руки гитары для улучшения доходчивости стихов и увеличения аудитории (некоторые специалисты утверждают, что стихи могут воспринимать 4 % населения, а стихи с музыкой, т. е. песни, – 7 %). Фамилии их известны. Только это было не рождение жанра, как многие заблуж-

даются, а возрождение (после «ядерной» зимы). Свои стихи пели в сопровождении струнных (и не струнных) инструментов испокон, включая и весь XX век.

Предположим, что они (поющие поэты) расположены в начале некой условной «кометы-сферы» (допустим, несущейся слева направо), которая и образовала вновь это движение – АП. К ней присоединились и нарастили значимость явления композиторы (часто рефлексировавшие и не зная, как же себя все-таки называть? А уж их-то – кем только не называли, некоторые «присвоили» им даже почетное звание «барды»). Это А. Дулов, А. Мирзаян и А. Суханов (когда писали на стихи других поэтов), В. Берковский, С. Никитин и т. д. Последние своим трудом значительно преумножили значение АП, добавив великих и замечательных поэтов как «поставщиков» основы песни: У. Шекспира, А. Пушкина, А. Фета, Ф. Тютчева, Б. Пастернака, М. Цветаеву, И. Бродского и т. д. В сумме с поющими поэтами они составили ядро АП (головную часть) и призвали нас – делайте как мы! Да не тут-то было.

Каждому «княжеству» и «уделу» потребовалось по собственному, местному «авторитету». Спрос родил предложение. И понеслось: люди, обладающие лучшим голосом, владеющие лучше гитарой (хотя не всегда), может, даже лучше выглядящие на сцене (иными словами, обладающие вторичными признаками АП), стали доминирующими в этом жанре. Их, конечно же, значительно больше, чем основателей во всей «сфере». Темы, мысли, строчки (в том числе музыкальные) – всё стандарт, как минимум вторичное, чужое, с ленцой осознанное. Имя им – легион. Скажу больше – «первоисточники» им даже не нужны (а шедевры русской поэзии – тем более) как эталон и предмет для подражания (читая классиков, они наверняка испытывают угрызения творческой совести или остужение пыла, поэтому стараются в эти сборники стихов не заглядывать) – «мы и сами с усами!». Планку так занизили в результате, что прыгай, кто хочет, – и ты уже на сцене.

Опять же, сейчас легко записаться в студии звукозаписи, да еще наложить несколько звуковых дорожек с инструментами и даже «бэки» подписать – и упаковка песни получится значительно привлекательней (создается даже впечатление некой новизны, но это – для неискушенных «потребителей»). Ура Форме – она госпожа, Содержание вообще-то даже обременительно, требуется легкое усвоение-потребление... Новые «заселенцы» «кометы-сферы» (а они оказались значительно напористей по понятным причинам, в том числе из-за возможности заработать на популярности жанра) начали диктовать свои

условия развития и обитания АП, как варвары разрушенным ими же цивилизациям, а это в первую очередь – не «что» петь, а «как» и даже «где». Итак, «блеющие старческими голосами классики» – им не пара, классическую поэзию не знали и знать не желают, а уж пропагандировать/доносить до молодежи – тем более. Сегодня в основной своей массе они и есть продолжатели АП.

Многие фестивали АП, даже широко известные, превратились в ярмарку-распродажу. «Попса» внутри АП – шок, мат, грубость и хамство, ремесленные поделки, оскорбляющие уши образованных, воспитанных и приличных людей (а надо ведь спешить обновить репертуар и привлечь любой ценой внимание в таком неуправляемом потоке, а то «кушать не дадут»), наконец – просто «мыло», чего изволите, пока вы там или тут кушаете-с и пьете-с?..

Одна из бед АП – бард-кафе. Конечно, для прокорма бардов в столь трудное время – это хорошо, а для Песни – как раз наоборот, да и для самих бардов по большому счету такое панибратство не есть хорошо (многие из них отлично это понимают)!

### Из хобби в профессию

Необходимо отметить, что вначале АП занималась лишь небольшая группа литераторов-профессионалов вкупе с профессионалами смежных творческих профессий (в основном от театра и кино), остальные ею занимались по зову души (не могли не самовыражаться), и это было совершенно бескорыстным делом, своего рода подвижничеством (с определенной даже жизненной платой за эту страсть). Потом (или в то же время), когда это стало безопасным, «дело» подхватили более слабые стихотворцы, для которых единственным способом попасть в Союз писателей, с соответствующими последствиями, была лишь Песня. Далее, увидев, что за счет песен можно кормиться, оставили свои основные профессии и специальности «физики», уже преуспевшие в этом жанре (еще по любви). Одновременно конкурсная индустрия поставки «дипломированных молодых специалистов» завершила формирование одного из направлений шоу-бизнеса, где выступающие являются уже профессионалами в прямом смысле этого слова (невзирая на качество своего интеллектуального продукта). На афишах и аудиопродукции появились ссылки на победы в конкурсах, т. е. предъявлялся «диплом об окончании ПТУ, техникума или вуза» (как

правило, без уточнений местонахождения конкурсов). А любители АП стали обычными потребителями нового, уже не обособленного подразделения продукции музыкальной индустрии. Незаметно для всех (и для меня тоже) АП стало одним из «товаров» рынка. Увы, это так, хотя это и оскорбляет наши светлые воспоминания.

Существующие конкурсы погубили идеи АП. Первоначально они были созданы для выявления и пропаганды того, что уже было создано «первопроходцами» после сталинского молоха, донесением запрещенного до непосвященных масс высокого слова поэта. Создавалась легальная среда обитания АП, это время рекрутирования новых борцов за правду в период нашей «романтической демократии». Но... изначально неправильная градация конкурсов по четырем номинациям («чистые авторы» – так называемые барды, авторы музыки, исполнители, исполнители-коллективы) – была ошибочной (к сожалению, я это понял не более 15 лет назад). Нужна была лишь только по двум номинациям: «новая песня» (не важно, чьи в ней стихи, лишь бы «настоящие», хорошие по высоким критериям) – и исполнители песен с хорошими стихами (пой хоть хором, хоть один, но только хорошо и не забывай объявлять авторов – чем грешны почти поголовно нынешние исполнители, бесцеремонно приватизируя чужой труд, чужую судьбу). И всё. Тогда сегодня был бы иной результат, иное качество АП.

Но где же столько взять новых поющих поэтов, да еще ежегодно выискивать галичей и анчаровых, ведь их появление – это события столетий? Больше нескольких десятков, даже при богатом русском языке, не может быть в принципе. А здесь – подавай и всё тут каждый год! Границы жанра начали потихоньку терять очертания. «Укротителей стихии» наградили вывесками: ортодоксы, церберы свободы и талантов (ведь и в нашем случае свободу поняли, как анархию, люди-то те же), ретрограды, закрывающие свет «новой поросли» в угоду старому «режиму» и пр. Но «орги» (организаторы конкурсов), руководители КСП мужественно терпели нападки и держали «плотину», да... видно, устали.

Тут-то всё и понеслось к логическому концу, без руля и ветрил, без «берегов» (которые укрепляли КСПшники), как вода во время разлива или потопа (как хотите). А после разлива, как известно, заболачивается местность, начинают квакать лягушки, крупная рыба погибает, а выживает лишь мелочь. Конечно, всё найдет (и нашло ведь!) своего потребителя, но «своего», не нашего же с вами. Как оказалось – укрепленные берега нужны, однако.



«А судьи кто?» – где возьмешь столько поэтов, чтоб включить их в состав жюри, да их и так-то не очень жаловали, считая порождением существующей власти, а следовательно – недостойными судить «честное слово» правды. В результате в жюри, за небольшими исключениями, сидели лауреаты и дипломанты прошлых лет (единственным порой их отличием от конкурсантов было лишь то, что они раньше узнали о проведении конкурсов или раньше родились). Но к стихам-то большинство из них не имело и не имеет никакого отношения. У них уже уровень – ниже всякого уровня, а они поощряли и возделывали «грядки» с новым «урожаем». «Проходной балл» при зачислении в «барды» даже по «внутрипрофсоюзным» критериям был ниже выпускного балла любой профессиональной школы (хотя бы музыкальной). Раньше за Песню или за то, чтобы ее спеть, приходилось платить судьбой, а сейчас только расходами на дорогу и провизию. Так чего же мы должны сейчас пожинать? Правильно, «урожай» вышеперечисленных «успехов» на нашей ниве.

Думаю, что в старом формате конкурсов галичи, анчаровы, окуджавы и кимы услышаны быть не могут в принципе (голоса и гитары слабы, речь неубедительна «от порога»; бередают совесть и честь слабыми голосами – но до этого ли большинству людей сейчас?).

Таким образом, родоначальниками телепроекта «Фабрика звезд» невольно были мы, и у этого «начинания» будет тот же плачевный результат.

Вместо бардов – проекты, вместо личностей – схемы, формулы успеха

Интерес к АП уже не уменьшается (как в пору появившейся доступности запрещенных книг и оторвавшихся от цепей СМИ), а иногда даже и увеличивается за счет Проектов, выполненных по образцу шоу-бизнеса (Бизнес есть бизнес!), например, «Песни нашего века» (и соответствующие двойники). Хотя, на мой взгляд, представить А. Галича, М. Анчарова, Б. Окуджаву, Н. Матвееву, Ю. Кима и т. п., поющих хором песню В. Высоцкого, никому в голову бы не пришло, как, например, если бы в начале века И. Анненский, К. Бальмонт, А. Блок, А. Ахматова и т. д. читали бы вместе (хором) стихотворение М. Цветаевой или В. Маяковского. Каково? Нонсенс! Дело в том, что это –

хороший исполнительский проект, дающий пользу зрителям и исполнителям, если они могут справиться с этой задачей, но авторов-бардов он лишь делит ровно на количество участников хора, что, собственно, и произошло. Их стали упоминать в афишах как участников Проекта, т. е. они из самостоятельных авторов превратились в часть чего-то бóльшего, чем они сами. Недаром наиболее прозорливые из участников массовки-хора поспешили поскорей ретироваться из нее. Но это лишь последняя горка перед длительным спуском. Ведь налицо итог – залы можно собрать только общими усилиями, ни один из участников «проекта» отдельно теперь этого уже не может сделать потому, что он, бард, – только часть общего брэнда, а не индивидуальность. Печально, конечно, но факт. Сами себя сократили в несколько раз. А что же говорить о новых поэтах, взявших в руки гитары? Им-то что, тоже петь хором? (шутка, конечно же, – пусть добьются сперва всеобщей любви, а потом поют хором). В целом как исполнительский проект – он с известными поправками удачен (повторюсь – для исполнителей!).

Но, чтобы был аналогичный проект в конце наступившего века, необходимы создатели песен XXI века, чтобы не пришлось петь только «песни прошлого века» о «главном» (что само по себе и неплохо, но и недостаточно).

Некоторые авторы изначально стали сразу же «проектами» наших известных продюсеров. И последний шаг в этом направлении: человек вовсе не является по большому счету бардом (тем более – поэтом!), но он – «проект», приносящий деньги продюсеру. Его, уже как коммерческий продукт, «навязывают» покупателю- слушателю против воли последнего (а привыкнуть можно ко всему). Ну, в конце концов, навязывают, как и многое подобное на других рынках (вернее, базарах), и в первую очередь в соседней по сцене «попсе»... Окончится продюсерство – окончится и бард.

Но аудиторию АП создавали другие (нынешние почти «отставники»!), а «пользуют» ее люди, не имеющие благородных помыслов АП и благотворных «корней» (почитайте или послушайте их высказывания). Они не просто другие и, главное, для другого дела пришли сюда, в основном из-за денег (чисто-гана (оружия), их чисто-плотность = чисто-масса x чисто-объем). Давайте вернем благодарную аудиторию к истокам или источникам, ведь должно же получиться (наша публика уже почувствовала недоброе!) – т. е. к поэзии песни.

## Аудитория АП – «хвосты»

Дорогие любители, собиратели, хранители и ценители АП – они преданно любили и любят АП, но проглядели многие из них, что им «пищу» давно уже подменили, что называется, на глазах, так как «повара»-то давно другие. Такой интеллектуальный фаст-фуд – тоже еда, но для чувств и мыслей ли? Не учили их или плохо учили «готовить» творческие продукты для «потребителей» (в первую очередь для «хвостов» слетов-фестивалей-конкурсов, ведь экзаменаторы не отличались от конкурсантов практически ничем, как уже говорилось).

Ежегодная «поставка» «чистых или полных авторов» со всех конкурсов необъятной Родины привела к выхолащиванию поэзии, истреблению ее под корень (которой и так-то было немного) из песни напрочь (исключения лишь подтверждают правила), что привело к глубочайшему падению даже имеющегося авторитета у большинства интеллигенции, преклонения перед АП. Отторжение созданного уже на литературном поприще под лозунгом «давай новое» похоже на нашу общую беду или игру «иванов, не помнящих родства». В. Маяковский, например, отторгая старое (скорее из позы, а не позиции), читал наизусть А. Пушкина, потому-то и создавал новое – было из чего исходить. Футуристы и имажинисты, отталкиваясь от прошлого, хорошо-таки его знали и владели наработанными предшественниками приемами стихосложения. (Я говорю о поэзии, так как она и только она, по нашему твердому убеждению, основа хороших песен.) А уж музицировали известные поэты почти поголовно, некоторые из них в совершенстве владели музыкальными инструментами и имели системное музыкальное образование. «Барды», одним словом.

Так вот, зачем таким «авторам» М. Лермонтов, О. Мандельштам и В. Хлебников и пр. (хотя они-то и есть, скорее всего, поэты нынешнего века)? Они и сами кое-что уже «умеют», например, материться, как А. Пушкин, или «бухать», как М. Мусоргский (умерший в 42 года (!) и не закончивший огромное количество шедевров русской культуры, в том числе оперы «Хованщина»). То-то профессионалы от песни с удовольствием потирали руки, а теперь злорадствуют: «Вы такие же, как и мы, – жадные до денег и признания любой ценой, и даже в методах достижения целей, во многом превзошедшие нас, все ваши «вопли» о высочайшем предназначении – лишь от зависти голодных перед кормушкой сытых, не более». Зато они, профессионалы, имеют

соответствующие дипломы и занимаются этим не по «зову сердца» гражданина Отечества, а как своим обычным ремеслом (сапожник – сапогами, горшечник – горшками). И критика в адрес АП со стороны профессиональных союзов оказалась более чем уместна и справедлива: постигните хотя бы азы поэзии, музыкальной грамоты, истории музыки, композиции, контрапункт – затем уже пристраивайтесь в хвост (на этот раз буквально). Отсюда же многие «идеи» и находки АП давно уже «кочуют» в «попсу», бесцеремонно сворованы (ну так все же воруют сейчас!), и наоборот ведь тоже! По сути – вся песенная продукция с обоих флангов слилась в едином грязевом потоке (не в очистительном же!).

Когда СМИ отняли «правду» и «секретную» информацию у «бардов», те, в свою очередь, в поисках насущного хлеба начали искать новую нишу, чтоб не сидеть без дела (да еще за это ведь стали платить прилично!). Обычный прием властей уничтожить оппозицию, частью которой являлась и АП, – прикормить, возглавить и развалить – удался. Всех можно «поздравить» – «золотого тельца» сегодняшняя АП не выдержала, не прошла испытания. Но это, конечно, временно – появятся опять авторы, творящие по зову сердца, а не за вознаграждение. У нас теперь – всё здорово, народу стало веселее и сытнее – лозунг «хлеба и зрелищ» прошел по всем весям, как каток по червям. Только ведь вместо «хлеба» – суррогат, вместо «зрелищ» – ширпотреб, сплошная физиология – пищеварение (пошлость вооружилась нецензурной бранью со сцены, далее – везде...), да и только! А где же первопричина для возрождения жанра, где, наконец, душа АП? А зачем она?

Отцы-основатели (вернее, «возродители» АП в 60-х) практически выбыли из строя. Места победителей заняли мародеры, как и положено в истории любых событий. Выедать жанр они будут до тех пор, пока не появятся новые чужие плоды. И далее по кругу, но что делать? Круг бесконечен (как и круги ада).

Бронзовеющая «Мурка» – «в нашей гавани» уже (передача, к моей радости, закрыта)

Не буду делать прямую дополнительную рекламу телепередаче (временно отпустившей нас отдохнуть) и их ведущим – просто нужно обсудить проблему телепроектов (есть еще и ежегодные итоги радио «Шансон» и мн. др.).

Апогеем падения планки Певца и Песни стала телепередача, воспевающая «Таганку» и «Мурку». У присутствующих там, порой уважаемых людей творческих профессий, лица проказников-старшеклассников (тон задан ведущими), прогулявших уроки литературы и музыки, предпочитающих сбегать в подворотни для прослушивания «блатных» или «хулиганских» песен, а затем вздохом сообщающих «глупым» ученикам о том, что те много «потеряли» из-за этих нудных и скучных учителей. Всё бы было еще ничего, если б подобные передачи шли вместе (вместе, но не вместо!) со столь необходимыми другими передачами для молодежи (уж из остальных что выросло, то выросло). Но другие передачи о нужных песнях на ТВ не задерживаются, – заказчики-то известны – не притворяйтесь, что их не знаете.

Не следует, уверен, потакать и тем более укреплять в сознании миллионов ни в чем не повинных людей безвкусицу мещан – она и сама по себе живуча. К сожалению, это не столь безобидная телепередача для Поэтической Песни, как некоторым может показаться. А если бы столь энергичные усилия отцы-основатели этой «развлекательной» программы потратили бы на культивацию и рекультивацию Песни высокохудожественной, просветляющей (а ведь могли бы) – как было бы здорово?

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1. Кризис авторской песни ничем не отличается от общего кризиса в стране, включая все виды песенного жанра.
2. Авторская песня является отдельной категорией песни, развивающейся по своим законам и выполняющей образовательные функции фрагментарно, но не случайно.
3. Перед авторской песней не стоят образовательные задачи и задачи сохранения русской поэзии.
4. Небольшое количество поэтов с гитарой выполняют самостоятельно задачи сохранения собственной поэзии.
5. Для сохранения самих стихов в подавляющем своем большинстве авторская песня не сможет нам пригодиться для развития и сохранения поэтической песни.
6. Авторская песня сама нуждается в подпитке своего жанра от поэзии и поэтической песни для своего самосохранения и развития.

Отметим, что анализ АП, выполненный нами 15 лет назад, достаточно согласуется с выводами недавно защищенной диссертации по культурологии Л. П. Беленького [30].

*Песенное и оперное творчество (классическое пение)  
в образовательном процессе*

Рассматривая классические произведения – гордость отечественной культуры, мы невольно столкнемся с тем, что поэтические тексты, которые остались после музыкальной обработки, часто не совпадают с первоначальными текстами стихотворений поэтов-классиков.

Начало русской музыке положил в XVIII веке Д. С. Бортнянский (1751–1825), продолжил развитие композитор первой половины XIX века Михаил Глинка (1804–1857), считающийся основоположником русской профессиональной музыки. Как пишет В. В. Стасов, в русской музыке Глинка имеет такое же значение, как Пушкин в русской поэзии: «оба создали новый русский язык – один в музыке, другой в поэзии». Слова Глинки «Музыку сочиняет народ, а мы ее только оркеструем» подхватили другие композиторы. Идея понравилась и стала постулатом, которому стали следовать многие композиторы. Объединенная этой идеей, стала формироваться русская композиторская школа. В нее вошли только самые талантливые и гениальные: Балакирев (1836–1910), Бородин (1833–1887), Кюи (1835–1918), Мусоргский (1839–1881), Римский-Корсаков (1844–1908), Чайковский (1840–1893), Лядов (1855–1914), Даргомыжский (1813–1869), Танеев (1856–1915).

Приведем несколько известных примеров из их творчества.

1. «Руслан и Людмила» – опера М. И. Глинки в пяти действиях; либретто композитора и В. Ширкова по одноименной поэме А. С. Пушкина.

2. «Евгений Онегин» – опера П. И. Чайковского (*Лирические сцены в трех действиях (семи картинах)*). Либретто композитора совместно с К. С. Шиловским по одноименному роману в стихах А. С. Пушкина.

3. «Пиковая дама» – опера П. И. Чайковского. Либретто брата М. Чайковского. Интересен факт, что восстановление текста А. Пушкина при участии композитора А. Шнитке и режиссера Ю. Любимова в 1977 году было встречено музыкальной общественностью «в штыки» и до сих пор не принимается.

4. «Кавказский пленник» – опера в трех действиях Цезаря Кюи. Сочинена в 1857–1858 годах (1-я ред.), 1881–1882 годах (2-я ред.), 1885 году (3-я ред.). Сюжет заимствован из одноименной поэмы А. Пушкина. Либретто написал В. А. Крылов.

5. «Борис Годунов» – опера М. П. Мусоргского в четырех действиях с прологом (в семи, во второй редакции восьми картинах). Либретто композитора по мотивам одноименной трагедии А. С. Пушкина.

Композиторы редко были озабочены замыслом самих поэтов. Точнее, стихи, их образы и сюжеты были творческим катализатором для воплощения их композиторских, музыкальных замыслов (в справочниках о музыкальных произведениях обычно пишется: по мотивам, на текст, либретто и т. д.).

Есть из этого правила и исключения, но их всего три, которые смог припомнить по нашей просьбе специалист оперного искусства и составитель каталога всех имеющихся опер Е. С. Цодоков:

1. «Каменный гость». Опера А. С. Даргомыжского в трех действиях – на неизменный текст одноименной «Маленькой трагедии» А. Пушкина. Написана в 1866–1869 годах, окончена Ц. А. Кюи, оркестрована Н. А. Римским-Корсаковым.

2. «Моцарт и Сальери». Опера Н. А. Римского-Корсакова с небольшим изменением текста А. Пушкина.

3. «Скупой рыцарь». Опера С. В. Рахманинова в трех картинах по трагикомедии А. Пушкина.

Обо всех известных операх мира можно с уверенностью сказать то же самое – они не совпадают с каноническими текстами поэтов В. Гете, И. Шиллера и т. д. В целом можно здесь сообщить, что эти музыкальные произведения позволяют ознакомиться только с интерпретацией литературных произведений, бывает, что и не всегда удачной.

Теперь рассмотрим тексты стихов (некрупных лирических произведений), как с ними поступали композиторы-профессионалы. Приведем классические примеры.

Романс С. Рахманинова на стихи А. Толстого:

*Не верь мне, друг, когда в избытке горя  
Я говорю, что разлюбил тебя,  
В отлива час не верь измене моря,  
Оно к земле воротится, любя.  
Уж я тоскую, прежней страсти полный,  
Мою свободу вновь тебе отдам,  
И уж бегут с обратным шумом волны  
Издали к любимым берегам!  
Лето 1856 г.*

У С. Рахманинова начинается со строфы «Не верь мне друг, когда в избытке горя...», а у композитора В. Соколова (1830–1890) в романсе на те же стихи под названием «Море и сердце» приводится сразу же приписка под нотами «текст значительно изменен» и первая строка романса – «В отлива час не верь измене моря...».

Что тут менять-то в восьми строках, можно ли и нужно ли запоминать стихи уже измененные?

1. Романс «Венецианская ночь» («Ночь весенняя дышала...») на стихи И. Козлова можно смело отнести к числу самых поэтических и светлых романсов М. Глинки. Стиль Глинки – уже зрелого художника – здесь вполне сформировался. До него это стихотворение исполнялось на мотив баркареры венецианской (доподлинно известно, что его слышал А. Пушкин). Но в этом романсе используется ровно половина текста, отняты три строфы.

2. В романсе М. Глинки «Не искушай меня без нужды» на стихи Е. Баратынского имеются некоторые изменения текста по сравнению с авторским стихотворением. Так, вместо «слепой тоски» (у Баратынского) – «немой тоски» (у Глинки). Кроме того, композитор более подчеркнул именно сентиментальный характер стихотворения, хотя в оригинале, если его декламировать в соответствии с авторской пунктуацией, больше пафоса: из трех восклицательных знаков стихотворения Баратынского М. Глинка оставил только один – в строке «В его дремоте не тревожь!», правда, добавил один свой – в строке «Забудь бывалые мечты!». Опять искажения?! Зачем?

За этими, казалось бы, мелкими различиями скрывается нечто более важное: Баратынский написал о перегоревшем чувстве, об обиде и остуде сердца. Его стихи полны холодом и отражают ход самонаблюдения. Романс Глинки взволнованной молящей интонацией ставит под сомнение непоправимость результата, на котором настаивает поэт. Вольная интерпретация?

3. Известнейший романс М. Глинки на стихи А. Пушкина «Я здесь, Инезилья» тоже немного изменен в сравнении со стихами по замыслу – Глинка отказывается от повторения первой строфы стихотворения, повторения, придающего стиху некое рамочное обрамление, и романс приобретает разомкнутую форму, а общего настроения лишается – это не недостаток, а характеристика ситуации того примирительно успокоительного характера, который создается повторением первой строфы в стихотворении.



А вот и полностью позитивный канонический пример соответствия стиха и музыки. Романс Глинки «Я помню чудное мгновенье» является собой пример того неразрывного единства поэзии и музыки, при котором почти невозможно представить себе пушкинское стихотворение без «глинкинской» интонации. Поэтический бриллиант получил достойную музыкальную оправу. Вряд ли найдется поэт, который не мечтал бы о таком обрамлении своих творений.

В отличие от формы стихотворения А. Пушкина – катрена с перекрестной рифмой, в романсе Глинки последняя строка каждой строфы повторяется. Этого требовали законы *музыкальной* формы. Особенность содержательной стороны стихотворения Пушкина – законченность мысли в каждой строфе – Глинка старательно сохранил и даже усилил средствами музыки.

Существует мнение, что композиторы-классики были далеко не всегда разборчивы в выборе текстов для своих произведений, ибо привлекали порой в соавторы второстепенных и третьестепенных поэтов. Тут приводят в пример содружество М. Глинки с Н. Кукольниковым и М. Мусоргского, писавшего на стихи А. Голенищева-Кутузова (хотя мы не считаем его слабым поэтом), и особенно часто поминают П. Чайковского, который почти не писал романсов на стихи А. Пушкина, зато привлекал к своим сочинениям, помимо Ф. Тютчева, А. Толстого, А. Фета, и Л. Мея, совсем уже слабых поэтов: Д. Ратгауза, Е. Ростопчину, Н. Грекова. Да, верно, привлекал. Но было ли это случайностью, неразборчивостью или принципом подхода к написанию песен?

Глинка в одном из писем утверждал, что стихи «должны ясно выражать дело». Его содружество с Кукольниковым было примером того, как средняя, подчас банальная поэзия благодаря своей мелодической природе воплощалась в великое творение. Вспомним:

*Уймись, волнения страсти,  
Засни, безнадежное сердце:  
Я плачу, я стражду,  
Душа истомилась в разлуке...  
Напрасно надежда  
Мне счастье гадает,  
Не верю, не верю,  
Обетам коварным...  
Н. Кукольник*

Читать трудно – так и слышится мелодия гениального романса. Да и стихи ли это? Скорее, подтекстовка (что не раз делал Кукольник для Глинки) [31].

Поэзия и музыка близки, и стихи кладутся на музыку, как правило, в том виде, как они написаны поэтом. П. Чайковский в некоторых случаях отходил от этого правила и вносил изменения, которые, получив оправдание в музыке, не только придавали, по мнению специалистов, драматизм и другие характеристики романсам, но и приносили собственный смысл, отклоняясь, иногда существенно, от замысла поэтов.

Справедливости ради надо констатировать, что при создании романсов и песен на стихи чаще тексты совпадают, но надо каждый раз проверять педагогу-практику соответствие текста песни каноническому тексту стихотворения.

Таким образом, существует и в определенной степени доступно (в том числе на аудионосителях) музыкальное воплощение лирики А. Пушкина, М. Лермонтова, М. Цветаевой, С. Есенина. Но, с одной стороны, практически полностью отсутствует, за редким исключением, переложение на музыку творчества М. Ломоносова, И. Крылова, Н. Некрасова, А. Плещеева, В. Маяковского, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Н. Гумилева и многих других программных поэтов. С другой стороны, не все музыкальные произведения, созданные на стихотворные классические тексты, можно использовать в школе для запоминания стихов. Говоря о современных песенных циклах, созданных современными композиторами, можно с уверенностью сказать, что для запоминания программных стихотворений они в большинстве своем не подходят. К примеру, без всякого заказа современный композитор В. Дашкевич написал симфонические циклы на стихи Тютчева, Блока, Цветаевой, Ахматовой, Мандельштама, Маяковского, но они созданы по логике и канонам музыкальных произведений для профессиональных певцов, поставленных голосов, и использовать эти произведения для запоминания стихов чаще всего является новой задачей, а не облегчением для запоминания текстов.

Традиция единства частей и сюжетности восходит еще к XIX веку. Вспомним «Любовь и жизнь женщины» Шумана, «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» Мусоргского. В наши дни традиция развита и переосмыслена такими крупнейшими мастерами, как Д. Шостакович и Г. Свиридов. Если отдельные номера вокальных циклов романтиков или циклов Рахманинова, Метнера, да и советских авторов

первой половины века имеют самостоятельное значение и часто исполняются певцами отдельно, то, скажем, для «Петербургских песен» Свиридова и тем более «Шести стихотворений Марины Цветаевой» Д. Шостаковича это абсолютно исключено. Названные циклы представляют собой единую композицию со своим «сюжетом», жесткой конструкцией формы, четким развитием. Этими свойствами они приближаются к закономерностям сопредельных искусств: симфонии, камерной оперы, музыке драмы и кинофильма [32].

В начале XX века певец А. Д. Александрович (Покровский) писал: «Мы – исполнители – сравнительно недавно наткнулись на материал песен. Почти без натяжки можно сказать, что мы запели их всего только начиная с войны (с осени 1914 года), когда вообще многие взялись за переоценку забытых ценностей» [33].

Так поворачивается разными гранями отношение культуры и музыки с точки зрения исторической памяти, ее социокультурных механизмов и средств. Не будем игнорировать всей сложности процесса, в частности того, что культуре всегда сопутствует и «антикультура». А значит, и музыка может выступать не только как культура памяти, но и как культура забвения! Иными словами, плохо подобранная музыка или измененные стихи, положенные на музыку, помогут школьнику либо выучить неточный текст стихов, либо вовсе потерять к нему интерес.

### *Музыка и песня в России*

В историческом контексте вообще развитие музыки неотделимо от деятельного развития чувственных способностей человека – ход слухового освоения человеком музыкального материала в изменяющихся культурных условиях составляет наиболее фундаментальный уровень истории музыки. В рамках первобытного синкретического искусства, содержавшего также зачатки танца и поэзии, музыка была лишена многих качеств, ставших доминирующими позднее.

В раннестадийном фольклоре различных народов музыкальный звук неустойчив по высоте, неотривен от речевой артикуляции. Мелодия зачастую представляет собой совокупность глиссандирующих подъемов и спадов (экмелика), объединяющих контрастные высотные зоны в ритмическом порядке, зависящем от ритмики словесного текста и танца. Однако этот первичный звуковысотный контраст уже наделен эмоциональной выразительностью благодаря изначальной

связи музыкального интонирования с психофизиологическими состояниями людей, со словом, пластическим движением, благодаря включенности музицирования в быт, в трудовые процессы, в ритуалы (народная музыка). Постоянство этих связей, формирующее первичные музыкальные жанры, приводит к стабилизации высот (и, как следствие, к их закреплению в определенном строе).

Тем самым в общественном музыкальном сознании высота звука отделяется от тембра голоса и речевой артикуляции; появляется категория лада. Возникают звукоряды и основанные на них мелодии. Звуковысотность, зафиксированная в музыкальном строе, предполагает развитие слуховых навыков (музыкальный слух), особой музыкальной памяти, удерживающей положение звука в высотном диапазоне относительно других звуков. Обретая точную высоту, интонация становится способной воплотить более широкий и дифференцированный образный смысл. Он, с одной стороны, выступает как сохранившийся в интонационных формулах след их прошлого значения, связанного с контекстом музицирования, с первичным жанром; с другой стороны, продолжается процесс «вбирания» смысла в интонацию «извне», из образующихся новых связей музыки и слова, музицирования и его социокультурного контекста.

В профессиональном творчестве зрелых музыкальных культур сохраняется воздействие на интонацию танцевального движения, обрядовых ситуаций, других видов искусства. В то же время музыка в ряде жанровых направлений постепенно освобождается от непосредственной зависимости от слова, бытового или ритуального контекста. Интонационные элементы и законы их организации (гармония, музыкальная форма) обретают логическую самостоятельность и собственную историческую жизнь, хотя тем не менее в символически-ассоциативной форме сохраняют многозначную связь со словом и социальным контекстом. Появляется автономный музыкальный язык, способный выразить одновременно и конкретность переживания, и обобщенность мысли.

Лирический кант, возникший в начале XVIII века, положил начало мощному расцвету новой песни. Песня эта была не народная крестьянская, которая, давно зародившись, продолжала и по сей день продолжает бытовать, а так называемая «книжная песня», природа которой совсем иная. Ее первоначальным импульсом была российская профессиональная поэзия. И она же оставалась основной движущей силой развития новой песни почти до конца века. Автором песни, как и

оперы, назывался автор текста. В этом сказалось, конечно, значительное опережение профессиональной музыки поэзией. Авторы слов известны: это выдающиеся поэты России XVIII века – Антиох Дмитриевич Кантемир, Василий Кириллович Тредиаковский, Михаил Васильевич Ломоносов, Александр Петрович Сумароков. Авторы музыки – анонимы. Это могли быть в каких-то случаях сами поэты, возможно, близкие к ним, музыкально образованные люди.

Специально авторов музыки никто не скрывал. Просто авторству музыки тех песен не придавалось значения. Музыка была вторична и поначалу служила просто приятной формой распевания стихов. Поэтому ее чисто музыкальные интонационные истоки представляли собой пеструю смесь оборотов народной песни и канта, модного танца и духовной псалмы. Метроритмическое соответствие музыки стиху было гораздо важнее, чем подчеркивание музыкальной интонацией выразительного смысла поэзии. Понадобился довольно долгий период активного бытования песни в широких кругах грамотной России, пока ее музыкальная сторона не приобрела самостоятельной художественной формы. Вот тогда-то стало появляться и музыкальное авторство. А до тех пор песня должна была стать «своей», привычной в обращении, к ней должно было выработаться творческое отношение, что, впрочем, не заставило себя долго ждать. Как это всегда бывало в народе, происходит и сейчас, авторские тексты несколько изменяются, приспособляемые к тому или иному варианту мелодии или к совсем новой мелодии. К этому должны быть готовы современные композиторы, если их главная задача – использование их песен для запоминания учениками стихотворений.

Приведем свидетельство современника об отношении к новой песне и о том месте, которое она занимала в быту в середине XVIII века. «...Все, что хорошею жизнью ныне называется, тогда только что заводилось, равно как входил в народ и тонкий вкус во всем. Самая нежная любовь, толико подкрепляемая нежными и любовными и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получала первое только над молодыми людьми свое господство, и помянутых песенок было не только еще очень мало, но они были в превеликую еще диковинку, и буде где какая проявится, то молодыми боярынями и девушками с языка была неспускаема... Что касается до господ, то... музыка должна была играть то, что им было угодно, и по большей части русские плясовые песни, дабы под них плясать было можно... К музыке присовокуплены были и

девки со своими песнями, а на смену им, наконец, созваны умеющие петь лакеи; и так попеременно, то те, то другие утешали подгулявших господ до самого ужина (Жизнь и приключения А. Болотова, описанные им самим для своих потомков [34]).

В «Записках» Болотова названы песни любовные, плясовые – песни, которые были «своими» для девок. В связи с этим отметим, что впоследствии (после 1780 года), когда стали издаваться песенники, газетные объявления перечисляли около 40 «жанров», помещенных в различных сборниках песен. Приведем этот перечень разновидностей песен, представленных в объявлениях «Санкт-Петербургских ведомостей» и «Московских ведомостей», в алфавитном порядке: аллегорические, анакреонтические, веселые, военные, выговорные, городские, деревенские, духовные, застольные, издевательские, казацкие, критические, любовные, маскарадные, малороссийские, нежные, нравоучительные, пастушьи, площадные, печальные, плясовые, протяжные, простые, подблюдные, простонародные, рекрутские, сатирические, столовые, светские, свадебные, святошные, солдатские, театральные, ухарские, хороводные, цыганские, шуточные.

Как видно, кроме традиционных народно-песенных жанров здесь представлены и самые неожиданные, о содержании которых трудно догадаться по названию «жанра». Книжная поэзия и острая частушка, горькая жалоба и лихая удаль – все находило свое выражение в песне.

*Стихи русских поэтов в творчестве композиторов России.  
Великие философы, композиторы и поэты о музыке*

П. Чайковского на создание романсов вдохновляли произведения А. К. Толстого, которого композитор давно почитал и на стихи которого написал 11 произведений. «Толстой – неисчерпаемый источник для текстов под музыку, это один из самых симпатичных мне поэтов», – писал композитор, т. е. поэт для него – источник для музыкальных текстов.

А. Даргомыжский обращался к поэтам, их использовал и М. Глинка: Дельвиг, Кольцов, Пушкин. Лирика Лермонтова в творчестве Даргомыжского играла важную роль – это новейшая поэзия. У Даргомыжского появляются новые вокальные жанры, связанные с ее принципиальной направленностью. Это романсы сатирические, совсем новые, их не было у Глинки, это скорее песни. Есть и комические сценки,

например на стихи Пушкина – «Мельник», где есть даже два действующих лица (черты театрализованности). Появляются и лирические монологи («Мне скучно и грустно»). «Старый капрал» – классическая песня, построенная как театральная сцена, в которой Даргомыжский хотел использовать хор. «Старый капрал» написан на стихи Курочкина, его жанр – драматическая сцена. Это монолог старого капрала, приговоренного к смерти за оскорбление молодого офицера. Состоит из нескольких разделов, в конце каждого из них рефрен. В вокальной партии много речитативности: «В ногу, ребята, раз, два» (рефрен). Каждый куплет более драматический, чем предыдущий.

Если Глинка отражал в музыке общий характер, настроение стиха, то Даргомыжский подходит к стиху более конкретно, как бы выделяя отдельные детали, поэтому вокальные партии у него более речитативные, есть речевые интонации, в вокальных партиях меньше пластичности. Это особенно заметно в сатирических романсах. Для Глинки характерны куплетные формы, которые отражают общее настроение, а у Даргомыжского очень мало куплетной формы, так как все постоянно меняется, – музыка следует вслед за текстом (что автору этих строк особенно близко). Романс «Ночной зефир струит эфир» (на стихи Пушкина) есть и у Глинки, и у Даргомыжского (один из лучших его романсов). В этом романсе заключено отличие стиля Даргомыжского от стиля Глинки: у последнего обобщенное отражение текста, объективное, форма 3–5-частная (АВАВА), а у Даргомыжского – рондо с контрастными эпизодами. Даргомыжский подходит к стихам более конкретно и делает из романса сцену.

«Мне минуло 16 лет» – бесхитростный романс на стихи Дельвига, который очень точно выражает настроение юной девушки. «Червяк» на стихи Курочкина – сатирическая сцена, в которой высмеивается чиновничество. Здесь главное – вокальная партия; фортепианная партия очень скромная. В «Титулярном советнике» на стихи Вейнберга музыка идет за каждым словом текста – сквозная форма.

С. Рахманинов назвал романсы, вошедшие в опус № 38, «Стихотворениями с музыкой», как бы подчеркивая главенствующую роль поэзии. Это сказалось в точном следовании рифмам, метафорам, в детализации музыкальных средств. Центр тяжести перенесен с вокальной партии на фортепианную. Рахманинов как бы переосмысливает мрачную, таинственную образность символической поэзии, привнося в музыку,

особенно в фортепианную партию, яркость эмоционального напряжения, патетичность (стихотворение Бальмонта «Ау»), полетность («Сон» Ф. Сологуба)...

Кроме влияния инструментальных жанров, вокальные циклы наших дней испытывают определенное, подчас сильное воздействие оперы. Мы помним, что оперный стиль П. Чайковского сказывался и на его романсах. Сегодняшние вокальные циклы несут в себе гораздо более зримые оперные черты, порой как бы смыкаясь с жанром камерной оперы и чаще монооперы. Возникает даже представление о некоем вокальном театре [35].

Режиссер Г. Козинцев, работавший с Шостаковичем над фильмами «Златые горы» и «Встречный», так формулировал задачу, которую они ставили перед собой: «... Не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна была сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего» [36].

Той же логике следует и Д. Шостакович, сочиняя вокальные циклы: он ставит перед собой задачу не «иллюстрировать» стихи, а переплести свою вербальность с вербальностью поэта, выявить внутреннюю музыку логоса.

... В цикле «Сатиры» («Картинки прошлого») на стихи Саши Черного (ор. 106, 1960) Шостакович впервые использует прием «обращения к ключевым понятиям»; он обращается к пяти стихотворениям поэта, в которых рассматриваются общие вопросы, бывшие актуальными в творческой среде: отождествление художника с героем произведения, понимание новизны в творчестве, комическое воплощение тезиса о единении народа и интеллигенции... Очень сложно в таких случаях даже «соответствовать» поэту – не говоря уже о «развитии» подобных тем! Однако Шостакович и не собирается «варить» свою сатиру, лишь подпевая С. Черному. Он выходит на другой уровень «соответствия поэзии»: он повторяет в цикле не приемы или даже ритм стихов, а творческую логику поэта. Так, если у С. Черного – для пущей вульгаризации – цитата из «школьного» стихотворения соединяется с застольной песней «Вечерний звон» (... *Зеленый шум... я поражен: «как много дум наводит он!»*), «Пробуждение весны»), то Шостакович, преследуя те же цели, использует схожий музыкальный прием – монотематизм (объединение цикла примитивными интонациями – «Чижика-пыжика» и «Собачьего вальса»). Для этой цели он опирается в цикле на сатирически заострен-



ные жанры (галоп, вальс), использует пародийное цитирование известных тем из произведений классиков – романса «Весенние воды» Рахманинова, «Крейцеровой сонаты» Бетховена, арии Ленского «Что день грядущий мне готовит?».

Вокально-инструментальная сюита «Семь стихотворений А. Блока» (ор. 127, 1967) и вокальный цикл «Шесть стихотворений Марины Цветаевой для контральто и фортепиано» (ор. 143, 1973) – другой, качественно иной уровень музыкального обобщения Д. Шостаковича.

В юности Шостакович Блоком не увлекался; лишь к концу жизни после перенесенного инфаркта он неожиданно обращается к его поэзии. Его, как и Блока, интересует вопрос о происхождения таланта. «Откуда рождается художник?» – так можно сформулировать тему цикла. Непрерывность звучания романсов на стихи Блока призвана подчеркнуть мысль, что поэта питает не один источник – он питается «всеми сором», одновременно участь у любых проявлений жизни: социальных, бытовых, политических, у природы, болезней, любви. В результате получился не свод романсов, а портрет художника в юности (выбрано семь юношеских стихов Блока 1898–1902 годов), картина творчества, иллюстрированная стихами: Шостакович, как и прежде, стремится воплощать не текст, а подтекст стихотворений. Да, решена одна из творческих задач самого композитора, но не поэта.

Музыкальный «портрет» проступает и из цикла на стихи Цветаевой (который возник под впечатлением общения с сестрой поэтессы): но это как бы и не портрет уже – что-то вроде памфлета, эссе на тему «Поэт и жизнь». Принцип, по которому подобраны стихи, можно сформулировать так: «Что и кто есть мерило поэта? Кто ему судья?» Последовательность стихов, с кульминацией – «Поэт и Царь» и финалом – «Анне Ахматовой», дает ответ на этот вопрос: ни власть, ни мораль, ни даже любимый человек не имеют права судить художника; право есть лишь у другого поэта, потому что судить поэта возможно лишь по его собственным, творческим законам (в роли «судей» в цикле как бы выступают Пушкин и Ахматова, как высший критерий поэзии).

Объединяя избранные стихи в один цикл, Шостакович придает этой совокупности качественно новый вид: это эссе, написанное музыкой, музыка, выстроенная по логическим лекалам литературы.

И наконец, человеческий дух, помимо скульптуры и живописи, находит наиболее полное выражение в поэзии, особенно в драме и трагедии, которые и раскрывают перед нами истинное содержание и смысл

человеческой жизни. Трагедии – истинная противоположность всякого филистерства. Пресловутая *поэтическая справедливость* придумана филистерами, «дабы добродетель хоть в конце концов дала бы какую-нибудь прибыль». Греческие трагики, «Фауст» Гете, Шекспир, Байрон с его «Каином», «Inferno» Данте приводятся Шостаковичем как наивысшие образцы поэзии. Но есть еще одно искусство, самое высокое среди всех других, это – музыка. Музыка не есть выражение какой-нибудь ступени объективации воли, она есть «снимок самой воли», она есть полнейшее мистическое выражение ее глубочайшей сущности. Бас символизирует низшие формы объективации воли – косную материю, мелодии – человеческий дух, средние голоса – промежуточные ступени объективации. Поэтому связывать музыку с текстом, делать ее орудием для выражения специальных чувствований (например, в опере) – это значит суживать ее значение: она воплощает в себе (например, в симфонии Моцарта) волю во всей ее полноте.

«Может случиться – хотя этого и не требует чистый музыкальный дух, – что к чистому языку звуков (хотя он, сам себе довлея, и не нуждается в посторонней помощи) кто-нибудь присоединит и подставит слова и даже наглядно исполняемые действия, дабы наш созерцающий и рефлектирующий ум, не оставаясь вполне бездеятельным, также получал легкое аналогичное занятие. Этим внимание даже в большей степени приковывается к музыке и вместе с тем к тому, что говорят звуки на своем всеобщем, чуждом образе языка сердца, прилагается наглядный образ вроде схемы или примера к общему понятию. Это способно возвысить впечатление музыки» (Шопенгауэр, Парерга, II; Метафизика прекрасного и эстетика [37]).

Эти подходы к написанию музыки не знакомят школьников со стихом как самоценным произведением поэта и тем более не помогают ему выучить его наизусть.

Нам же ближе отношение к слову и стиху композитора Г. Свиридова («Для Свиридова «песенность» – это жанровая категория и основа языка, и принцип образного обобщения» (А. Сохор)).

«Слово и музыка, литература и музыка, музыкальное произведение может существовать только тогда, когда оно добавляет нечто к стихам или литературному сочинению. Иждивенчество: комиксы – вульгарный вкус и тон. За счет приспособления великого искусства для своих незначительных, мелких художественных задач.

Неточная, очень неожиданная и оригинальная рифма, которую теперь во множестве употребляют современные поэты, от какового употребления она становится либо заезженной, либо вычурной.

Эти свежие, оригинальные, но не вычурные, а какие-то внутренне оправданные рифмы. Это – настоящий, красивый, я бы сказал, изящный русский язык.

Задача композитора совсем не в том, чтобы приписать мелодию, ноты к словам поэта. Здесь должно быть создано органичное соединение слова с музыкой.

<...>

Главными, неотъемлемыми чертами в музыкальном искусстве являются современность и простота. Эту новую простоту музыкального языка можно найти только в живом творческом процессе» [38].

Стиль Свиридова, лаконичный, подчас афористичный, опирается на интонационное начало, идущее и от русской песни, старинной, лирической, обрядовой, эпической, от частушек и песен наших дней. А также на речевую интонацию, живую разговорную речь деревни и города. В этом он и новатор, и продолжатель замечательных традиций русских классиков, в первую очередь Даргомыжского и Мусоргского. У них он перенял и творчески развил принципы «говорящей», «осмысленно-оправданной» мелодии, реалистичность метода, «традицию создания социально-острых жанрово-бытовых музыкальных зарисовок и портретов». Сближение жанра романса и песни – неуклонная и последовательная тенденция творчества Свиридова. Попутно скажем, что он как подлинно современный художник также объединяет свои песни в циклы, трактуя их как единое музыкально-поэтическое целое. Поэтическая основа циклов у Свиридова выступает на первый план. Ей он во многом подчиняет свое творческое «Я». Как и Шостакович, он всегда обращается к поэтам «высшего достоинства»; как и Шостакович, свой песенный цикл трактует как сочинение крупной формы [39].

Мнений довольно много, но они порой диаметрально по смыслу. Если не забывать о первоисточнике искусств – триаде античности, то правы именно А. Даргомыжский и Г. Свиридов.

Приведем несколько высказываний великих людей о музыке и ее значении в жизни человека.

*Музыка – источник радости мудрых людей (Сюнь-Цзы).*

*Без музыки жизнь была бы ошибкой (Фридрих Ницше).*

*Музыка – это разум, воплощенный в прекрасных звуках* (Иван Сергеевич Тургенев).

*Музыка – посредница между жизнью ума и жизнью чувств* (Людвиг ван Бетховен).

*Музыка не может мыслить, но она может воплощать мысль* (Рихард Вагнер).

*Слова иногда нуждаются в музыке, но музыка не нуждается ни в чем* (Эдвард Григ).

*Музыка должна высекать огонь из людских сердец* (Людвиг ван Бетховен).

*Писать музыку не трудно, труднее всего – зачеркивать лишние ноты* (Иоганнес Брамс).

*Писать о музыке – это все равно, что танцевать об архитектуре* (Фрэнк Заппа).

Разумеется, при любом «переводе» поэзии на язык музыки что-то теряется, что-то меняется в нашем представлении о поэте, но ведь то же случается и при театрализации или экранизации произведений литературы. Вопросы интерпретации продолжают стоять очень остро. В камерно-вокальной музыке наших дней могут быть разные подходы к созданию фактически нового произведения искусства. И хотя не всегда композитор может стать вровень с избранным им поэтом, стремиться к этому приближению необходимо, особенно когда дело касается крупных, самобытных поэтов [40].

*О пользе пения стихов (по материалам исследований проректора РАМ им. Гнесиных Д. К. Курнарской) [41]*

Человек называет себя Homo Sapiens, и этим он выделяет себя из немыслящей природы, делает себя ее властелином. Однако Sapiens человек стал довольно недавно, и так же недавно появилась наука как свидетельство полного развития его умственных сил. Искусство и музыка старше науки и старше мышления: в искусстве человек выражает свое отношение к природе и жизни, в искусстве мысль растворена в чувстве и слита с ним нераздельно. Искусство как творческое самовыражение человека и способ его взаимодействия с миром возникло раньше абстрактного мышления и раньше науки. Человеческий мозг формировался сначала в рамках художества – песен, плясок и ритуалов. Он формировался тогда, когда человек покрывал стены пещер магическими

рисунками; мозг формировался тогда, когда человек слагал стихи и пел песни, и только потом, через многие тысячелетия этот же самый мозг вычислил ход планет, проник в тайны вещества и познал законы эволюции живой природы.

Homo Musicus, Человек Музыкальный, слушающий музыку, сочиняющий и исполняющий ее, старше чем Homo Sapiens, Человек Разумный. Человек музицировал еще тогда, когда он не умел измерять и вычислять, а понятие числа только брезжило в его уме. Он музицировал тогда, когда не мог для каждого события в природе – дождя, засухи и града – найти его причину. Он музицировал и тогда, когда не умел еще обрабатывать землю и не умел строить суда, пересекающие моря. Музыка уже в глубочайшей древности была средоточием чувств и мыслей человека. Музыка помогала ему общаться с ближними, она участвовала в открытии Слова, потому что явилась раньше его. Еще не было математической науки, но в музыкальном ритме сущность пропорций, симметрии и отношения единиц времени уже открылись человеку. Еще не было геометрии, но в мелодиях, которые пел человек, уже было представление о существовании верха и низа, о разных «точках пространства», которые обозначали разные по высоте звуки. Древнейший человек мыслил с помощью музыки. Мыслил в музыке еще до того, как открыл абстрактное мышление и научился пользоваться понятиями. Умственные навыки человека на протяжении тысячелетий складывались в рамках искусства Музыка и лишь потом отделились от нее.

Единство музыки и речи признано всеми учеными. Известно, что речь и музыка восходят к общим корням и имеют общее происхождение. Текст словесный и текст музыкальный воспринимаются как осмысленное сообщение, облеченное в определенную форму. И музыка и речь состоят из звуков-фонем, объединенных в «слова»-знаки, которые в свою очередь формируют законченные высказывания; их структура опирается на линейные последовательности элементов, организованных в соответствии с правилами. Музыковеды довольно долго воспринимали выражения «музыкальный язык» и «музыкальная речь» метафорически. Но близость музыки и речи, сходство их иерархической структуры и способов функционирования, наталкивало на мысль о реальном и действительном, а не образно-аналоговом характере этой близости. Еще в конце 60-х годов музыковед Е. Назайкинский писал: «Рассмотрение связей музыки и речи показывает также, что не частности, не копи-

рование музыкой отдельных речевых оборотов, а общие закономерности объединяют музыкальное и речевое восприятие. Именно здесь следует искать взаимосвязи музыки и речи, и именно здесь они гораздо значительней и многообразнее, чем это можно было предполагать» [42].

Цивилизацией признана выдающуюся роль музыки в становлении человеческого мозга. Древние греки говорили о гармонии небесных сфер. Считали, что в космосе звучит музыка и выражает его законы. Не понимая и не зная музыку, нельзя понять и природу. Древние китайцы считали музыку формулой мира, уподобляли отношения звуков отношению любых величин, вещей и предметов. В европейском Средневековье музыка входила в число наук наряду с геометрией и астрономией. Музыку человечество никогда не отделяло от мышления, считая ее частью мышления и (в некоторой степени) его источником. Мышление и мыслительные операции – сравнение, установление отношений, анализ и синтез, разложение на части и объединение в целое – органично присутствуют в музыке. Вполне возможно, эти умственные навыки из музыки перешли в царство абстрактной мысли, перекидывая психологический мост между миром искусства и миром науки, между миром эмоционально-чувственного мышления и мышления абстрактно-логического.

Музыка и Мысль близки и нераздельны: вторая явилась из первой, формировалась в ее недрах на протяжении всего процесса филогенеза. Человек, желающий сформировать свое мышление природным образом, желающий вернуться к психологическим истокам мышления и дать ему прорасти естественно, неизбежно должен обратиться к музыке. Он должен стать *Homo Musicus* для того, чтобы в будущем превратиться в *Homo Sapiens*. Таков был процесс эволюции человеческого мозга, и нет ничего правильней, чем в воспитании своих умственных сил припасть к музыкальному истоку. Мыслить в музыке и отталкиваться от нее легче, чем без нее. Научиться мыслить в звуках и затем перенести свое умение на другие сферы – таков психологически органичный ход, опирающийся на естественный ход эволюции. Так формировался человеческий род, и так же может формироваться мышление каждого отдельного человека. Человека, сознающего себя продуктом эволюции человеческого рода и продолжателем его традиций. Такова позиция Д. К. Кирнарской. С точки зрения генетической памяти поведения, музыкальная эмпатия возникла гораздо раньше, чем считает Кирнарская, но с основным ходом мысли можно согласиться.

Кирнарская считает, что музыка (пение без слов) подготовила инфраструктуру и технологию для возникновения речи, это обосновывается автором в книге «Музыкальные способности» наблюдениями над музыкальной жизнью младенцев до и после рождения. Есть и более простые аргументы – в некоторых кавказских языках 50 согласных, произношение которых доступно только носителям языка. Пение гораздо проще речи. Музыкальные отделы мозга с развитием речи вынуждены были потесниться и уступить вербальным отделам часть своей мозговой «территории». При этом родственные отношения «соседей» и обмен информацией между ними сохраняются на протяжении многих тысяч лет, образуя в мозгу единое речемузыкальное пространство. Основы этого пространства заложило пение: музыка приняла в себя и вырастила в своих недрах словесную речь. Первая речь была еще речемузыкой, где аффективная и сообщающая функции были слиты. В известном смысле переход от Homo Musicus к Homo Sapiens совершился в рамках речемузыки. Отделение второго от первого ознаменовалось появлением независимой словесной речи, рождением вербального языка. Пение – наиболее фундаментальное свидетельство речемузыкальной близости, ее средоточие.

Д. К. Кирнарской обобщены многочисленные материалы о влиянии музыки на развитие детей. Так, по ее данным, Р. Шутер-Дайсон и К. Гэбриэл (R. Shuter-Dyson, C. Gabriel), обобщая множество исследований о влиянии интенсивных певческих занятий на развитие детской речи, особо отмечали успехи младенцев, вовлеченных в певческую практику. Эти дети быстрее заговорили, и речь их была сложнее, они сразу же приступили к составлению предложений из трех слов, в то время как другие младенцы подошли к этому этапу лишь через несколько месяцев. М. Кальмар (M. Kalmar) сообщает об аналогичных опытах с трехлетними детьми, которые занимались пением по системе Кодая. Эксперимент длился три года. Результат показал несравнимо более значительные успехи экспериментальной группы по сравнению с контрольной в вербальном развитии.

Группа бразильских нейропсихологов под руководством Р. Ранво (R. Ranvaud) уточнили данные о взаимосвязи слова и музыки. Авторы работали с музыкантом-любителем, страдающим амузией с полным сохранением речевых функций. Больной не узнавал знакомые инструментальные мелодии (например, увертюру к «Севильскому цирюльнику» или «Сороковую» Моцарта). Но если ему играли музыку знакомой

песни, он сразу же вспоминал ее название и текст. Сохранившиеся в памяти слова песни помогали больному вспомнить мелодию, слово как бы «вытягивало» за собой музыку. Музыка и текст песни достаточно автономны, чтобы текст мог выжить в памяти больного, когда музыка угасла. Но в то же время мелодия и стихи достаточно связаны, чтобы одно могло потянуть за собой другое. Если выживут стихи, то выживет и музыка. Песня – продукт особо прочного, «двойного залегания» в человеческом мозгу: ее текстовые и музыкальные компоненты и связаны, и в то же время относительно независимы.

По мнению Кирнарской, канадский эксперимент показал, как сохраненное слово возродило к жизни музыку. Проведенный много ранее, в середине восьмидесятых опыт Даниэля Жакома (Daniel Jacome) показал более интересный для музыкантов обратный процесс. Больной жесточайшей афазией, немусыкант и любитель музыки занялся самолечением музыкой. Ему не помогали никакие средства, его речь была полностью поражена, но он начал инстинктивно насвистывать знакомую музыку. Так он лечился более двух лет, и в конце концов речь вернулась к нему. Врачи оценили это едва ли не как чудо. Музыка возродила речь и еще раз подтвердила свою роль в качестве возбудителя речи, ее непосредственного стимулятора.

Эту свою функцию музыка демонстрировала и в других условиях, например, когда отстающие в навыках чтения дети догоняли своих товарищей с помощью музыкальных упражнений. Так, группа ученых под руководством И. Гурвица (I. Hurwitz) занималась с плохо читающими детьми-дислексиками, испытывающими затруднения в освоении речи и чтения. В результате музыкальных занятий навыки чтения в экспериментальной группе по сравнению с контрольной выровнялись. Подошли к уровню нормальных детей, не страдающих никакими речевыми расстройствами. Здесь, как и в опытах с больными афазией, музыка «вылечила» детей. Вернула развитие их речи в нормальное русло.

Верным признаком вербальных способностей служит память на слова. О ее развитии мечтают миллионы людей, изучающих иностранные языки. Как отмечает Кирнарская, психологические эксперименты показывают, что один из путей развития такой памяти – систематические занятия музыкой. В 1998 году независимо друг от друга американские и китайские ученые выполнили один и тот же эксперимент. Они



предлагали студенткам колледжа запомнить ряд слов. Одна группа студенток состояла из девушек, до двенадцати лет занимавшихся музыкой; другая группа испытуемых такого опыта не имела. «Музыкальная» группа по качеству запоминания слов значительно обошла «немузыкальную», хотя со времени интенсивных музыкальных занятий прошло уже около 10 лет... Этот результат был опубликован китайскими учеными в солидном журнале «Природа» (Nature).

Многие писатели и поэты были музыкально одаренными людьми. Писатель и драматург Бомарше был одним из интереснейших исполнителей XVIII века. Его часто приглашали в королевский дворец поиграть на арфе. Л. Толстой был знатоком и любителем музыки, у него в доме всегда бывали музыканты. Писатели Стендаль и Ромен Роллан обладали талантом и познаниями, которым позавидовали бы музыканты-профессионалы: труды о музыке и написанные этими писателями биографии выдающихся композиторов остаются непревзойденными до сих пор. Т. Манн был одним из наиболее музыкально образованных людей первой половины XX века. Его роман «Доктор Фаустус», созданный под влиянием дружбы с А. Шенбергом, рассказывает о музыке и психологии ее творцов больше, чем десятки научных трудов. Прекрасным композитором, одним из первых романтиков был автор оперы «Ундина» писатель Э. Т. А. Гофман. У истоков французской комической оперы стоял философ, писатель и композитор-дилетант Ж.-Ж. Руссо, автор оперы «Деревенский колдун». Опера стала музыкальным «хитом» середины XVIII века. Вероятно, интимная связь музыки и слова на уровне интонирования объясняет близость музыкального и вербального талантов. Композиторы пытаются писать стихи, сочиняя романсы на собственные тексты, а поэты и писатели музицируют и слушают музыку...

В третьем тысячелетии связь музыки и речи на мозговом уровне – установленный неоспоримый факт. Эта связь объясняет многократно замеченную «помощь», которую оказывает музыка и в изучении языка, и в освоении навыков чтения, и в излечении речевых расстройств. Homo Musicus в качестве оратора и слушателя имеет значительные преимущества. Он владеет смысловым ключом речи – осмысленным интонированием, которое он чувствует и понимает более детально, чем немусыкант. Поэтому музыкальный ребенок и лучше читает, раньше приобщается к речи и эффективнее использует ее. «Вначале был Звук, от ко-

торого отделилось Слово – таков ход эволюции, в соответствии с которым человек воспринимает речь и распоряжается своими вербальными способностями», – утверждает Д. К. Кирнарская.

---

---

*Ссылки:*

---

---

1. Блок А. А. О назначении поэта [Электронный ресурс]. URL: [http://dugward.ru/library/pushkin/blok\\_o\\_naznachenii.html](http://dugward.ru/library/pushkin/blok_o_naznachenii.html) (дата обращения: 17.10.2015).
2. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. М., 2002.
3. Заболоцкий Н. А. Стихотворения. М., 1957.
4. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922 [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/mel/mel-001-.htm> (дата обращения: 10.10.2015).
5. Гасанов А. А., Бабаев И. А. Курс лекций по фонетике современного русского языка (материалы к лекциям) : учеб. пособие для студентов-филологов. Баку, 2009.
6. Аванесов Р. И. Русское литературное произношение. 4-е изд. М., 1968.
7. Виноградов В. В. Позиция, вариант и вариация в теории Московской фонологической школы // Проблемы теоретической и прикладной фонетики и обучение произношению. М., 1973.
8. Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.
9. Реформатский А. А. Из истории отечественной фонологии. М., 1970.
10. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. М., 1974.
11. Богаченко С. Н. Вокал. Сложное искусство петь просто... Книга 2. Дикция. Проблемы и решения. От теории к практике. Одесса, 2014.
12. Гасанов А. А., Бабаев И. А. Указ. соч.
13. Бодуэн де Куртенэ И. А. Избранные труды по общему языкознанию. Т. I. М., 1963.
14. Гасанов А. А., Бабаев И. А. Указ. соч.
15. Трубецкой Н. С. Основы фонологии. М., 1960.
16. Гасанов А. А., Бабаев И. А. Указ. соч.

17. Аванесов Р. И., Сидоров В. И. Очерк грамматики русского литературного языка // Реформатский А. А. Из истории отечественной фонологии. М., 1970. С. 252.
18. Гасанов А. А., Бабаев И. А. Указ. соч.
19. Реформатский А. А. Указ. соч.
20. Панов М. В. Указ. соч.
21. Гасанов А. А., Бабаев И. А. Указ. соч.
22. Пирогова Н. К. Вокализм современного русского литературного языка. М., 1980. С. 59–87.
23. Литневская Е. И. Русский язык : краткий теоретический курс для школьников [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gramota.ru/book/litnevskaya.php?part1.htm> (дата обращения: 10.10.2015).
24. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
25. Гасанов А. А., Бабаев И. А. Указ. соч.
26. Там же.
27. Богаченко С. Н. Указ. соч.
28. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцева. М., 1998.
29. Смелкова З. С. Литература как вид искусства. М., 1998.
30. Беленький Л. П. Авторская песня в отечественной песенной культуре второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2015.
31. Петрушанская Р. И. Музыка и поэзия. М., 1984.
32. Там же.
33. Волков-Ланнит Л. Ф. Искусство запечатленного звука. Очерки по истории граммофона. М., 1964.
34. Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова: Описанные самим им для своих потомков : В 3 т. Т. 1: 1738–1759 / вступит. ст. С. Ронского ; прим. П. Жаткина, И. Кравцова. М., 1993.
35. Петрушанская Р. И. Указ. соч.
36. Козинцев Г. М. Глубокий экран: о своей работе в кино и театре. Т. 1. Л., 1982.
37. Шопенгауэр, Парерга, II; Метафизика прекрасного и эстетика [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.vkarp.com/2013/08/05> (дата обращения: 10.10.2015).
38. Свиридов Г. В. Указ. соч.
39. Петрушанская Р. И. Указ. соч.

40. Там же.
41. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М., 2004.
42. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М., 1965.

#### 2.1 Нотные портреты в образовательном процессе школы и ДОО

---

Разработка нового поколения учебно-методических пособий для школы и вуза «Галерея нотных портретов», Парциальная программа «Веселый день дошкольника», построенных по принципу синтеза искусств, осуществляется нами в контексте культурно-исторической педагогики и психологии. Назовем основные теоретические положения, на которые опирались разработчики.

Это, прежде всего, концепции культурного опосредования высших психических функций (Л. С. Выготский [1]), становления психики в процессе совместной с взрослым и сверстниками деятельности и общении (А. В. Запорожец [2], Д. Б. Эльконин [3], Н. Н. Поддьяков [4], М. И. Лисина [5]). Принцип спонтанности психического развития, предполагающий взаимопереходы организованной взрослым деятельности и самодеятельной детской активности, диалектическое разрешение возникающих при этом противоречий (А. В. Запорожец [6 ; 7]). Это широкое понимание обучения как процесса взаимодействия ребенка с идеальной формой, процесса саморазвития в результате поисковой активности и творчества ребенка (Д. Б. Эльконин [8], В. Т. Кудрявцев [9], О. М. Дьяченко [10], В. И. Слободчиков [11; 12], Е. О. Смирнова [13]). Концепция амплификации (обогащения) детского развития (А. В. Запорожец [14]). Это установление статуса игры как ведущей деятельности дошкольника и как основной формы организации обучения (Л. С. Выготский [15], А. Н. Леонтьев [16]), прежде всего самодеятельной, спонтанной игры (С. Л. Новоселова [17], Е. В. Трифонова [18], Е. Е. Кравцова [19]). И, наконец, установка на диалогический характер отношений внутри обучающегося сообщества (М. М. Бахтин [20]).

В сфере написания песен осуществляется опора на теорию музыкальности Б. М. Теплова [21], понимание искусства как *общественной техники чувства*, совокупности эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции [22], положение Л. С. Выгот-

ского о единстве аффекта и интеллекта [23]. Это также основополагающие идеи о детской эмоциональности А. В. Запорожца [24], его данные об особенностях восприятия литературы детьми.

Мы опираемся на описанные в литературе закономерности становления личности, развития индивидуальности (Л. И. Божович [25], В. Д. Небылицын [26], В. П. Зинченко [27]), реализуем концепцию гармонизации образовательных парадигм Е. А. Ямбурга [28].

Современное состояние российского образования характеризуется столкновением четырех педагогических парадигм: когнитивно-информационной; личностной; культурологической; компетентностной. («Парадигма – ведущая концептуальная идея, определяющая направление и характер грядущих преобразований» [29]).

Центральной проблемой образования является поиск путей кооперации между всеми педагогическими парадигмами. Гармонизация образовательных парадигм может и должна стать основой стратегии развития.

Даже на самом начальном этапе развития ребенка, в дошкольном учреждении, ни одна из обозначенных педагогических парадигм полностью не устраняется из образовательного процесса: возрастная специфика лишь диктует удельный вес каждой из них, выстраивает их взаимную конфигурацию, определяет систему взаимоотношений.

Поскольку в основе борьбы педагогических парадигм лежат разные культурные ценности, то идея их взаимодействия опирается на концепцию «диалога культур» (С. И. Гессен, М. М. Бахтин, В. С. Библер, Е. А. Ямбург). «Логика грядущего XXI века – диалогика – способна совместить в себе разные логики: как те, что существовали в прежние исторические эпохи, так и новые, еще только появляющиеся» (В. С. Библер) [30].

### *Способ создания музыкального произведения «Нотный портрет»*

Можно считать доказанным, что песня – самый совершенный способ превратить «чужие» стихи в «свои», накапливать их в своем сознании, памяти и систематизировать огромный массив поэтической информации последних трех веков русской поэзии. Причем делать это не только в рамках одной культуры или цивилизации, но и мировой – огромное количество стихов поэтов-классиков удачно переведены на языки десятков народов мира, и их можно петь на «своих» языках или

разучивать «чужой» язык, к примеру – русский. И, наконец, можно признать, что предложенная нами песенная интерпретация стихов является не чем иным, как субъективной культурологией, преломленной в сознании одного человека. По методу подобной «переработки» стихов любой композитор может структурировать поэзию для превращения ее в тезаурус, а значит, «освоить» поэзию для себя и других.

Этапы, основы и принципы работы по созданию нотного портрета поэта следующие.

1. Изучается творческое наследие поэта, его жизненный путь.

2. Происходит отбор стихотворений, дающих представление об обобщенном литературном герое, который «сливается» с творческим обликом поэта.

3. Определяются музыкальные выразительные средства: мелодия, гармония, ритм, жанр, темп, размер, инструментальное сопровождение, чтобы музыкальный образ был адекватен поэтическому.

4. Песни объединяются в цикл, композиционно оформляются по содержанию и развитию внутреннего сюжета, образуя единую литературно-музыкальную линию. Каждый альбом имеет свою музыкальную драматургию, в которой отдельные песни объединяются в циклы или «песенные спектакли», где происходит раскрытие образа поэта. Поэтому, можно было бы рассматривать циклы как «музыкальные новеллы», «музыкальные рассказы», «музыкальные повести». Но наше название литературно-музыкальных циклов – «**Нотный портрет**» как единый творческий облик поэта (для дистанцирования от традиционно сочиняемых музыкальных циклов).

5. Последовательность песен подчинена литературно-музыкальной композиции, сюжетному развитию цикла, а не хронологии написания стихов, творческого развития поэта или другим аспектам.

6. В основу циклов должны быть положены, на наш взгляд, одни из лучших стихотворений поэта; цикл песен представлен в среднем 20–30 стихами, распетыми в различных по характеру песнях, романсах, музыкальных зарисовках-эссе, балладах, одах, гимнах и т. п.

7. Каждое «стихотворение-песня» ставит определенный эмоциональный и смысловой акцент, одновременно являясь частью всего литературно-музыкального сюжета.

8. Песни в основном небольшие по объему (звучание 1–1,5, реже – более 2 минут, хотя баллады и былины звучат и более 10 мин.).

9. Песня может иметь куплетную форму, но чаще – свободное развитие, когда музыка следует за текстом (иллюстрирует его).

10. С одной стороны, цикл строится по принципу контрастного чередования песен с обязательной сменой тональностей, а с другой – присутствие общих музыкальных интонаций создает единый музыкальный образ – литературно-музыкальный портрет поэта. Таким образом, нотный портрет поэта складывается из нескольких стихотворений, распетых в разнохарактерных песнях, причем каждая песня становится штрихом к портрету. Этот цикл образует единую литературно-музыкальную композицию с оригинальным сюжетом.

11. Названия песен не всегда совпадают с названиями (если они есть) стихотворений, обычно они объясняют позицию композитора или угол зрения (слышания), под которым желательно прослушивать данную песню (к тому же по первой строчке легко найти стихотворение, взятое за основу песен).

12. Музыкальные выразительные средства (интонационно-мелодическая линия, ритм, гитарное или оркестровое сопровождение, исполнение) направлены на раскрытие основного образа, творческой индивидуальности поэта. При создании музыки сохраняются синтаксис, интонации, ритм, эмоциональные акценты поэзии.

13. Преобладает «говорящая песенная» мелодия, так как она рождается из мелодекламации стихотворения.

14. Проблема соотношения поэзии и музыки во все века оставалась актуальной как для композиторов, так и для исследователей песенного творчества. Решаться эта проблема может по-разному: поэзия «подчиняется» музыке (что в подавляющем большинстве случаев), музыка «подчиняется» поэзии, или композитор находит «золотую середину».

15. Разнообразие стихов, их содержание, характер, ритм определяют и разнообразие их музыкальных воплощений, самой музыки: шутивная, ироничная, лирическая, повествовательная и т. д.

16. Сама идея распевания стихов в истории музыки не нова. В классической музыке так называемые «стихотворения с музыкой» писали С. Танеев, С. Рахманинов, Н. Метнер, С. Прокофьев, К. Дебюсси. В песнях авторских, бардовских – поэзия (точнее – смысл) тоже является главной по отношению к музыке.

17. Песенный цикл как форма имеет свои традиции, сложился еще в классической музыке (Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман,



И. Брамс, Г. Малер, Г. Вольф, М. Глинка, М. Мусоргский, Д. Шостакович, Г. Свиридов и другие композиторы). Есть циклы и в современной музыке. Но цикл нотных портретов отличается от песенных циклов по драматургии, созданной расстановкой отдельных песен в сюжете и ряду других особенностей уже сочинений самих песен-фрагментов целой композиции.

Для сравнения рассмотрим фрагменты анализа двух наиболее существенных циклов Д. Шостаковича на стихи А. Блока и М. Цветаевой.

«Семь стихотворений Ал. Блока» (1967) – одно из высочайших достижений не только камерно-вокальной музыки Шостаковича, но и всей музыкальной Блокианы.

Это произведение – пример высочайшего постижения композитором глубинных связей личного и всеобщего, «своего и не своего» (Блок), связи, которая является едва ли не самой важной стороной, лейтмотивом всего творчества великого поэта XX века. Композитор назвал цикл сюитой и поручил его исполнение сопрано и трем инструментам: скрипке, виолончели, фортепиано, раздвигая границы романсного жанра в сторону инструментальной музыки. Сюита своей образной и смысловой стороной как бы смыкается с его инструментальными произведениями, в первую очередь с 14-й симфонией – 11-частным вокально-симфоническим циклом (1969). Вот что пишет по этому поводу крупнейший исследователь симфонического творчества Д. Шостаковича М. Сабина: «В блоковском цикле мы встречаемся с исключительно высоким уровнем интонационного единства, сравнимым только с инструментально-симфоническими сочинениями, притом позднего периода, с жесткой экономией темброво-колористических средств и в то же время с их интенсивнейшей эмоционально-содержательной и драматургической ролью, а также с некоторыми характерными для инструментализма закономерностями формы и архитектоники (перетекание частей, формы типа пассакальи, черты симметрии, концентричности в строении цикла)». Эта близость (эмоциональная и структурная) позволила назвать блоковский цикл «прямым предшественником 14-й симфонии, симфонизированной вокально-инструментальной драмой нового типа, но драмой лирической» (М. Сабина). Цикл построен на переплетении двух линий: лирической и тревожной, мятежной. О жизни, любви, смерти и бессмертии размышляет вслед за Блоком Шостакович. Но все же на первый план выступает творческое «Я» композитора [31].

Как видим, при изучении творчества поэта, который написал свыше полутора тысяч произведений, ограничиться ознакомлением с 7 произведениями раннего периода нельзя; они, объединенные в музыкальный цикл, могут рассматриваться только как произведение великого композитора, но не как пособие для изучения и запоминания стихов поэта.

Под этим же углом зрения мы рассматриваем и вокальный цикл «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» для контральто и фортепиано, созданный композитором в 1973 году, за два года до смерти. Сочинение это – еще одно подтверждение громадности таланта музыканта, неповторимости почерка великого мастера, еще одна попытка разрешения вечных истин и новый поиск ответов на мучившие его особенно в последние годы жизни вопросы. Шесть стихотворений объединяются тематически по «парам». Первое и последнее посвящены поэзии и поэтам: самой Цветаевой («Моим стихам, написанным так рано») и Ахматовой – поэту, «коронованному музой плача», – они, словно арка, обрамляют цикл. Второе и третье стихотворения «Откуда такая нежность?» и «Диалог Гамлета с совестью» раскрывают тему любви, верности. Два следующих – обличительные: их герой – Пушкин, его столкновение с эпохой, с великосветской «чернью», с жалким жандармом пушкинской славы – царем. Сюита – как бы круг, в котором замкнуты главные темы бытия: любовь, долг, творчество, судьба поэта и всей культуры в целом, ибо «литература – неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры эпохи» (М. Бахтин).

**Принципиальное отличие** нотных портретов заключается в том, что они созданы не по законам создания песенных циклов, подчиненных законам развития музыкальных произведений, а по закону развития драматургии сюжетов литературных составляющих этих циклов (о чем свидетельствует патент на «Способ создания музыкального произведения» № 2159965 от 27 ноября 2000 года) [32].

В песнях стихи получают специфическую индивидуальную музыкальную окраску. Современное музыкальное изложение русской поэзии – путь к душе и разуму школьников разных возрастов. Таким образом, это один из способов, методов изучения и обучения поэзии подрастающим поколением.

Кроме того, в этом жанре происходит диалог эпох (время создания поэзии и время создания музыки); поэтому возникает необходимость проследить соотношение поэтического и музыкального образов в их авторской трактовке.

Основными потребителями (согласно проведенному предварительному маркетинговому исследованию) являются:

- учащиеся всех возрастов, групп и их преподаватели (школ, лицеев, вузов и т. д.);
- изучающие русский язык (инофоны и иностранцы);
- инвалиды по зрению (редкие книги адаптированы для спецпрочтения пальцами);
- инвалиды с ограниченной опорно-двигательной системой (трудно либо невозможно держать в руках и перелистывать страницы книг);
- любители поэзии (заинтересованные в дополнительных воплощениях поэзии);
- исполнители (певцы, актеры, сценаристы и режиссеры театров и кино) и т. д.

#### *Место нотного портрета в структуре урока и вне его*

Основная цель создания альбомов – при помощи музыки привлечь внимание молодого поколения, дать возможность познакомиться с лучшими образцами русской поэзии. Известно, что музыка способна воздействовать на подсознание, нести в себе определенную информацию, способствовать запоминанию, усиливать воздействие слова на личность в целом.

Жанрово-стилистический диапазон альбомов разнообразен. Используются не только песни, но и баллады, вальсы, элегии, романсы, оды. В зависимости от темы, характера и ритма стихотворения композитор прибегает к самым разнообразным стилистическим направлениям: джаз, рок, часто полистилистика.

Например, в поэме А. Блока «Двенадцать» выбран тяжелый симфонорк как оптимальный способ выражения протеста, направленного против новой власти, социальной несправедливости и, в конце концов, – против главных героев, представленных бандитами-антихристами «уж я ножичком полосну...». Иллюстрируя поэтов Серебряного века, композитор использует джаз, который был уже не в диковинку для этого времени. А эпическая поэзия Кольцова естественно и органично вписывается в форму былины. Если же это Шекспир, то перед нами стилизованные под XVI век баллады в сопровождении лютни или камерного квартета-квинтета.

Вроде бы смело – симфо-хард-рок. Такие формы тогда были неизвестны. Но в произведении Бетховена уже звучат ноты будущего симфо-рока (Соната № 8, Симфония № 5 до минор). Нужно сейчас в современной школе вернуть поэзию юному читателю на доступном ему уровне понимания. А это сделать необходимо, и, максимально используя средства информационно-коммуникативных технологий (ИКТ), показать ему, что поэтический язык приемлем не только для человека средних лет, но и для него – молодого человека, что это и сегодня интересно и актуально.

Некоторые спросят, при чем тут джаз? А все очень просто: в начале века уже был джаз, и все эти джазовые музыкальные формы, такие как рондо, – все поэты слышали на разных эстрадных площадках. Ходасевич не мог, находясь в эмиграции в Берлине, писать свою «Европейскую ночь», не слыша джаза, находясь в кабаках, про которые он и сочинял. И естественно, когда поэт слышит музыкальное окружение, находится в этой звуковой среде обитания, то у него начинает наигрывать в голове его рифма от ритма услышанной музыки.

Музыкальное прочтение творчества русских поэтов, представленное в нотных портретах, может быть использовано в различных направлениях учебно-воспитательного процесса общеобразовательной школы и дополнительного обучения, обогащая его разнообразными формами работы. Это и музыкальные иллюстрации к изучаемой теме, и музыкальные паузы в процессе урока, и его художественная кульминация.

*Формы работы с использованием нотных портретов (далеко не полный перечень):*

- слушание песен;
- самостоятельное вокальное исполнение;
- инсценировки, пантомимы, игры;
- литературно-музыкальные викторины как вариант контрольного урока;
- использование метода интонирования и звукописи текста на уроках русского языка при изучении раздела «Фонетика»;
- задание на творческое воображение и перенос литературно-музыкальных образов в изобразительные (образы, создаваемые в песнях, дети передают в рисунках, используя и современные гаджеты);
- сравнение песен с другими музыкальными и поэтическими произведениями;

- музыкальный ряд к изобразительному ряду урока;
- сочинение собственной музыки к стихам;
- создание собственного видеоряда или мультимедийного проекта на основе сюжета, заложенного в литературно-музыкальном цикле нотного портрета;
- песня как эпиграф к уроку;
- материал для интегрированных уроков по литературе и музыке (МХК, истории, дополнительного образования);
- музыкальный переход к новому разделу урока, посвященному поэзии.

В «Галерею нотных портретов» входят имена поэтов, изучение творчества которых предусмотрено Образовательным стандартом основного общего образования по литературе и Образовательным стандартом среднего (полного) общего образования по литературе (профильный уровень). Нотные портреты могут быть также использованы в начальной школе (окружающий мир, музыка, изобразительное искусство); в средней и старшей школе (мировая художественная культура, история, музыка, изобразительное искусство и художественный труд).

Подготовлены необходимые методические рекомендации для работы педагогов с учащимися и студентами (более двадцати).

*Примеры использования нотных портретов на уроках в школе  
(методические разработки)*

***Избранные имена. Русские поэты. М. В. Ломоносов.*** Учебно-методическое пособие [33].

Учебно-методическое пособие создано для учителей общеобразовательных школ, гимназий, лицеев в помощь при подготовке и проведении уроков по творчеству М. В. Ломоносова с привлечением музыкальных интерпретаций произведений поэта, представленных проектом «Галерея нотных портретов». Пособие решает задачи эмоционального восприятия художественных текстов, образного мышления, творческого воображения, а также формирования навыков анализа и интерпретации стихотворных произведений, что соответствует реализации деятельностного подхода в современном образовании.

Скажите, вы любите поэзию М. В. Ломоносова? Скорее всего, такой вопрос поставит в тупик нашего ученика или вызовет скептическую улыбку. Нет, прилежный школьник, конечно, скажет о том, что

М. Ломоносов стоял у истоков русской поэзии, вспомнит В. Г. Белинского, назвавшего М. Ломоносова «Петром Первым русской литературы». Скажет и о реформаторской роли ямбов М. Ломоносова, его лингвистических и литературоведческих трудах. Вспомнит про век классицизма и теорию «трех штилей». Безусловно, найдутся истинные любители поэзии, которые процитируют несомненно удачные строчки М. Ломоносова, ставшие крылатыми:

*О вы, которых ожидает  
Отечество от недр своих...*

*Восторг внезапный ум пленил...*

*Открылась бездна, звезд полна...*

А дальше с грустью заметят, что поэзия М. Ломоносова уже стала скорее фактом истории, чем литературы.

Скажите, а знают ли наши ученики поэзию М. Ломоносова? Не только оды и зарифмованные научные рассуждения о пользе стекла, а веселые и озорные анакреонтические стихи? Переводы басен Лафонтена, философского «Кузнечика»? Ведь М. Ломоносов потому и стал «нашим первым университетом», что был личностью необычайно многогранной: жадным до знаний ученым, поэтом, художником, заботливым семьянином, верным другом, веселым, остроумным человеком. И все эти грани воплотились в его стихотворениях и переводах.

Подборка стихотворений (песен), представленных в проекте «Галерея нотных портретов» (Нотный портрет М. В. Ломоносова «Северное сияние») С. С. Коренблита, помогает «стереть хрестоматийный глянец», посмеяться и взгрустнуть вместе с великим автором од, расширить для себя и для учащихся литературные горизонты. А когда наши ученики без всякого специального задания начнут напевать понравившиеся строчки М. Ломоносова на собственную незатейливую мелодию, легко запоминая фразы, казавшиеся еще вчера безумно тяжеловесными, мы сможем поздравить себя с маленькой педагогической победой.

Какая главная неприятность поджидает нас на уроке литературы? Пассивность ученика. Он лениво листает книгу и начинает

неприкрыто зевать над первым же устаревшим оборотом речи. Разбудим его, позовем к сотворчеству. Пусть он будет докладчиком и участником дискуссии на уроке, соавтором сценария и актером драматической постановки, автором нового варианта музыки к поэтическому тексту. Лень, апатию, нежелание читать может победить только творчество – иных рецептов не существует!

Государственные программы при всей фрагментарности обращений к творчеству М. В. Ломоносова простор для вдохновения все-таки дают.

На основании данных программ Пособие предлагает следующую организацию учебного материала:

1. Литературно-музыкальная композиция с элементами театрализации «Слово о великом поморе». Может быть поставлена на литературном вечере, в рамках празднования 300-летия со дня рождения М. В. Ломоносова. Материалы композиции рекомендуются также для вступительного слова учителя на уроках с целью знакомства с биографией поэта.

2. Конспекты уроков по лирике М. В. Ломоносова в 5, 7, 9-х классах общеобразовательных школ, гимназий, лицеев с обязательным размещением текстов, не представленных в учебниках-хрестоматиях базового курса.

3. Сценарии телепередач о стихотворениях М. В. Ломоносова, не входящих в школьную программу, которые могут быть использованы на уроках внеклассного чтения или в рамках элективного курса по литературе XVIII века.

При написании данных глав мы опирались на тексты стихотворений М. В. Ломоносова и песни в авторском исполнении С. С. Коренблита, которые, безусловно, внесут элемент новизны восприятия в наши уроки литературы.

Следует заметить, что данное учебно-методическое пособие является учебным сопроводительным материалом нового поколения, объединяющим текстуальный анализ лирики в школе с эстетическим восприятием музыкальной интерпретации поэтического текста в процессе изучения творчества М. В. Ломоносова в 5–9-х классах средней школы. Такой подход содействует повышению эмоциональности урока, развивает у учащихся умение слышать музыку стиха. Авторское прочтение композитором классического текста активизирует процесс восприятия нового материала, призывает слушателей к сотворчеству.

Мы старались показать различные способы и приемы использования на уроке музыкальных интерпретаций стихотворений М. В. Ломоносова: они стали органичной частью литературно-музыкальной биографической композиции, эмоциональным стержнем урока, предметом обсуждения на элективном курсе.

Сценарий литературно-музыкальной театральной композиции  
«Слово о великом поморе»\*

Сцена 1

*Борт корабля «Святой архангел Михаил».*

*У штурвала отец Ломоносова, вахтенный матрос – Михайло.*

Ведущий 1: Сурова природа русского Севера: кривые деревья цепляются корнями за огромные валуны, об которые разбивает ледяные брызги неприютное Белое море. И люди здесь природе под стать: скупые на слова, но хваткие до работы, надежные в товариществе, верные в дружбе. Одно слово – поморы.

Архангельские и окрестные мужики рыбу ловили, на тюленей охотились, рыбу перевозили.

Ведущий 2: Вот и у Василия Дорофеевича Ломоносова свой галиот – двухмачтовый, осадкою 18 футов. Первый помощник – сын Михайло, ему отцовское дело продолжать, к нему со временем «Чайка», как любовно называл хозяин свое судно, перейдет.

Отец: Михайло! Опять ворон ловишь? А ну берись со всеми!

Михайло: Берусь, тятя! А ты посмотри, красота-то какая! Сколько же поземных тайностей здесь, если снаружи богатство такое!

Отец (мечтательно): Да, богаты наши края... (К зрителям): Ох, господи! И меня заразил Михайло. Парню бы в дело впрягаться, а он все мечтает, все над книжками сидит. Разумом всех местных учителей превзошел. Один прямо так на колени перед ним бухнулся и сказал, что больше ничему научить его не может. Виданное ли дело! Значит, так: женить надо парня. Остепенится, домом обзаведется, некогда будет над книжками сидеть.

Михайло: Тятя, посмотри, какое солнце!

---

\* При написании сценария использована книга С. Перевезенцева «Михайло Ломоносов» (М. : Белый город, 2001).



Отец: Смотрю. День будет тихий. Можно уходить за Кривую Балку.

Михайло:

*Уже прекрасное светило  
Простерло блеск свой по земли  
И божия дела открыло:  
Мой дух, с веселием внемли;  
Чудясь ясным толь лучам,  
Представь, каков Зиждитель сам!*

*Звучит песня С. С. Коренблита «Божие величие» (трек 2, табл. 2, стр. 6).*

## Сцена 2

*Учебный класс Спасских школ.*

Ведущий 1: Не сбылись надежды Василия Дорофеевича. Как только исполнилось Михайлу 19 лет, справил он себе паспорт в Холмогорской воеводской канцелярии, одолжил денег, взял любимые книжки, с которых науку постигать начал, – «Арифметику» Леонтия Магницкого и «Граматику» Мелетия Смотрицкого и с рыбным обозом пешком отправился в Москву – за наукой.

Ведущий 2: Неласково встретила первопрестольная Ломоносова. В учебные заведения принимали только детей дворян, да и возраст его для начала учебы перешел все границы. Однако настойчивость Михайлы, его пытливый ум так поразили преподавателей, что он все-таки был зачислен в Славяно-греко-латинскую академию с казенным жалованьем 10 рублей в год.

*В класс вбегают ученики, Михайло задевает головой косяк и сносит верхнюю перекладину. Ребята смеются, дерутся друг с другом учебниками, слышатся реплики:*

- Ломоносов, крышу снесешь!
- Проверь, голова-то цела?
- Михайло, ты мимо доски пройди! Она упадет – урока не будет!

*Михайло садится и пишет что-то гусиным пером.*

Один из учеников (*выхватывает листок, читает*):

*Услышали мухи  
Медовые духи,  
Прилетевши, сели,  
В радости запели.  
Егда стали ясти,  
Попали в напасти,  
Вязли бо ноги.  
– Ах! – плачут убоги, –  
Меду полизали,  
А сами пропали.*

– Господа, это же стихи!

– Да наш Михайло – русский Гораций!

– Нет, он Анакреонт!

Ведущий 1: Никто и предположить тогда не мог, что пройдет немногим более десяти лет, и Ломоносов с тайной гордостью прочитает высокой публике свой перевод знаменитых стихов Горация:

*Отечество мое молчать не будет,  
Что мне беззнатный род препятством не был...*

А стихотворение «*Ночною темнотою покрылись небеса...*», написанное в духе Анакреонта, как модный романс будет распевать весь Петербург.

*Звучит песня С. С. Коренблита «Купидон» (трек 6, табл. 2, стр. 6).*

Ведущий 1: Пока же до славы ученого и поэта было далеко. Ломоносов усиленно штудирует латынь, терпя насмешки одноклассников, которые все моложе его, терпя постоянный голод, мечтая когда-нибудь согреться в промозглой комнате без дров.

Ведущий 2: Но вот он уже в числе лучших учеников академии направлен в Петербургский университет, а оттуда, опять среди лучших, направляется в Европу для изучения химии, физики и горнорудного дела.

### Сцена 3

*Декорации средневековой Европы – аккуратные домики, готические шпили соборов. Профессор Вольф в физической лаборатории. Его обступили ученики в напудренных париках.*

Профессор: Физическое явление есть суть явление природы. Мы изучаем явление, следовательно, мы изучаем природу. *(Готовит опыт с водой.)*

Ученики *(за спиной профессора, сняв башмак, передразнивают)*: «Пункт первый – башмак есть одежда для ног, сделанная из кожи. Пункт второй – Сапожником называют человека, который делает одежду для ног. Пункт третий – Так как сапоги делает сапожник, то они не предназначены для ног».

Михайло: Скажите, профессор, а если воду пронзает молния, она изменяет свой состав?

Профессор: У вас самая светлая голова, Ломоносов. Вы молодой человек с прекрасными способностями.

### Сцена 4

Ведущий 1: Не все складывалось гладко для М. Ломоносова на чужбине. Наряду с добрым и знающим Вольфом встречались и равнодушные чиновники от науки, на лекциях которых (М. Ломоносов это чувствовал) лишь зря теряется время. В конце концов он решает самовольно вернуться в Россию. Однако многие испытания еще предстояло преодолеть молодому ученому: в Пруссии его обманом завербовали в солдаты, и лишь через несколько месяцев удалось бежать с огромным риском для жизни. Но, как бы то ни было, 8 июня 1741 года М. Ломоносов вновь вступил на родную землю, чтобы личным примером доказать, что «может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов российская земля рождать».

Ведущий 2: Я вызываю на сцену науки, открытия в которых принадлежат М. В. Ломоносову.

Филология: М. Ломоносов открыл, что славянский язык принадлежит к древнейшим индоевропейским языкам, а также установил тот факт, что древнерусский язык произошел из славянского языка. Стоял у основ современной стилистики, разработав теорию трех стилей и правил грамматики русского языка, а также у основ современного стихосложения.

Его «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739), «Российская грамматика» (1754–1755), «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» (1757) явились основой первого печатного учебника по словесности на русском языке – «Краткого руководства к красноречию» (1748).

**Физика:** Ломоносов создал учение о том, что весь мир состоит из атомов и корпускул. Атомы – мельчайшие частицы – в разных сочетаниях образуют корпускулы. Из разных сочетаний корпускул возникают все другие вещества. В XIX веке это учение было подтверждено, а корпускулы названы молекулами.

Сформулировал закон сохранения массы тела.

Изобрел «ночезрительную трубу» – предшественницу современных приборов для ночных наблюдений.

**Астрономия:** М. В. Ломоносов сконструировал телескоп для наблюдения за звездами и планетами и благодаря ему открыл атмосферу на Венере. Он также выдвинул теорию самосвечения комет и полярных сияний.

*Звучит песня С. С. Коренблита «Северное сияние»  
(трек 1, табл. 2, стр. 6).*

**Химия:** М. В. Ломоносов разработал принципы новой науки – физической химии.

**Геология:** Он выдвинул теорию о постоянных геологических изменениях земной поверхности под действием «подземного огня» и теорию о возникновении металлов и минералов вследствие геологических изменений земной поверхности.

**География:** М. Ломоносов разработал принципы новой науки – экономической географии, а также доказал возможность Северного морского пути в Индию.

**Искусство:** М. Ломоносов, получив в своей химической лаборатории разноцветное стекло, создал русскую мозаику.

**Ведущий 2:** Ломоносова называют основателем Московского университета, но, по меткому выражению А. С. Пушкина, он сам был нашим первым университетом. Он не только внес огромный вклад фактически во все области современного ему знания, но и подготовил целую плеяду блестящих российских ученых, открыв тем самым новую эру в отечественной науке.

Сцена 5

*Дом М. Ломоносова. Михаил Васильевич,  
тяжело опирающийся на палку, его жена и дочь стоят  
у крыльца в ожидании высокой гостьи.*

Ведущий 2: 7 июня 1764 года дом М. Ломоносова посетила молодая императрица – Екатерина Вторая.

*Появляется императрица в сопровождении свиты. Хозяин кланяется,  
хозяйки приседают в глубоком реверансе.*

Екатерина: Хороший у вас дом, господин статский советник и профессор! Я рада, что профессора моей Академии наук живут в довольствии и ни в чем не нуждаются.

Ломоносов: Матушка государыня, чтобы науки вперед двигались, немалые суммы на то употребить должно.

Екатерина: Ну-ну, Михаил Васильевич. А что же это вы гостей на пороге держите? (*М. Ломоносов предлагает руку и проводит гостью в комнату-лабораторию.*) Весь мир, Михайло Васильевич, признает ваши заслуги перед наукой. Шведская академия наук вас в свои ряды приняла, а теперь Болонская избрала в ряды своих академиков...

Ломоносов: И я, государыня императрица, благодарю вас за заботу о процветании наук российских. Да только ведь опять мало в делах академических...

Екатерина: Ну будет, будет вам, Михайло Васильевич! Сегодня день праздничный, негоже недоброе вспоминать. Покажите-ка мне лучше ваши мозаичные картины. Вы ведь у нас не только ученый, но и художник знатный, член Академии художеств.

Ломоносов (*преподнося с поклоном картину*):

*...Се есть Петр, Отечества отец,  
Земное божество Россия почитает.  
И столько алтарей пред зраком сим пылает,  
Коль много есть ему обязанных сердец.*

Екатерина: Славная мозаика получается у вас, Михайло Васильевич! Смотрю я, многое вы о камнях и минералах узнали. Прочитала недавно ваше «Известие о сочиняемой российской Минералогии» – много пользы принесет ваш план изучения природных богатств России.

Только что-то хвори вас одолели, как посмотрю. Помню я, в прошлом году даже в отставку просились.

Ломоносов: Что тут поделаешь, матушка государыня. Вон как меня, старика, лом в ногах скрутил.

Екатерина: Да будет вам, Михайло Васильевич, какой же вы старик! Сколько вам лет?

Ломоносов: В ноябре пятьдесят три исполняется.

Екатерина (*вставая*): Видите, вы еще молоды изрядно, так что послужите и России, и нам. Рано о смерти-то думать.

Ломоносов (*вставая, в зал*): Я не тужу о смерти: пожил, потерпел и знаю, что обо мне дети Отечества пожалеют.

*Звучит песня С. С. Коренблита «Знак бессмертия» (трек 11, табл. 2, стр. 7).*

*Я знак бессмертия себе воздвигнул  
Превыше пирамид и крепче меди,  
Что бурный Аквилон сотреть не может,  
Ни множество веков, ни едка древность.  
Не вовсе я умру, но смерть оставит  
Велику часть мою, как жизнь скончаю.  
Я буду возрастать повсюду славой,  
Пока великий Рим владеет светом.  
Где быстрыми шумит струями Авфид,  
Где Давнус царствовал в простом народе,  
Отечество мое молчать не будет,  
Что мне беззнатный род препятством не был,  
Чтоб внести в Италию стихи Эольски  
И первому звенеть Алцейской Лирой.  
Взгордися праведной заслугой, муза,  
И увенчай главу Дельфийским лавром.*

*Занавес*

Пособие также содержит следующие материалы.

*Конспекты уроков по творчеству М. В. Ломоносова:*

5 класс. М. В. Ломоносов – ученый и поэт. Изложение научных истин в поэтической форме на примере стихотворения «*Случились вместе два Астронома в пиру...*»

7 класс. Судьба России и ее преобразований в произведениях М. В. Ломоносова. Анализ произведений «Надпись 2 к статуе Петра Великого», «Ода на день восшествия на всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года». Теория литературы: классицизм как литературное направление; ода.

9 класс. Урок 1. Классицизм как литературное направление. Русский классицизм и творчество М. В. Ломоносова.

Урок 2. Философская лирика М. В. Ломоносова. Анализ стихотворений «Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния», «Стихи, сочиненные по дороге в Петергоф в 1761 году».

Урок 3. Поэтическая программа М. В. Ломоносова. Анализ стихотворения «Разговор с Анакреоном».

*Материалы для элективного курса или уроков, внеклассного чтения:*

Телепередача «Неизвестные строчки известных поэтов. М. В. Ломоносов»: сценарий деловой игры.

Урок (или факультативное занятие) проводится в форме деловой игры. Четыре пары участников получают задание: подготовить сюжет научно-популярной телепередачи «Малоизвестные строчки известных поэтов», где будет показана встреча ведущего программы, выступающего от имени рядового любителя поэзии, и специалиста-литературоведа. Передача проводится в рамках студийного обсуждения, так что участники могут напрямую обращаться к «зрителям».

В зависимости от уровня подготовки учащихся – они могут разыграть предлагаемый в пособии сценарий или создать свой по аналогии.

*Избранные имена. Русские поэты. А. С. Пушкин.* Учебно-методическое пособие [34].

Учебно-методическое пособие создано для учителей общеобразовательных школ, гимназий, лицеев в помощь при подготовке и проведении уроков по творчеству А. С. Пушкина с привлечением музыкальных интерпретаций произведений поэта, представленных проектом «Галерея нотных портретов».

В данном пособии мы предлагаем следующую организацию учебного материала:

1. Конспекты уроков по лирике А. С. Пушкина в 10 классе.
2. Сценарий литературно-музыкальной композиции «Зимний вечер».
3. Сценарий литературной гостиной «Три портрета. Тема любви в лирике А. С. Пушкина».
4. Программа элективного курса «Философская лирика А. С. Пушкина».
5. Прослушивание нотного портрета А. С. Пушкина «Имя мое» целиком в исполнении автора С. С. Коренблита.

На наш взгляд, именно в старших классах, когда окончательно формируются литературные умения, ведется сопоставительный анализ лирических произведений, уместно показать учащимся новое, современное звучание пушкинской поэзии.

Бесспорно, и в 5–9-х классах можно обращаться к музыкальной интерпретации поэтического текста, и в проекте «Галерея нотных портретов» можно найти соответствующие данному возрасту и программам произведения. Но мы видим свою задачу в том, чтобы предложить учителю целостную систему уроков и внеклассных мероприятий в старших классах, построенную так, чтобы стихи и музыка составили гармоническое единство и показали богатые возможности, заложенные в инновационном проекте.

#### *Система уроков в 10 классе*

Урок 1. «Что в имени тебе моем?». История «мятежного рода» Пушкиных. Чтение и анализ стихотворения «Моя родословная».

Урок 2. А. С. Пушкин в Лицее. Тема «дружества святого» в творчестве А. С. Пушкина.

Урок 3. Тема свободы в лирике А. С. Пушкина петербургского периода.



Урок 4. Тема свободы в романтической лирике 1820–1824 гг. и в годы творческой зрелости.

Урок 5. Тема духовного поиска и обретения в лирике А. С. Пушкина.

Урок 6. Тема духовного поиска и обретения (продолжение). Философские мотивы в лирике А. С. Пушкина.

### Сценарий литературной гостиной «Три портрета. Любовь и красота в лирике А. С. Пушкина»

#### *1. Предварительное домашнее задание.*

1. Всем участникам литературной гостиной повторить выученные в 9 классе стихотворения А. С. Пушкина о любви и красоте: К\*\*\* («Я помню чудное мгновенье...»), «Я вас любил...», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Не пой, красавица, при мне...», «Мадонна».

2. Индивидуальные задания трем участницам литературной гостиной – рассказ о трех адресатах лирики А. С. Пушкина (прил. № 1: рассказ о К. Собаньской; прил № 2: рассказ о Е. К. Воронцовой; прил. № 3): рассказ о Н. Н. Пушкиной.)

3. Всем участникам литературной гостиной нужно позаботиться о строгом костюме, соответствующем содержанию предстоящего вечера.

#### *Приложение № 1 [35, с. 391–393]*

##### *Карточка № 1*

Каролина Адамовна Собаньская прожила долгую, бурную жизнь. Она была пятью годами старше Пушкина, а дожила до 1885 года, т. е. прожила она более 90 лет.

Ее сестрой была знаменитая польская красавица Эвелина Ганская, ставшая женой великого французского писателя Оноре де Бальзака.

Каролина вышла замуж в 16 лет за подольского помещика, но, убежав от мужа, стала жить в Одессе. Она была самой красивой из полек, живших в Одессе в 1820-х годах. Была она веселой, неунывающей, образованной, прекрасной пианисткой. Ее положение в свете было сомнительным: великосветские дамы избегали знакомства с ней. Свое ложное положение в обществе Собаньская несла с великолепным презрением. Не обращая внимания на глухой ропот негодования и косые взгляды дам, она появлялась в гостиных с гордо поднятой головой и садилась на первое место, как

королева на трон. У нее был в Одессе свой салон, в нем собиралось отборнейшее мужское общество. Ее всегда окружал рой поклонников, у нее было много любовников, и она легко меняла их.

В 1828 году Собаньская приезжала в Петербург, и «Пушкин, кажется, был неравнодушен к хозяйке». К Собаньской, по свидетельству Максимовича, обращено стихотворение А. Пушкина, которое он видел в ее альбоме (1829):

*Что в имени тебе моем?  
Оно умрет, как шум печальный  
Волны, плеснувшей в берег дальный,  
Как звук ночной в лесу глухом.  
Оно на памятном листке  
Оставит мертвый след, подобный  
Узору надписи надгробной  
На непонятном языке.  
Что в нем? Забытое давно  
В волненьях новых и мятежных,  
Твоей душе не даст оно  
Воспоминаний чистых, нежных.  
Но в день печали, в тишине  
Произнеси его, тоскуя;  
Скажи: есть память обо мне,  
Есть в мире сердце, где живу я...*

*Приложение № 2 [36, с. 366–368]*

*Карточка № 2*

*Графиня Елизавета Ксавериевна Воронцова (1792–1880)*

Все знавшие графиню, описывают ее как женщину исключительной прелести и очаровывающего благородного изящества. С врожденным польским легкомыслием и кокетством желала она нравиться, и никто лучше ее в том не успевал. Молода она была душою, молода и наружностью. Быстрый, нежный взгляд ее небольших глаз пронзал насквозь.

Несомненно, Воронцова глубоко жила в душе А. Пушкина. Анненков рассказывает: «*Предания той эпохи упоминают о женщине, превосходившей всех других во власти, с которой управляла мыслию и*

существованием поэта. Пушкин нигде о ней не упоминает, как бы желая сохранить для одного себя тайну этой любви. Она обнаруживается у него только многочисленными профилями прекрасной женской головы спокойного, благородного, величавого типа, которые идут почти по всем его бумагам из одесского периода жизни». Комментаторы с большей или меньшей степенью произвольности относят к Воронцовой целый ряд стихотворений А. Пушкина: «Сожженное письмо», «Желание славы», «Ненастный день потух...», «Талисман», «Ангел», некоторые черновые наброски. Особенно произвольным является отнесение к Воронцовой стихотворений «Талисман» и «Ангел»: Воронцова подарила А. Пушкину перстень-талисман, – значит, «Талисман» написан к ней, хотя стихотворение носит явно восточный колорит, говорит о каком-то приморском мусульманском крае вроде Крыма, где А. Пушкин никогда не встречался с Воронцовой, и, главное, рисует такой характер отношения беззаветно влюбленной «волшебницы» к поэту, какого мы не имеем решительно никаких оснований предполагать в отношении Воронцовой к А. Пушкину. В стихотворении «Ангел» фигурирует «мрачный демон», в душе которого производит переворот стоящий в дверях Эдема нежный ангел; под именем демона А. Пушкин вывел когда-то Александра Раевского. Раевский был влюблен в Воронцову, – значит, под ангелом следует разуместь ее, хотя мы решительно ничего не знаем о нравственном влиянии Воронцовой на Раевского, а в 1827 году, когда был написан «Ангел», давно уже рассеялся мрачно-мятежный демонический ореол, окружавший Раевского в глазах А. Пушкина.

Из произведений А. Пушкина нет никакой возможности извлечь какие-либо указания на характер отношений, существовавших между ним и Воронцовой. Свидетельства же современников говорят об этих отношениях вот что. Воронцова подарила А. Пушкину перед его отъездом из Одессы золотой перстень с сердоликом, на котором были вырезаны таинственные арабские слова; в действительности, впрочем, оказалось, что это была просто именная печать какого-то раввина с древнееврейским написанием его имени. А. Пушкин очень дорожил перстнем и всегда носил его на пальце. Сестра А. Пушкина сообщила Анненкову, что, когда А. Пушкин жил уже в псковской ссылке, он получал из Одессы письма, запечатанные таким же перстнем; получив письмо, он запирался у себя в комнате, никуда не выходил и никого не принимал к себе.

*Приложение № 3*

Карточка № 3

Наталия Николаевна Гончарова родилась 27 августа 1812 года в поместье Кариан Тамбовской губернии, где семья Гончаровых с детьми жила после вынужденного отъезда из Москвы из-за нашествия Наполеона. Мать, Наталия Ивановна Гончарова, считала, что младшенькую дочь неимоверно разбаловал свекор, Афанасий Николаевич, не дававший до шести лет увезти внучку из Полотняного завода (обширное родовое имение Гончаровых под Калугой) в Москву, на Большую Никитскую, где поселялась семья на зиму.

Девочка воспитывалась у деда, на вольном воздухе огромного парка с 13 прудами и лебедиными парами, плавающими в них. Дедушка, души в ней не чаявший, выписывал для нее игрушки и одежду из Парижа: доставлялись в имение тщательно упакованные коробки с атласными лентами, в которых лежали, закрыв глаза, фарфоровые куклы, похожие на сказочных принцесс, книжки, мячики, другие зательные игрушки, дорогие платица, даже маленькие детские шляпки для крохи-модницы по имени Таша.

Одну из кукол маменька в гневе разбила, уже позже, когда Наташа вернулась в родительский дом.

Никто не видел ее отчаяния, но матери, ее вспышек гнева и непредсказуемой ярости, тихая и задумчивая девочка с тех пор боялась несказанно! Ее удивительные карие глаза с загадочной неопределенностью взгляда часто наполнялись слезами, но плакать она не смела – вслед за слезами последовало бы более строгое наказание! Оставалось одно – затаиться в уголке и переждать бурю. Так делала она и будучи уже совсем взрослой.

Уже в восьмилетнем возрасте все обращали внимание на редкое, классически-античное совершенство черт ее лица и шутливо пугали маменьку – саму замечательно красивую женщину, что дочь со временем затмит ее красоту и от женихов отбоя не будет! Суровая и решительная маменька в ответ поджимала губы и, качая головой, говорила: *«Слишком уж тиха, ни одной провинности! В тихом омуте черти водятся!»* И глаза ее сумрачно поблескивали...

Жизнь рядом со строгой, всегда напряженной матерью, больным отцом, Николаем Афанасьевичем, не шла на пользу Наталии Николаевне – она была до болезненности молчалива и застенчива.

Позже, когда она появилась в светских салонах Москвы и Петербурга, эту застенчивость и склонность к молчанию многие считали

признаком недалекого ума. Так что качества, поощряемые властной маменькой, – покорность, полное повиновение и молчаливость сослужили Наталии Гончаровой плохую службу.

Воспитание в деревне, на чистом воздухе оставило ей в наследство цветущее здоровье. Сильная, ловкая, она была необыкновенно пропорционально сложена, отчего и каждое движение ее было преисполнено грации. Глаза добрые, веселые, с подзадоривающим огоньком из-под длинных бархатных ресниц... Но главную прелесть Натали составляло отсутствие всякого жеманства и естественность. Большинство считало ее кокеткой, но эта оценка несправедлива, на наш взгляд.

Необыкновенно выразительные глаза, очаровательная улыбка и притягивающая простота в обращении, помимо ее воли, покоряли всех. Не ее вина, что все в ней было так удивительно хорошо!.. Наталия Николаевна явилась в семье удивительным самородком!

Эта девушка мгновенно поразила сердце и воображение знаменитого поэта, когда он увидел ее на балах танцмейстера Иогеля, в доме на Тверском бульваре, зимой 1828–1829 годов. Ей тогда едва минуло 16 лет. В белом платье, с золотым обручем на голове, во всем блеске своей царственной, гармоничной, одухотворенной красоты она была представлена Александру Сергеевичу, который *«впервые в жизни был робок»*.

Марина Ивановна Цветаева, поэт XX века, искренне любившая А. Пушкина, писала о Наталье Пушкиной в 1929 году: *«Было в ней одно – красавица. Только – красавица...»* [37, с. 88].

А еще раньше, в 1916-м:

*Счастье или грусть –  
Ничего не знать наизусть,  
В пышной тальме катать бобровой,  
Сердце Пушкина теребить в руках,  
И прослыть в веках –  
Длиннобровой,  
Ни к кому не суровой –  
Гончаровой.*

*Сон или смертный грех –  
Быть как шелк, как пух, как мех,  
И, не слыша стиха литого,  
Процветать себе без морицин на лбу.*

*Если грустно – кусать губу  
И потом, в гробу,  
Вспоминать – Ланского.*

О внутренней жизни Натальи Николаевны, о ее переживаниях в жизни с А. Пушкиным мы решительно ничего не знаем. До нас дошло всего два-три письма Натальи Николаевны чисто делового содержания, и то уже после пушкинской поры ее жизни. Мы не знаем ни одного ее письма к жениху и мужу, почти не встречаем указаний на ее переживания в воспоминаниях друзей, кроме лживых, тенденциозных сообщений дочери ее от второго брака А. П. Араповой, – сообщений, в которых нельзя верить ни одному слову. Но можно, во всяком случае, думать, что Наталье Николаевне приходилось переживать много тяжелого. А. Пушкин жену любил, и это несомненно: письма его к ней полны самой нежной заботливости.

### *II. Ход литературной гостиной*

*Декорация.* Помещение, в котором будет происходить данное занятие, желательно оформить в стиле салона XIX века: расположить портреты А. С. Пушкина, Н. Н. Пушкиной, стилизованные рисунки А. С. Пушкина, цветы. Можно пригласить гостей – учащихся из других классов, учителей, родителей.

Включается запись песни на стихи А. С. Пушкина «Цветок» (*трек 15, табл. 2, стр. 10*) из нотного портрета «Имя мое» в исполнении С. С. Коренблита.

*Слово учителя.* Вы слышали современное исполнение стихотворения, написанного в 1828 году. Какие мысли, ассоциации вызывает «засохший, безуханный» цветок у поэта? У композитора? У вас? Какие ключевые слова вы слышали? (Нежное свиданье или роковая разлука, мечты, увядание. Поэзия любви – поэзия разлуки, печали.)

Какие новые страницы этой вечной книги откроет нам А. Пушкин?

Послушаем другие стихотворения А. С. Пушкина о любви, пропетые композитором и певцом С. С. Коренблитом.

(Учащиеся могут не только слушать исполнение указанных произведений, но и танцевать, петь вместе с певцом, а также выразительно читать данные стихотворения.)

1. Имя мое («Что в имени тебе моем?..», трек 13, табл. 2, стр. 10), Нет, нет («Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...» (1832), трек 17, табл. 2, стр. 10), Увы («Увы, зачем она блистает...», трек 4, табл. 2, стр. 9), Красавица (трек 3, табл. 2, стр. 9), Первая любовь («Дубравы, где в тиши свободы...», трек 2, табл. 2, стр. 9), Другое чувство («И я слышал, что божий свет...», трек 24, табл. 2, стр. 10).

2. Ночь (трек 6, табл. 2, стр. 9).

3. Сегодня («Мой друг, забыты мной следы минувших лет», трек 18, табл. 2, стр. 10), Ревность («Простишь ли мне ревнивые мечты...», трек 9, табл. 2, стр. 10).

4. Все кончено («Все кончено: меж нами связи нет...», трек 10, табл. 2, стр. 10) и др.

(Учащиеся по своему усмотрению выбирают песни из списка, которые они хотели бы послушать.)

*Слово учителя.* Любовная лирика А. Пушкина в полном согласии с законами романтизма, породившего ее, заговорила о любви реального русского человека, показала ее самоценность, богатство чувств, глубокое понимание тонкой, противоречивой, непредсказуемой жизни души.

Прочитайте стихотворения А. Пушкина о любви, которые вы учили раньше.

Лирический герой пушкинской любовной поэзии сам умеет глубоко чувствовать и понимает противоречивые чувства возлюбленной, пылок, стремителен в своих поступках и выводах, иногда гневен, иногда насмешив в своих наблюдениях: «Я вижу все и не сержусь».

С самого начала любовная лирика юного поэта являла собой бурное кипение жизненных сил и страстей, в ней горел «огонь мучительных желаний». Это светлый, радостный мир влюбленной души, чуждой «угрюмых страданий»:

*Я знал любовь не мрачною тоской,  
Не безнадежным заблужденьем,  
Я знал любовь прелестною мечтой,  
Очарованьем, упоеньем [38].*

Пушкинский герой обожествляет любовь, он внимателен и чуток, великодушен, благодарен женщине за само возвышающее их обоих чувство, снисходителен к лукавству и неверности. Это целая

«наука страсти нежной», породившая ответные послания друзей, отклики женщин-поэтесс, полемику в печати, литературных и светских салонах.

Представим себе тех, кто был адресатом любовной лирики А. Пушкина.

Перед вами предстанут три женских портрета. Первая из них – та, в чей альбом было рукой поэта написано послание *«Что в имени тебе моем?»*. (Можно еще один раз включить запись песни *«Имя мое»* (Трек 13, табл. 2, стр. 10).

Известная красавица Каролина Собаньская (карточка № 1 – см. приложение № 1).

*Слово учителя.* Но самой большой любовью А. Пушкина, основой его романтического творчества, звездой его южного периода была другая женщина, жена самого влиятельного человека – генерала-губернатора Новороссийского края – графиня Елизавета Ксаверьевна Воронцова (карточка № 2 – см. приложение № 2).

Послушаем стихотворения *«Храни меня, мой талисман»* в музыкальной интерпретации Станислава Коренблита (трек 28, табл. 2, стр. 10); *«Ангел»* (трек 30, табл. 2, стр. 10), *«Сожженное письмо»* (трек 14, табл. 2, стр. 10).

*Слово учителя.* Наш интерес к частной жизни великих людей объясняется, наверное, бессознательным желанием ощутить единство человеческого рода.

*«Есть нечто глубоко значительное в сочетании знаменитости и неясности, присущем образу жены Пушкина. Множество тайн, которым суждено было сопровождать Пушкина, воплотилось в ней, такой совершенной в своей красоте, такой загадочной в своей непроницаемой обыкновенности и почти пустоте»,* – так писал о Наталье Николаевне, жене Пушкина, наш современник, ученый-пушкинист Валентин Непомнящий» [39, с. 200].

В оценке личности и роли Натальи Николаевны в судьбе поэта у современников, друзей и врагов А. Пушкина нет единого взгляда.

Какой же она была? Послушаем самого Александра Пушкина. (Ученик читает стихотворение А. С. Пушкина *«Мадонна»*.)

Этот сонет посвящен той, которая словно бы сошла с картин Рафаэля, и Пушкин писал своей будущей жене 30 июля 1830 года из Пе-



тербурга: *«Я утешаю себя, проводя целые часы перед белокурой Мадонной, похожей на вас, как две капли воды, и которую я купил бы, если бы она не стоила 40 000 рублей»* [40].

Как видим, новый идеал Женщины и Красоты появляется у поэта. Не роковая страсть, не безумства легких побед, а Мадонна с кротким взглядом, Мать, жена. *«А душу твою я люблю еще больше твоего лица»*, – писал поэт в одном из писем к жене.

Какой же была она, загадочная Натали? (карточка № 3 – см. приложение № 3).

Кровь А. Пушкина, заструившаяся на Черной речке, была его словом, ибо «слово поэта суть его дела». Но и жизнь поэта есть слово поэта. Решающий шаг был сделан задолго до Черной речки – венчание в церкви Большого Вознесения, что стоит в Москве у Никитских ворот, 18 февраля 1831 года. Ночь перед дуэлью растянулась на шесть лет.

В замечательном романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» есть такой эпизодический персонаж поэт Рюхин, который, увидев памятник А. Пушкину в Москве на Тверской площади, уныло размышляет: *«Какой бы шаг он ни сделал в жизни, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе!.. Стрелял, стрелял в него этот белогвардеец, и раздробил бедро, и обеспечил бессмертие... Повезло, повезло!»*

В самом деле, – отвечаем мы этому незадачливому поэту, – А. Пушкину всегда «везло», и все шло ему на пользу, даже смерть. Он погиб, защищая честь жены, семьи, доброго имени русского дворянина и русского поэта. Он мужественно принял страшные физические муки и не хотел стонать, чтобы не испугать свою Натали. *«И смешно же, чтобы этот вздор меня пересилил; не хочу»*. Его долг был выполнен с полнотой и силой, равной силе его слова.

*«Красота его души, – писал Вересаев, – пламенными языками то и дело прорывалась в его жизни, ярким огнем пылала в его творчестве и ослепительным светом вспыхнула в его смерти. Умирал он не как великий поэт, а как великий человек»*.

В заключение послушаем еще раз стихотворение А. С. Пушкина «Цветок» в исполнении С. С. Коренблита (трек 15, табл. 2, стр. 10) и постараемся услышать в нем мотивы красоты, памяти и любви.

*Программа элективного курса «Философская лирика А. С. Пушкина»*

1. Анализ стихотворения «Странник» как одного из ключевых произведений философской лирики.

2. Анализ образцов вольнолюбивой лирики А. С. Пушкина.

3. Поиск своего пути (южная ссылка). Сомнения, кризис («Свободы сеятель пустынный...», «Демон», «Ангел»).

4. Гармония поэзии и дисгармония душевного смятения («Зимний вечер»).

5. Высокая миссия Пророка. Отображение в стихотворении важнейшего события в духовном бытии поэта. Новая философия творчества.

6. Сопоставление «Пророка» А. С. Пушкина со стихотворением «Дар напрасный, дар случайный...».

7. Мотив служения поэта в стихотворениях цикла «Поэт и поэзия» («Поэт», «Поэту», «Поэт и толпа»).

8. Размышления о роли человека на земле. Анализ стихотворения «Анчар».

9. Размышления о жизни и смерти в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...».

10. Любовь, поставленная на недостижимую высоту («Мадонна»).

11. Болдинская осень 1830 года: от сомнения и уныния – к духовной высоте (анализ стихотворений «Бесы», «Элегия», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы...»), ощущение «связи времен».

12. Болдинская осень 1833 года Лирический шедевр «Осень», оборванная завершением «Куда ж нам плыть?..». Поиск истины, гармонии разума и сердца в стихотворении «Отцы пустынные и жены непорочны...».

13. Итоги духовного развития А. С. Пушкина. Стихотворение «Памятник» (В. Непомнящий: «Памятник – отклик на «Пророка»). Ключевые образы стихотворения.

14. Дуэль и смерть А. С. Пушкина как национальная трагедия.

***Избранные имена. Русские поэты. М. Ю. Лермонтов.*** Учебно-методическое пособие [41].

Поэзия М. Ю. Лермонтова удивительно близка народной, фольклорной традиции – вспомним «Песню про купца Калашникова», когда поэт создает блестящую стилизацию былинного стиха, исторической песни.

А его «Желание»:

*Зачем я не птица, не ворон степной,  
Пролетевший сейчас надо мной?..*

За этими стихами – очарование древней легенды, заунывный и надрывный голос шотландской волынки. Но еще, и может быть помимо воли автора, русская, народная, степная песня, которую М. Лермонтов мог мальчишкой слышать в родных Тарханах:

*Знаю, ворон, твой обычай:  
Ты сейчас из мертвых тел  
Со кровавою добычей  
К нам в деревню прилетел...*

Все это как-то удивительно почувствовал современный композитор и исполнитель С. Коренблит, впусив в мелодию своего напева обе стихии – русского «Ворона» и шотландскую волынку.

Поэзия М. Ю. Лермонтова близка юной душе. Лермонтова любят, не задумываясь за что. Школьников волнует тайная печаль баллад «Воздушный корабль» и «Три пальмы», поразительно легко учится «Парус», сладкой отравой звучат строчки: *И скучно и грустно, и некому руку подать / В минуту душевной невзгоды... Или: Печально я гляжу на наше поколенье...*

Школьники внутренне сопротивляются *изучению* Лермонтова: им страшно нарушить возникшее очарование стиха, поднять на гармонию нож логического анализа.

О формах и методах изучения М. Лермонтова в школе написано много, и мы, безусловно, не претендуем на оригинальность взгляда. Однако, как нам кажется, изучение жизни и творчества поэта через нотный портрет М. Лермонтова, созданный для этого пособия С. Коренблитом, позволяет «продлить очарование», сохранить внутри урока само ощущение музыки лермонтовского стиха.

Большинство стихотворений М. Лермонтова уже изначально романсы. Ведь «романс», как утверждает «Литературный энциклопедический словарь», – это стихотворение, положенное на музыку или рассчитанное на такое переложение; обычно – небольшое лирическое

произведение, строфическое, со стихами средней длины, с характерными напевными интонациями, чаще всего – о любви [42]. Романсы писались для фортепианного или гитарного сопровождения. Вот и в лермонтовских романсах звучат мотивы одиночества, изгнания, неразделенной любви.

Почему лирический герой М. Лермонтова одинок? Да потому что «знакомых тьма, а друга нет». Почему он изгнанник? – Его гонит слепая, безжалостная судьба, рок. Почему его любовь остается без ответа? – Ни одна девушка не может понять величия его мятежной души.

Юный читатель жадно впитывает поэзию Лермонтова, потому что узнает в ней историю собственного сердца – непризнанного, непонятого, неверно оцененного.

Напевная интонация стилистически безукоризненных лермонтовских строк рождает мелодию. Романсы в исполнении С. Коренблита органично входят в ткань урока.

Альбом песен «Я б хотел» на стихи М. Ю. Лермонтова из проекта «Галерея нотных портретов» С. Коренблита, прилагаемый к данному учебно-методическому пособию, включает в себя целый ряд произведений школьной программы, поэтому может звучать в контексте уроков литературы в 5, 6, 7, 9, 10-х классах.

Учитывая, что нотные портреты – самостоятельная музыкальная композиция со своей внутренней логикой, целесообразно создание на ее основе спектакля о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова, возможна серия факультативных занятий. Цель данного пособия – дать учителю необходимый материал для изучения лирики М. Ю. Лермонтова в школе в процессе учебной и внеурочной деятельности.

Музыка важна на уроке. Она мобилизует внимание учащихся, перестраивая их на новый вид деятельности, облегчает запоминание стихотворных строчек, создает эмоциональный настрой. Будучи универсальным средством общения, музыка помогает формированию в сознании слушателя психологического облика лирического героя М. Ю. Лермонтова.

Пособие, включающее в себя методическую и музыкальную части, вносит определенный элемент новизны в изучение лирики М. Ю. Лермонтова в школе, способствует творческой работе учителя и активной деятельности учащихся на уроке.

В структуре пособия представлено следующее содержание.

*Конспекты уроков*

5 класс

Урок 1. Изображение героического прошлого России в стихотворении «Бородино».

6 класс

Урок 1. Мотивы борьбы и одиночества в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус».

Урок 2. Размышления о родине и изгнании в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Тучи».

Урок 3. Тема одиночества в стихотворениях М. Ю. Лермонтова «На севере диком...», «Листок» и «Утес».

7 класс

Урок 1. Тоска по идеальной гармонии в стихотворениях М. Ю. Лермонтова «Молитва», «Ангел» и «Когда волнуется желтеющая нива».

9 класс

Урок 1. М. Ю. Лермонтов. Судьба и лира поэта. Основные мотивы ранней лирики.

Урок 2. Поэт и его эпоха (по лирике М. Ю. Лермонтова 30–40-х гг. XIX века).

Урок 3. Тема Поэта и толпы в лирике М. Ю. Лермонтова.

Урок 4. Родина и природа в лирике М. Ю. Лермонтова.

Урок 5. «Ответа на любовь мою напрасно жаждал я душою...» (по лирике М. Ю. Лермонтова).

10 класс

Урок 1. Основные мотивы лирики М. Ю. Лермонтова. Образ лирического героя. Анализ стихотворений «Благодарность», «Есть речи – значенье...», «Молитва» («Я, мать божия, ныне с молитвою...»).

Сценарий литературно-музыкальной гостиной

Литературно-музыкальная композиция

«Загадка М. Лермонтова»

Чтец 1:

*На буйном пиршестве задумчив он сидел  
Один, покинутый безумными друзьями,  
И в даль грядущую, закрытую пред нами,*

*Духовный взор его смотрел.  
И помню я, исполнены печали  
Средь звона чаш, и криков, и речей,  
И песен праздничных, и хохота гостей  
Его слова пророчески звучали.*

Ведущий 1 (*открывает портрет М. Ю. Лермонтова, зажигает свечу, записывает под портретом даты жизни – 1814–1841*): Посмотрите: даты глядят друг в друга, как в зеркало, словно замыкают круг жизни.

Ведущий 2:

*Четырнадцатый – сорок первый. Черта меж ними.  
Он Демоном, Пророком был твоим, Россия.  
Вселенну боль в одной душе лелеял. Кровь наземь капала.  
За что же два столетних юбилея – под залпами?*

Ведущий 1: Действительно, в 1914 году Россия готовилась отметить 100-летие со дня рождения своего поэта. Но все торжества были отменены – страну захватил пожар Первой мировой войны, которая в свою очередь привела к революции и гражданской войне.

*Звучит песня С. С. Коренблита на стихи М. Ю. Лермонтова «Предсказание» (трек 27, табл. 2, стр. 8).*

*Настанет год, России черный год,  
Когда царей корона упадет;  
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,  
И пища многих будет смерть и кровь;  
Когда детей, когда невинных жен  
Низвергнутый не защитит закон.  
Когда чума от смрадных, мертвых тел  
Начнет бродить среди печальных сел,  
Чтобы платком из хижин вызывать,  
И станет глад сей бедный край терзать;  
И зарево окрасит волны рек:  
В тот день явится мощный человек,  
И ты его узнаешь – и поймешь,  
Зачем в руке его булатный нож:*

*И горе для тебя! – твой плач, твой стон  
Ему тогда покажется смешон;  
И будет все ужасно, мрачно в нем,  
Как плащ его с возвышенным челом.*

Столетие же памяти М. Лермонтова пришлось на самые трагические дни Великой Отечественной. А мы вернемся на сто с лишним лет назад.

*Гостиная в барском доме. Перед образом горит лампадка. За столом бабушка поэта – Елизавета Алексеевна – в трауре. В комнату входит князь Александр Илларионович Васильчиков. На втором плане два чтеца. В руках у них томики М. Лермонтова.*

Князь: Примите мои соболезнования. Страшная утрата.

Бабушка: Благодарю, голубчик. Благодарю, что откликнулись, приехали. Присаживайтесь. *(Слуга вносит поднос с чаем, молча кланяется, уходит.)* Расскажите, прошу вас, как это было, почему это случилось. Он был так молод! *(Тише.)* А я... я старуха... Всех пережила... Всех.

Князь: Однажды на вечере у генеральши Верзилиной Лермонтов в присутствии дам отпустил какую-то новую шутку, более или менее острую, над Мартыновым. Что он сказал, мы не расслышали; знаю только, что, выходя из дома на улицу, Мартынов подошел к М. Лермонтову и сказал ему очень тихим и ровным голосом по-французски: «*Вы знаете, Лермонтов, что я очень часто терпел ваши шутки, но не люблю, чтобы их повторяли при дамах*», – на что М. Лермонтов таким же спокойным тоном отвечал: «*А если не любите, то потребуйте у меня удовлетворения*». Больше ничего в тот вечер и в последующие дни, до дуэли, между ними не было, по крайней мере, нам, Столыпину, Глебову и мне, неизвестно, и мы считали эту ссору столь ничтожною и мелочною, что до последней минуты уверены были, что она кончится примирением.

Трехдневная отсрочка не послужила ни к чему, и 15 июля, часов в шесть-семь вечера, мы поехали на роковую встречу; но и тут в последнюю минуту мы, и я думаю сам Лермонтов, были убеждены, что дуэль кончится пустыми выстрелами и что, обменявшись для соблюдения чести двумя пулями, противники подадут себе руки и поедут... ужинать.

Когда мы выехали на гору Машук и выбрали место по тропинке, ведущей в колонию, темная, громовая туча поднималась из-за соседней горы Бештау.

Мы отмерили с Глебовым тридцать шагов; последний барьер поставили на десяти и, разведя противников на крайние дистанции, положили им сходиться каждому на десять шагов по команде «Марш». Зарядили пистолеты. Глебов подал один Мартынову, а другой Лермонтову, и скомандовал: «Сходись!» Лермонтов остался неподвижен и, взведя курок, поднял пистолет дулом вверх, заслоняясь рукой и локтем по всем правилам опытного дуэлиста. В эту минуту, и в последний раз, я взглянул на него и никогда не забуду того спокойного, почти веселого выражения, которое играло на лице поэта перед дулом пистолета, уже направленного на него. Мартынов быстрыми шагами подошел к барьеру и выстрелил. М. Лермонтов упал, как будто его скосило на месте, не сделав движения ни назад, ни вперед, не успев даже захватить больное место, как это обыкновенно делают люди, раненые или ушибленные.

Мы подбежали. В правом боку дымилась рана. В левом – сочилась кровь.

Хотя признаки жизни уже видимо исчезли, но мы решили позвать доктора [43, с. 203–204.].

Бабушка: Разве доктора не было при дуэли?

Князь: По предварительному нашему приглашению присутствовать при дуэли доктора, к которым мы обращались, все наотрез отказались.

Но я продолжу. Черная туча, медленно поднимавшаяся на горизонте, разразилась страшной грозой, и перекаты грома пели вечную память новопреставленному рабу Михаилу.

Бабушка: Я как будто уже слышала этот рассказ. Или читала. Мишель писал...

*Чтец 1: «Вот мы взобрались на вершину выдавшейся скалы; площадка была покрыта мелким песком, будто нарочно для поединка. Кругом, теряясь в золотом тумане утра, теснились вершины гор, как бесчисленное стадо и Эльборус на юге вставал белой громадой, замыкая цепь льдистых вершин, между которых уж бродили волокнистые облака, набежавшие с востока. Я подошел к краю площадки и посмотрел вниз, голова чуть-чуть у меня не закружилась. Там внизу казалось*



*темно и холодно, как в гробе; миштые зубцы скал, сброшенных грозою и временем, ожидали своей добычи».* Лермонтов. «Герой нашего времени». Сцена дуэли.

Бабушка: Было еще стихотворение. Как оно называется? «Сон»?  
Чтец 2:

*В полдневный жар в долине Дагестана  
С свинцом в груди лежал недвижим я;  
Глубокая еще дымилась рана,  
По капле кровь точилась моя.*

*Лежал один я на песке долины;  
Уступы скал теснились кругом,  
И солнце жгло их желтые вершины,  
И жгло меня – но спал я мертвым сном.*

*И снился мне сияющий огнями  
Вечерний пир в родимой стороне.  
Меж юных жен, увенчанных цветами,  
Шел разговор веселый обо мне.*

*Но в разговор веселый не вступая,  
Сидела там задумчиво одна,  
И в грустный сон душа ее младая  
Бог знает чем была погружена;*

*И снилась ей долина Дагестана;  
Знакомый труп лежал в долине той;  
В его груди, дымясь, чернела рана,  
И кровь лилась хладеющей струей.*

Бабушка: Да-да, я еще удивилась: он спит и видит сон, как она спит и видит сон. Страшно. Еще тогда стало страшно.

*Занавес.*

Ведущий 1:

*И скучно, и грустно все видеть и знать наперед –  
Про времени бег, и про то, как корона падет.*

*Он смерть свою видел однажды средь выступов скал  
Во сне троекратном. Он это доподлинно знал.  
И видел он Землю, ее ореол голубой  
Из ночи Вселенной, из ночи души неземной.*

Ведущий 2: Один из космонавтов вспоминал, как впервые в окна иллюминатора из космоса увидел Землю – светящийся в голубом сиянии шар. А по радио, так уж совпало, звучали в этот миг лермонтовские строчки.

*Звучит романс С. Коренблита «Я б хотел» на стихотворение М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (трек 17, табл. 2, стр. 8).*

*Выхожу один я на дорогу;  
Сквозь туман кремнистый путь блестит;  
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,  
И звезда с звездою говорит.  
В небесах торжественно и чудно!  
Спит земля в сиянье голубом...  
Что же мне так больно и так трудно?  
Жду ль чего? жалею ли о чем?  
Уж не жду от жизни ничего я,  
И не жаль мне прошлого ничуть;  
Я ищу свободы и покоя!  
Я б хотел забыться и заснуть!  
Но не тем холодным сном могилы...  
Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;  
Чтоб всю ночь, весь день, мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб, вечно зеленея,  
Темный дуб склонялся и шумел.*

Откуда он знал? Ведь такой Земля видна только из космоса!

Ведущий 1: В лирике М. Лермонтова неоднократно возникает мотив тоски по иному бытию.

Чтец 3:

*По небу полуночи ангел летел  
 И тихую песню он пел;  
 И месяц и звезды, и тучи толпой  
 Внимали той песне святой.  
 Он пел о блаженстве безгрешных духов  
 Под кущами райских садов;  
 О боге великом он пел, и хвала  
 Его непритворна была.  
 Он душу младую в объятиях нес  
 Для мира печали и слез,  
 И звук его песни в душе молодой  
 Остался – без слов, но живой.  
 И долго на свете томилась она,  
 Желанием чудным полна;  
 И звуков небес заменить не могли  
 Ей скучные песни земли.*

Ведущий 2: Бесконечен полет ангела, бесконечна его песня. Слов не разобрать – да и не нужно: чудные звуки околдовывают без слов. Эту песню запомнит душа. Эта песня поможет преодолеть земное томление.

Лирический герой М. Лермонтова будто знает и помнит об этом, неземном бытии: он говорит о яви, которая похожа на безмятежный сон, но не «холодный сон могилы», а сон, полный сдержанной радостной силы.

Ведущий 1: Это не смерть. Это жизнь, о которой М. Лермонтов говорит так, словно уже переживал ее в своем личном опыте.

Такое знание искушало, навевало демонические мотивы.

Чтец 4:

### ***Мой демон***

*Собранье зол его стихия.  
 Носясь меж дымных облаков,  
 Он любит бури роковые,  
 И пену рек, и шум дубров.  
 Меж листьев желтых, облетевших  
 Стоит его недвижимый трон;  
 На нем, средь ветров онемевших,*

*Сидит уныл и мрачен он.  
Он недоверчивость вселяет,  
Он презрел чистую любовь,  
Он все моленья отвергает,  
Он равнодушно видит кровь.  
И звук высоких ощущений  
Он давит голосом страстей,  
И муза кротких вдохновений  
Страшится неземных очей.*

Ведущий 1: Для Лермонтова особой притягательностью обладала одна старинная легенда.

Бард (*в плаще и широком берете, в руках гитара*): В пограничном с Англией краю Шотландии, вблизи монастырского городка Мельроза, стоял в XIII веке замок Эрсильдон, где жил знаменитый рыцарь Томас Лермонт. Смолоду славился он как предсказатель, получивший свои знания в загадочном царстве фей. Он прорицательствовал на высоком холме возле своего замка и, между прочим, предсказал шотландскому королю Альфреду III его неожиданную и случайную смерть.

Помимо пророческого дара эрсильдонский владелец обладал даром поэтическим, за что его и прозвали Томас Рифмач.

Когда рыцарю пришел срок, он навсегда покинул свой замок, удалившись вслед за двумя белыми оленями в царство фей.

*Начинает перебирать струны. Звучит песня С. Коренблита «Желание»  
(трек 29, табл. 2, стр. 9).*

*Зачем я не птица, не ворон степной,  
Пролетевший сейчас надо мной?  
Зачем не могу в небесах я парить  
И одну лишь свободу любить?  
На запад, на запад помчался бы я,  
Где цветут моих предков поля,  
Где в замке пустом, на туманных горах,  
Их забвенный покоится прах.  
На древней стене их наследственный щит  
И заржавленный меч их висит.*

*Я стал бы летать над мечом и щитом  
И смахнул бы я пыль с них крылом;  
И арфы шотландской струну бы задел,  
И по сводам бы звук полетел;  
Внимаем одним, и одним пробужден,  
Как раздался, так смолкнул бы он.  
Но тщетны мечты, бесполезны мольбы  
Против строгих законов судьбы.  
Меж мной и холмами отчизны моей  
Расстилаются волны морей.  
Последний потомок отважных бойцов  
Увядает среди чуждых снегов;  
Я здесь был рожден, но нездешний душой...  
О! Зачем я не ворон степной?..*

Ведущий 2: Через несколько веков одного из потомков рыцаря Лермонта судьба занесла в царство Московское. Как гласят летописи, около 1620 года «пришел с Литвы в город Белый из Шкотской земли именитый человек Юрий Андреевич Лермонт и просился на службу великого государя». Был он приставлен обучать рейтарскому, или кавалерийскому строю новокрещеных немцев. От этого ротмистра Лермонтова в восьмом поколении и происходит наш поэт, связанный с этим своим предком рейтарским строем, но гораздо более близкий по духу легендарному Томасу Рифмачу, поэту и прорицателю.

Ведущий 1: Шотландская легенда выделяла из толпы, сулила отдельную, ни на чью не похожую судьбу.

Ведущий 2: Пережив в ранней юности упоение Байроном и романтизмом, Лермонтов страстно бунтовал против сравнения, узнавания, понимания.

Чтец 2:

*Нет, я не Байрон, я другой,  
Еще неведомый избранник,  
Как он, гонимый ветром странник,  
Но только с русскою душой.  
Я раньше начал, кончу ране,  
Мой ум не много совершит;  
В душе моей, как в океане,*

*Надежд разбитых груз лежит.  
Кто может, океан угрюмый,  
Твои изведать тайны? Кто  
Толпе мои расскажет думы?  
Я – или бог – или никто!*

Ведущий 1: Михаил Юрьевич Лермонтов всю свою жизнь осознанно и неосознанно творил свою загадку – от строки к строке.

Ведущий 2: Не стоит пытаться ее разгадать – она часть облика Поэта и основа его Поэзии.

*Все участники композиции выходят на сцену.*

Ведущий 1:

*Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..*

Ведущий 2:

*Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?..*

Князь:

*Играют волны – ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...*

Бабушка:

*Увы! он счастья не ищет  
И не от счастья бежит!*

Чтец 1:

*Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...*

Бард:

*А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!*

*Звучит песня «Парус» в исполнении С. Коренблита (трек 1, табл. 2,  
стр. 7).*

*Занавес*

М. Ю. Лермонтов был музыкален от природы. В московской квартире, превращенной ныне в музей поэта, бережно хранится скрипка, на которой Лермонтов играл в юношеские годы. Музыка стихотворения, безусловно, владела им, недаром он трем своим стихотворениям дает название «Песня». Помимо этого, у него есть «Песнь барда», две колыбельные, «Русская песня», «Русская мелодия», два стихотворения под названием «Еврейская мелодия», три «Романса» и три «Молитвы», подсказывающие собственную мелодекламацию стиха. А к стихотворению «Казачья колыбельная песня» поэт сам сочинил музыку.

В данном пособии авторы предлагают обратиться к музыкальной интерпретации поэзии М. Ю. Лермонтова как в процессе уроков, так и при постановке литературно-музыкальной композиции.

*Хотелось бы посоветовать также и отдельное прослушивание диска целиком, так как нотный портрет М. Ю. Лермонтова «Я б хотел» – это законченная литературно-музыкальная пьеса со своей идеей и выстроенным сюжетом.*

***Поэзия Серебряного века: Константин Бальмонт.*** Учебно-методическое пособие [41].

Поэзия Константина Бальмонта уравнивала мои мысли и переживания, связанные с работой над музыкой к стихам Александра Блока. Можно творчество этих поэтов сравнить с кровью: артериальной и венозной. Одна – яркая, пенящаяся, вызывающая, жизнестрастная: другая – глубокая, медленная, тревожная, драматичная. Благодаря поэзии К. Бальмонта чувствую себя полностью творчески уравновешенным, нашедшим ту пресловутую «золотую середину», хорошо ощущая себя в пространстве, зная, что находится слева, что справа, что позади, что впереди...

У Бальмонта есть стихотворение, которое начинается строкой: «В чертог Зимы со знаком Козерога...», а так как я родился под этим

знаком, то это навело меня на мысль подготовить цикл, соответствующий моему гороскопу, с которым удивительно совпали моя жизнь и мои чувства.

«Я не из тех» – наконец-то пою я людям, которые большую часть моей жизни пытались наставить меня на «правильный» путь с благими, а чаще иными намерениями. Теперь же, слава Богу, есть возможности и силы громко и дерзко пропеть об этом.

«Зеленоглазая пантера» – безусловно, символ укрощенной и любящей женщины: вдохновляющей, защищающей и помогающей жить и творить.

За окном XXI век. Век XX подарил нам замечательные литературные памятники прозы. Но в жизни человека всегда бывают «поэтические» минуты, когда душа просит раскрыть гармонию слова, а наилучшим образом она раскрывается именно благодаря музыке. Поэзия Константина Бальмонта необычайно мелодична и напевна, она как будто рождена для музыкального воплощения.

Структура современного урока в школе предусматривает использование приемов интеграции на различных этапах: на этапе введения нового, на этапе проверки домашнего задания и даже на контрольных уроках. Нотный портрет – прекрасный помощник творческому учителю не только на уроке, но и в трудном деле воспитания детей и подростков. Создайте творческую атмосферу в своем классе, поверните подчас сложную для ребенка русскую литературу интересной стороной. И основная цель нашей работы – привить любовь к слову и чтению – будет постепенно осуществляться. Даже если ученик, не особенно проявляющий интерес к учебе, остановится и просто задумается над словом, когда-то сказанным поэтом, – это тоже будет педагогическая победа.

Жанр нотного портрета помогает поэзии зазвучать на уроке иначе, не так, как обычно. И что очень важно – он не искажает творческую суть поэзии того или иного автора, а лишь раскрывает ее своеобразие.

*Уроки литературы в 11 классе базового и профильного уровней*

1. Начало творческого пути Константина Бальмонта.
2. Рубеж двух столетий – новый период творчества К. Бальмонта.
3. Зарубежное семилетие (1906–1913).
4. «Сонеты солнца, меда и луны».



«Сонеты Солнца, Меда и Луны» – уникальная книга в истории русской поэзии. В сборник вошло 255 сонетов, в том числе такая сложная форма, как венок сонетов. Но дело не только в количестве, хотя и оно красноречиво говорит о виртуозном мастерстве в труднейшей из «твердых форм». Это одна из лучших книг зрелого К. Бальмонта. «Солнечный К. Бальмонт» – легенда, творимая прежде всего самим поэтом, но все же тема света – ведущая в его творчестве. Если только перечислить названия некоторых книг поэта, то мы обнаружим поразительную преданность раз избранной теме. Служение свету для поэта – и символ, и образ жизни, и целая философская система, какая только возможная в отношении поэзии.

*Слово песни – капля меда,  
Что пролилась через край  
Переполненного сердца.*

Именно эти слова из испанской народной песни, слова, в которых выражено самосознание художника, избрал К. Бальмонт в качестве эпиграфа к сборнику. Образ переполненных медом сот – один из излюбленных в стихах Бальмонта. Отсюда и название книги. Примечательно и то, что, испытывая чувство переполненности творческими замыслами, он принимается именно за сонетную форму, требующую эстетической дисциплины и самоограничения.

Сонет – изначально итальянская форма стихотворения в 14 строк; затем развивается во Франции, Англии, Германии и других странах. Типичный размер сонета – пятистопный (реже шестистопный) ямб.

Структурная композиция сонета предполагает две части: 1-я – два катрена, 2-я – два терцета. Система рифмовки определенная, катрены должны иметь одинаковую рифмовку – АвВА АвВА (аВВа аВВа) или АВАВ АВАВ (аВаВ аВаВ). Рифмовка терцетов в итальянской традиции СдС дСд (сДе, сДе) – смежные рифмы избегаются; во французской традиции – ССд ЕЕд (ССд еДе) – смежные рифмы типичны в начале терцетов и избегаются в конце. В сонете действует правило альтернанса (различение 8-й и 9-й по типу клаузулы); не принято повторение одних и тех же слов.

В семантической композиции сонета определяющим является движение темы.

А. Квятковский отмечает, что в развитии темы катрены ведут линию подъема, терцеты – нисхождения: в 1-м катрене – экспозиция, утверждение темы; во 2-м – развитие; в 1-м терцете намечается развязка, во 2-м – быстрое завершение развязки, которое находит самое яркое выражение в заключительной строке сонета, самой **сильной** по мысли и образности («сонетный замок»).

М. Л. Гаспаров выделяет несколько типов содержательной структуры сонетов:

– синтезирующий, трехчленный тип (по принципу тезис – анти-тезис – синтез);

– промежуточный – двучленный тип (тезис – антитезис);

– одночленный (однолинейный) тип, «идущий к выводу не из двух посылок, а из одной».

### ***Что со мной?***

*Что сделалось со мной? Я весь пою.  
Свиваю мысли в тонкий строй сонета.  
Ласкаю зорким взором то и это.  
Всю Вечность принимаю как мою.  
Из черных глыб я белое кую.  
И повесть чувства в сталь и свет одета.  
Во всем я ощущаю только лето.  
Ветров пьянящих теплую струю.  
О, что со мной? Я счастлив непонятно.  
Ведь боль я знаю так же, как и все.  
Хожу босой по стеклам. И в росе  
Ищу душой того, что невозвратно.  
Я знаю. Это – Солнце ароматно  
Во мне поет. Я весь в его красе.*

Несколько стихотворений сборника посвящены поэту, его делу, мастерству.

*Умей творить из самых малых крох.  
Иначе для чего же ты кудесник?*

*Среди людей ты божества наместник,  
Так помни, чтоб в словах твоих был бог.*

В «Галерее нотных портретов» вы можете найти две композиции из данного сборника («Что со мной?» и «Столепестковая»), проанализированные выше. Материалы анализа можно использовать при изучении не только творчества К. Бальмонта, но и тем теоретического характера (например, при изучении в 7 классе темы «Из истории сонета»). На таких уроках музыкальные композиции С. Коренблита прекрасно справляются с ролью иллюстраций, внося разнообразие в насыщенный теоретическими сложностями урок.

Таким образом, перед нами не только богатейшее поэтическое наследие поэзии Серебряного века, но и одна из его реализаций в литературно-музыкальном цикле нашего современника – композитора и исполнителя С. Коренблита. В руках учителя – материал, способный превратить стандартный урок в интересное и увлекательное путешествие по стране искусства. В добрый путь!

*Поэзия Серебряного века: Андрей Белый.* Учебно-методическое пособие [42]).

В данном методическом пособии предложены материалы для уроков литературы, русской словесности в базовых, профильных и гимназических классах средней и старшей школы, а также для занятий на филологических факультетах вузов.

Андрея Белого (Бориса Бугаева) мне трудно рассматривать отдельно без «связки» его судьбы с судьбой моего любимейшего поэта Александра Блока и его жены Л. Менделеевой. Он, как спутник Земли – Луна, находился всегда рядом с ними, если не в прямом, так в ином смысле. Обладая, безусловно, своими творческими чертами, он с определенной степенью приближения может быть назван «спутником» А. Блока или даже отраженным светом Солнца, принимаемым нами за свет Луны. Прав ли я? Послушайте и решите сами, мой Слушатель.

«Цепь» – связка, даже не всегда заметная самим звеньям, – наша пожизненная верига. Мы – звенья одной Цепи, что банально и просто, но все-таки... Вырываясь из одной цепной связки, мы тут же становимся частью другой, и это происходит на протяжении всей, возможно не одной, нашей жизни. Если посмотреть через какие-то неведомые пока приборы, то было бы видно чудовищное зрелище несчетного числа цепей как в пространстве, так и во времени. Каждый, кто соби-

рается что-нибудь сообщить новое по этому поводу, очень рискует повториться. Поэтому на всякий случай я заложил некоторые определенно новые краски в этот сюжет. Кто их отыщет – может сказать, что и это бывало у кого-нибудь и где-нибудь, но по другому поводу. Не слишком ошибусь, спросив: «А что вообще может быть придумано принципиально нового, особенно в том, что так давно и тщательно исследуется поэтами и философами в понятии «человеческая душа»?»

Поэтическое творчество А. Белого не так глубоко и полно изучено нашими учеными и критиками, как его прозаические произведения. Именно поэтому интересно обратить особое внимание на эти страницы его творчества. Многим хорошо известны романы А. Белого «Петербург», «Маски», «Серебряный голубь», но его лирические стихи и поэмы, а также статьи, воспоминания о современниках остаются предметом изучения только специалистов-филологов. А между тем в лирике и поэмах А. Белого каждый найдет для себя созвучные строки, откроет новую картину мира России начала века. Свою большую любовь к Отечеству поэт А. Белый выразил сильно, ярко, образно и впечатляюще. Эта тема пронизывает все его литературное наследие, не только лирику.

Интересными должны показаться молодому поколению и любовные стихи А. Белого, наполненные искренними чувствами и необычайными красками. Именно они, на наш взгляд, могут стать прекрасными романсами и лирическими песнями в будущем.

Многие стихи А. Белого мелодичны, легко воспринимаются именно в песенной форме, поэтому предлагаемое учебное пособие с нотным портретом – прекрасное дополнение к анализу лирики поэта на уроке.

Андрей Белый самостоятельно составлял все сборники своих стихов и практически участвовал в их изданиях. Первая книга стихов «Золото в лазури» вышла в свет в 1904 году. Следующие сборники «Пепел» (1908) и «Урна» (1909) вышли почти одновременно. Поэт сам редактировал и готовил их к выпуску. Сборник «Королевна и рыцари» вышел в 1919 году, в него вошли стихи 1910–1914 годов. Сборники «Звезда» и «После разлуки» вышли одновременно – в 1922 году. После этого А. Белый к стихам не обращался. Им написаны еще две поэмы «Христос Воскрес» (1918) и «Первое свидание» (1922), которые так же, как и стихи, увидели свет еще при жизни поэта.

*Материалы к урокам литературы по творчеству А. Белого*

1. Сведения о жизни и творчестве А. Белого.

1. Поэзия Андрея Белого.

*Программа спецкурса «Поэзия А. Белого» для филологических факультетов вузов*

Тема 1. Литература как вид искусства. Лирика и эпос. Жанр и поэтика лирических и эпических (поэтических) произведений.

*Литература:*

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

2. Борев Ю.Б. Эстетика. – М., 1988.

3. Основы литературоведения / под общ. ред. В. П. Мещерякова. – М., 2003.

4. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.). Кн. 1. – М., 2001.

5. Теория литературы. Т.IV. Литературный процесс. – М., 2001.

6. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.

7. Энциклопедический словарь для юношества. – М., 2001.

Тема 2. Русская поэзия 10–20-х годов XX века.

Течения и направления. Русский символизм. В. Брюсов, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, А. Блок, В. Иванов, А. Белый. А. Блок и А. Белый: творческие сближения и противостояния.

*Литература:*

1. Гаспаров М. О русской поэзии. – СПб., 2001.

2. Жирмунский В. Поэтика русской поэзии. – СПб., 2001.

3. Воспоминания об Андрее Белом. – М., 1995.

4. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.). Кн. 1. – М., 2001.

5. Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой работы. – СПб., 2002.

Тема 3. Лирика и поэмы А. Белого. А. Белый – яркий представитель младосимволистов. Экспериментаторство А. Белого. Явление традиции в лирике А. Белого. «Двенадцать» А. Блока и «Христос Воскрес» А. Белого. Особенности поэтики стихов и поэм А. Белого.

*Литература:*

1. Белый А. Собрание сочинений в 6 т. – М., 2006.

2. Белый А. Проблемы творчества. – М., 1988.

3. Орлов Вл. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. – Л., 1980.
4. Воспоминания об Андрее Белом. – М., 1995.
5. Науменко-Порохина А. В. Поэзия А. Белого // Белый А. Собр. соч. в 6 т. Т. 5. – М., 2006. – С. 241–250.
6. Русская литература XX века. Школы. Направления. – СПб., 2002.
7. Словарь литературоведческих терминов. – М., 1979.
8. Школьный словарь литературоведческих терминов. – М., 2003.

Тема 4. Роль и место поэтического творчества А. Белого в истории русской литературы. Литературный процесс начала XX века и творчество А. Белого. Отношение литературной общественности того времени к экспериментам А. Белого. Разрушительное и созидательное начало в эксперименте А. Белого. Последователи А. Белого в поэзии конца XX – начала XXI века.

*Литература:*

1. Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. – М., 1988.
2. Андрей Белый // Ходасевич В. Некрополь. – М., 1991. – С. 44–70.
3. Пайман А. История русского символизма. – М., 2001.
4. Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М., 2001.
5. Литературоведение от «А» до «Я». – М., 2001.

*Самостоятельная работа студентов по тематике спецкурса*

1. Выступления с рефератами по творчеству А. Белого.
2. Анализ и обсуждение имеющихся литературоведческих и критических работ по творчеству А. Белого.
3. Обзор современных публикаций по творчеству А. Белого в журналах «Вопросы литературы», «Новое литературное обозрение», «Литература в школе» и др.
4. Обсуждение книги «Воспоминания об Андрее Белом» (М., 1995).

***Поэзия Серебряного века: Николай Гумилев.*** Учебно-методическое пособие [43].

Так получилось, что над стихами Николая Гумилева я работал более восьми лет. Не мог подобрать камертона для его «музыкального инструмента». Быть может, мне помогло сочинительство циклов на стихи других акмеистов – О. Мандельштама и, конечно же, А. Ахматовой. Мне казалось (и поныне так же думаю), что Н. Гумилев не успел проявить весь свой природный дар, наметив только основные пути дальнейшего творческого движения. Такова суть трагедии России: уничтожать своих, едва оперившихся, породистых птенцов ради неведомых переделов законов природы, после чего остаются только воробы да голуби на помойке и вороны над головой.

«Сады моей души» – это часть независимой природы, в которую не может вторгнуться ни один «мичуринец». Законы развития человеческой души, наверное, не меняются, как и законы Космоса, поэтому все, что когда-то происходило с поэтом, – в той или иной степени происходит и со мной. Надеюсь, что и с вами...

Какое богатое наследие оставила нам русская литература! Чтение, а главное, глубинное понимание художественных текстов – лучший путь к развитию чувственности личности, выработке языкового чутья, постижению философии жизни. Так сложно в юном возрасте осознать весь опыт, переданный нам в многочисленных томах великих авторов. Мы часто сетуем, что сложны для учащихся программные произведения курса литературы в школе. А какую проблему доставляют обзорные уроки, когда за 45 минут учитель должен раскрыть всю неповторимость творчества того или иного автора. И урок превращается в пересказ биографии писателя с цитированием отдельных произведений. До анализа текста дело доходит и того реже, или анализ превращается в «грубый» поиск отдельных художественных средств в виде заданий: «найдите метафору», «найдите синекдоху» и пр. Уходит вся прелесть поэтической речи, а вместе с ней и желание читать. Возможно ли сочетать достаточный научный уровень аналитической работы по интерпретации художественного текста с эмоциональным воздействием поэтического творения? Безусловно, «да». В современной школе успешно идут уроки словесности, где литература и русский язык неразрывно связаны друг с другом. А наибольшим интересом у ребят пользуются интегрированные уроки, где явно видна связь между различными науками и искусством. Для этого создан проект «Галерея нотных портретов» (автор С. С. Коренблит). Соедините музыку и слово в своем уроке, раскройте перед учениками не только внешний

сюжетный ряд произведения, но и глубинный смысл слов, которые они приобретают в контексте благодаря перу поэта. Во-первых, перед учащимися должен появиться не перечень дат и событий, связанных с жизнью автора, а сам автор, его личность, его неповторимость и индивидуальность. Затем автор «вступает» в диалог с детьми, отвечая своим творчеством на интересующие их еще детские души вопросы. Если программа предлагает вам произведения на выбор – это прекрасно. Не ограничивайтесь рекомендациями учебников, выбирайте то, что близко и понятно вашему сердцу – это всегда чувствует ученик. Давайте ребенку право выбирать из сборников те стихотворения или рассказы, которые ему больше всего понравились. Спросите, почему именно эту вещь он выбрал. Надеемся, что наше методическое пособие поможет вам в нелегком педагогическом пути – пути к душе и сердцу ребенка.

*Уроки литературы в 11 классе базового и профильного уровней*

Духовная жизнь – это и чувственная и интеллектуальная стороны души, необходимые человеку и порождающие в людях творческих творческое воображение, благодаря которому наш мир обогащается новыми созданиями.

Особую роль в становлении духовности играют нравственные принципы, нормы, идеалы, ценности, такие как красота, справедливость, истина. Серебряный век русской поэзии оставил в наследие редкие жанры поэтического творчества – *автопсихографию* и *автопсихопортрет*, позволяющие приоткрыть завесу духовного состояния творческой личности. Каждого человека, особенно юного, волнуют вопросы: «в чем люди находят смысл жизни?», «как окружающие воспринимают меня?», «каков я?». В этом отношении для учащихся интересным будет обратить внимание и на свою духовную сущность. А с чем схожа ваша душа? Н. Гумилев изобразил ее прекрасным садом.

Предлагаем подробный лингвистический анализ лексико-семантического уровня текста одного из программных произведений поэта «Сады моей души», представленного также в «Галерее нотных портретов» одноименной композицией на музыку С. Коренблита.

«Сады души» Н. Гумилева как зеркало духовной жизни творческой личности



*Люблю обычные слова,  
Как неизведанные страны:  
Они понятны лишь сперва,  
Потом значенья их туманны;  
Их протирают, как стекло,  
И в этом наше ремесло.*

Д. Самойлов

Автопсихопортрет – жанр литературного произведения, стихотворного или прозаического (в нашем случае – стихотворного), где автор в художественной форме характеризует свое внутреннее состояние в определенный период творчества. Подобно глазам человека, автопсихопортрет является зеркалом, которое отображает духовный мир личности на определенном этапе творческой биографии. Как автопсихопортрет мы определяем одно из ранних стихотворений Н. Гумилева «Сады души» (1907).

Развернутый характер метафор, используемых автором, позволяет ему создать целые строфы образного характера.

*Сады моей души всегда узорны,  
В них ветры так свежи и тиховейны,  
В них золотой песок и мрамор черный,  
Глубокие, прозрачные бассейны.*

*Растенья в них как сны необычайны,  
Как воды утром, розовеют птицы,  
И – кто поймет намек старинной тайны? –  
В них девушка в венке великой жрицы.*

*Глаза как отблеск чистой серой стали,  
Изящный лоб белей восточных лилий,  
Уста, что никого не целовали  
И никогда ни с кем не говорили.*

*И щеки – розоватый жемчуг юга,  
Сокровище немислимых фантазий,  
И руки, что ласкали лишь друг друга,  
Переплетясь в молитвенном экстазе.  
У ног ее две черные пантеры*

*С отливом металлическим на шкуре.  
Взлетев от роз таинственной пещеры,  
Ее фламинго плавает в лазури.*

*Я не смотрю на мир бегущих линий,  
Мои мечты лишь вечному покорны.  
Пушкай сирокко бесится в пустыне,  
Сады моей души всегда узорны.*

Поэт соединяет реальный и ирреальный миры. Реальная действительность представлена лишь в четвертом четверостишии, она сопоставляется с внутренней жизнью поэта: мир действительности – «мир бегущих линий» – и идеальный мир – «мечты», «вечное». Противостояние двух сторон романтического «двоемирия» выражается в своеобразной антонимии: «сирокко бесится» (реальная жизнь) и «ветры так свежи и тиховейны», «сады моей души всегда узорны» (внутренняя жизнь поэта). В реальности господствует разрушительная сила: сирокко – средиземноморский ветер, приносящий из пустынь Северной Африки и Аравийского полуострова большое количество песка и пыли. В то время как в душе поэта царит гармония – «сады моей души всегда узорны».

Первая и последняя строки стихотворения совпадают и образуют «кольцевую композицию». Они несут в себе основную смысловую нагрузку стихотворения – отражение состояния внутреннего мира художника.

Центральным метафорическим образом является образ садов души. Известно, что название произведения – одна из самых сильных, ключевых, доминантных позиций текста. Уже в данном стихотворении доакмеистического периода отражено стремление автора характеризовать отвлеченные сущности, какой является душа, через яркие явления зримого окружающего мира. На первом месте (в именительном падеже) поставлен объект сады, обозначающий понятную читателю материальную вещь, а идеальное понятие – *душа* – занимает позицию дополнения. Поэт определяет сущность своего внутреннего мира, своего духа через реалию – *сад*. Известная пословица гласит: «Чужая душа потемки». Человеку достаточно трудно описать свое внутреннее состояние словами. И поэт дает читателю своеобразный код, который условно можно обозначить так: «я буду описывать состояние своей

души, моя душа – это сад, и все, что находится в этом саду, есть определенные характеристики моей души». Задача читателя, пользуясь таким кодом, понять, что же происходит в душе поэта, какова она.

Начинать анализ необходимо с ключевой (в данном случае – первой/последней) строки стихотворения. В классах гуманитарного профиля возможно подключить лексикографическую работу со словарными значениями основных понятий. В нашем случае использован «Словарь русского языка» (в 4 т. М., 1988):

Сад. 1. Участок земли, засаженный деревьями, кустами и цветами; деревья и цветы, растущие на этом участке.

Душа. 1. Условно употребленный термин, обозначающий *внутренний мир, психический мир человека*.

Метафора *сады души* – это иносказательная аллегория, которая характеризует мир человека сразу по нескольким параметрам: глубина, зрительность, спокойность, внешняя статика – с помощью одного слова *сады*. В контексте стихотворения *сад* – место, где все красиво, приятно и полезно. Красивый, ухоженный сад в сознании человека (представителя различных культурных наследий) всегда связан со спокойствием, умиротворенностью и благополучием. (Ср. английскую поговорку – «Мой сад – мое здоровье»).

Поэт разворачивает метафорический образ далее: «*Сады моей души всегда узорны*». Узор 1. О сложном переплетении, живописном расположении чего-либо (света, тени, линий и т. п.), образующим или напоминающим такой рисунок. Поэт акцентирует внимание на «*узорности*» и «*живописности*» души, что передает ее «*экзотичность*» (персидские мотивы). Известный аргентинский поэт и философ Хорхе Луис Борхес в своем философском стихотворении «Метафоры «Тысячи и одной ночи» назвал метафору узора одной из четырех основных метафор нашего бытия: *Второй идет метафора узора / Коврового, где различает глаз / Бессвязный хаос контуров и красок, / Случайностей и умопомрачений, / Но ими правит затаенный лад*». Задайте вопрос юным читателям: «Как вы считаете, какими постоянными характеристиками обладает узор?» Школьники с интересом отвечают на подобные вопросы, отмечая, что узор красив, витиеват, может быть очень сложен, непредсказуем, но в нем всегда есть строгая основа или симметрия. «Узорность» души означает не только многоцветность, многогранность, разнонаправленность развития, но и наличие определенного «стержня», единой основы, дающих возможность воплощать основную цель творческой личности. Метафорическими

центрами *сады* и *узорны* в тексте представлена восточная экзотика. (Ср. у Омара Хайяма: *Всем сердечным движениям волю давай, / Сад желаний возделывать не уставай... Или: Но для чего художник своенравный / Ввел тень мою в узорный балаган...*)

Компоненты духовного мира представлены метафорами- характеристиками, имеющими антонимическое значение в тексте: *золотой песок* и *мрамор черный* («изысканность», «драгоценность», «разнообразие, включающее противоположности»). Цветовые эпитеты в произведении представлены широкой гаммой: от мягких полутонов до резких, кричащих тонов – это тоже создает текстовую антонимичность (противопоставленность), являющуюся особой фигурой поэтической речи.

Глубина духовного мира и чистота сознания переданы в метафорическом образе – *глубокие, прозрачные бассейны*, что расширяет вертикальное пространство характеристики. Школьники могут подумать над проблемным вопросом, почему автор для описания души выбрал не естественный, природный водоем, а искусственный – бассейны. Как правило, дети находят ответ: бассейн – дело рук человека, а глубина духовного мира зависит от самовоспитания. И такая читательская интерпретация вполне имеет право на существование.

Расширению пространства образа души способствует включение в него основных стихий. Еще на заре человеческой цивилизации люди отчетливо сознавали великое значение воды, земли, огня и воздуха. Античные философы, задаваясь вопросом о первоначале мира, обращали взоры к основным стихиям. Воздушная стихия внутреннего мира поэта – *«ветры так свежи и тиховейны»* – несет спокойствие и умиротворенность среды, а в реальной жизни – *«пускай сирокко бесится»*.

Водная стихия – *«глубокие, прозрачные бассейны»*, *«воды утром»* – аналогичная оценочная функция.

Разнообразно представлена земная стихия: *«золотой песок и мрамор черный»*, *«растенья... необычайны»*, *«розовеют птицы»*, *«две черные пантеры»*, *«фламинго плавает»*, *«от роз таинственной пещеры»*, *«девушка в венке великой жрицы»*. Земная стихия ирреальна и экзотична, но представлена миром растений и живых существ южных стран. *Растенья* олицетворяют внутреннее развитие души, *птицы* – полет фантазии и рожденной мысли, вдохновение, свободу творчества.

Огненная стихия не включена в стихотворение, так как несет в себе резкую внешнюю динамику, часто возбуждающую, волнующую

внутренний мир человека, что противоречит общей идее спокойствия духа.

Душа поэта загадочна и таинственна, как «старинная тайна», необычайна, как «сны», глубока и чиста, как «глубокие прозрачные бассейны», нежна и легка, как «птицы», драгоценна и изысканна, как «золотой песок и мрамор черный».

Душа хранит в себе великую тайну, Музу Творчества. Доминантным образом в этом отношении является образ девушки-жрицы, олицетворяющей Музу поэта. См.: Жрица. 2. Та, которая посвятила себя служению чему-либо (религии, искусству, науке и т. п.). Образ девушки-жрицы создается с помощью гиперболических сравнений: «лоб, белей восточных лилий», «уста, что никого не целовали и никогда ни с кем не говорили». Это образ чистого непорочного создания, чей лоб «белей восточных лилий». Лилия – символ невинности и чистоты во всех мифологиях; это единственный цветок, сохранивший свой первозданный вид и не поддающийся селекции. Муза, богиня творчества, идеальна; ей открыта непостижимость, поэтому она не тронута никем и не доступна никому. Любой, даже неискушенный читатель скажет, что *девушка в венке великой жрицы* – это самое главное в душе автора. А что главное в душе любого поэта? Конечно, его способность к творчеству, в культурной традиции воплощенная в идеальном образе Музы. Если учащиеся занимаются лингвистическим анализом текста, они без особого труда разгадывают поэтическую загадку автора. Если школьникам труден вопрос, учитель сам открывает для них эту тайну. Следуя мифологическим традициям, поэт дает своей Музе надежную охрану – пантер. Известно, что в первом варианте были строки: «У ног ее две черные пантеры / С **змеиными** отливами на шкурах». Но автора не устраивало такое определение, и он искал более точное слово. В окончательной редакции строки звучат так: «У ног ее две черные пантеры / С **отливом металлическим** на шкурах». Почему эпитет «металлические» точнее, чем «змеиные»? В значении слова «змеиные» есть «отталкивающий» компонент: явно исходящая опасность, причем не прямая, а крадущаяся, подходящая тихо, незаметно. Задачей поэта была передача надежной охраны, но не угрожающей другим. «Металлический» – холодный, прочный, но неопасный.

Творчество поэта – плод «*немыслимых фантазий*» – принадлежит ему и является его сокровищем. Богиня же хранит тайну творчества в своей «*таинственной пещере*», являющейся источником поэтической

мысли, подобно «фламинго», взлетая от «роз таинственной пещеры» и плавая в выси, «в лазури», иначе в высоте, в чистоте, в благодати. Мечты поэта обращены к вечным идеалам. Жрица – метафорическое описание процесса творчества. Следуя логике, *таинственная пещера* есть подсознание поэта, где зарождается поэтическая мысль, а *фламинго* – непосредственно рожденное и осознанное автором творение.

Кольцевой повтор строки – *сады моей души всегда узорны* – раскрывает читателю главную идею стихотворения: что бы ни случилось, душа поэта занята творчеством и, несмотря ни на что, остается верна ему.

Первичное знакомство с текстом стихотворения мы предлагаем школьникам в виде прослушивания одноименного музыкального произведения С. Коренблита из «Галереи нотных портретов». Затем для проведения урока по анализу текста необходимо раздать каждому печатный вариант (лучше на отдельном листе А4, где учащийся может оставлять свои заметки по ходу анализа). На заключительном этапе делаем вывод о том, что дает читателю анализ текста: при первичном восприятии мы (в лучшем случае) улавливаем основную идею стихотворения, но понимание глубинного смысла наступает лишь в ходе внимательного изучения каждого компонента текста. В заключение слушаем еще раз музыкальную интерпретацию стихотворения из «Галереи нотных портретов», при этом ощущаем ту разницу в объеме открывшегося смысла текста между первым прослушиванием и вторым. Делясь своими впечатлениями, школьники отмечают, что при первом восприятии перед ними был яркий зрительный образ (сад, растенья, фламинго и пр.), при втором прослушивании в мыслях всегда присутствует образ человека с его особым духовным миром.

*«Память» – творческая автобиография Н. Гумилева*

В пособии предлагается один из вариантов обзорного урока по творчеству Н. Гумилева. В основу рассказа учителя положено стихотворение самого поэта «Память» (1921). В этом стихотворении, открывающем последний сборник поэта «Огненный столп», Н. Гумилев наиболее полно представил эволюцию своего духовного мира. (Автопсихография – жанр литературного произведения, в котором художник слова в образной форме дает осмысление творческих этапов своей биографии. Автопсихография раскрывает самопознание духовной жизни в ее динамике, отражает этапы диалектики внутреннего мира

автора – ипостаси его души – сущностные характеристики личности, связанные с различными периодами жизни, для каждого из которых характерно определенное мировосприятие и самооценка.)

В структуре пособия представлены также *уроки русского языка*: в 6-м гимназическом классе «Глагол как часть речи. Стилистическое употребление глагола в художественном тексте»; в 10 классе любого уровня «Морфология. Глагол: повторение ранее изученного».

*«Жираф» для больших и маленьких*: анализ стихотворения в начальной и средней школе

Стихотворение «Жираф», изначально открывавшее цикл «Озеро Чад», Н. Гумилев считал любимым. Многие критики встретили это стихотворение скептически, называя поэтические «находки» автора «тропическими эффектами», а воображаемую страну мистической и абсолютно нереальной. Но уже тогда читатели, замороженные яркостью художественного образа, сумели разглядеть потрясающую способность поэта рисовать известные всем существа, предметы и явления окружающего мира с новой, необычной, таинственной стороны. «Этот «изысканный жираф» поистине символичен, он просовывает шею из каждой страницы стихов Н. Гумилева. Мы можем быть спокойны: искусство стоит на высоте. Пусть мировые катастрофы потрясают человечество, пусть земля рушится от подземных ударов: по садам российской словесности разгуливают павлины, рогатые кошки и, вытянув длинную шею, размеренным шагом «изысканный бродит жираф» [47].

*Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд  
И руки особенно тонки, колени обняв.  
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад  
Изысканный бродит жираф.*

*Ему грациозная стройность и нега дана,  
И шкуру его украшает волшебный узор,  
С которым равняться осмелится только луна,  
Дробясь и качаясь на влаге широких озер.  
Вдали он подобен цветным парусам корабля,  
И бег его плавен, как радостный птичий полет.  
Я знаю, что много чудесного видит земля,  
Когда на закате он прячется в мраморный грот.*

*Я знаю веселые сказки таинственных стран  
Про черную деву, про страсть молодого вождя,  
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,  
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.*

*И как я тебе расскажу про тропический сад,  
Про стройные пальмы, про запах немислимых трав...  
Ты плачешь? Послушай... далеко, на озере Чад  
Изысканный бродит жираф.*

В поэзии Н. Гумилева достаточно экзотики, но у него она особенная – прочувствованная, понятая. Он ее видел в реальности, ощущал, потому, наверное, читатель полностью доверяет автору, потому не выглядит эта экзотика напыщенным вымыслом.

*Работа с метафорой на уроках словесности в гимназических и профильных классах*

***Поэзия Серебряного века: Борис Пастернак.*** Учебно-методическое пособие [48].

Когда в далекой Якутии более 10 лет назад в день моего рождения один режиссер театра подарил мне большой том Бориса Пастернака, я подумал, что вряд ли мне удастся что-нибудь добавить к его сложившемуся портрету (я бы сказал даже, к стереотипу). Но, работая со многими другими известными поэтами, я понял, что у них всегда есть не очень известные, но ценные качества, которые можно либо открыть, либо напомнить о них или особенно подчеркнуть. Первоначально я хотел ограничиться написанием оперы-баллады на цикл «Высокая болезнь», но потом стало понятно, что осуществить запись с оркестром, а затем выпустить эту работу будет долгой историей. Вот небольшая история появления этой работы. Скажу без сомнений, я рад тому, что у меня не появилось денег на выпуск оперы. В очередной раз мне понадобилось изучать творчество Б. Пастернака, искать именно его неповторимые звук, интонацию, почерк, угол зрения. Надеюсь, что я что-то непременно добавил для лучшего понимания его поэзии.

«Определение души» – основная задача человека, уже вышедшего на свою стезю, определившего приоритеты и обозначившего для



себя систему ценностей. Один из путей (мой вариант) этого познания я предлагаю Вам, мой Слушатель.

Читать и понимать Великую поэзию – тяжелейший труд. Может быть, поэтому очень часто слышим от наших учеников такую фразу: «Я не люблю стихи». Работа для души необходима так же, как и для мышц тела. Наша с вами задача – научить трудиться души наших учеников. Поэзия Б. Пастернака в исполнении композитора С. Коренблита поможет нам в этом нелегком деле. И мы надеемся, что, погружаясь в удивительные миры одного из величайших поэтов XX века, внутренние вселенные наших юных соратников разовьются, наполнятся содержанием, расцветут.

### *Музыкальное начало в лирике Бориса Пастернака*

#### *Слово учителя*

Б. Л. Пастернак биографически связан с музыкой. Его мать – профессиональная, одаренная пианистка, сам Б. Л. Пастернак еще гимназистом, а затем студентом прошел предметы композиторского факультета консерватории. Ему прочили карьеру музыканта, его опыты одобрял сам Скрябин, который был его прямым наставником.

Стали хрестоматийными высказывания Б. Л. Пастернака: «Музыка была для меня культом... Проснувшись однажды на третьем году ночью, я застал весь кругозор залитым ею более чем на пятнадцать лет вперед». Или: «Больше всего на свете я любил музыку, больше всего в ней – Скрябина».

В связи с этим необходимо говорить о «музыкальном» мироощущении поэта. На самом высоком уровне это выражается в том, что одним из самых важных принципов организации циклов Пастернака является «симфонический». Сам Пастернак пишет об этом так: «В симфонии я встретил завидную счастливую ровесницу. Ее соседство не могло не отозваться... на моих занятиях, на всем моем обиходе».

Симфонизм в энциклопедических источниках понимается как некое философски-обобщенное отражение жизни. Симфонии Скрябина, а затем и книги Пастернака имеют четырехчастную структуру. Первая часть – выделение из хаоса, вторая – освоение земного, чувственного мира, третья – высвобождение навстречу свету, четвертая – прорыв к новому, итог.

Симфонический принцип мироощущения диктует и особую музыкальную образность стихотворений Пастернака. В книги поэта

включены имена композиторов и их произведения, прежде всего Шопен, Брамс, Бетховен, Чайковский, Вагнер, Брамс, Бах. Пастернаковский мир насыщен музыкальными жанрами: этюды, сонаты, вальс, полька, хорал, реквием.

В переводе с греческого симфония означает «созвучие», сочетание тем и мотивов. В ней отражен процесс непрерывного развития, становления и роста, видоизменения исходной ситуации. В этом отношении симфонию можно рассматривать как оформленную в знаках импровизацию.

#### *Ход занятия*

1. Прослушать песни «Рояль» и «Импровизация» из «Галереи нотных портретов» в исполнении С. Коренблита и ответить на вопросы:

а) в каком из вариантов в исходной ситуации «Я клавишей стаю кормил с руки» происходит именно изменение, импровизация, а не просто развитие?

б) как автор музыки (С. Коренблит) это подчеркивает, показывает в исполнении?

На этом этапе урока важен процесс вербализации интуитивного постижения поэзии.

2. Ученикам предлагается сравнить тексты вариантов стихотворения.

#### ***Рояль***

*Я клавишей стаю кормил с руки  
Под хлопанье крыльев, плеск и гогот.  
Казалось, все знают, казалось, все могут  
Кричавших кругом лебедей возжаки.*

*И было темно, и это был пруд  
И волны. И птиц из семьи горделивой,  
Казалось, скорей умертвят, чем умрут  
Дробившиеся вдалеке переливы.  
И все, что в пруду утопил небосвод,  
Ковшами кипящими на воду вылив,  
Казалось, доплескивало до высот  
Ответное хлопанье весел и крыльев.*

*И это был пруд, и было темно,  
И было охвачено тою же самой  
Тревогою сердце, как небо и дно,  
Оглохшие от лебединого гама.*

### **Импровизация**

*Я клавишей стаю кормил с руки  
Под хлопанье крыльев, плеск и клетот.  
Я вытянул руки, я встал на носки,  
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.*

*И было темно. И это был пруд  
И волны. – И птиц из породы люблю вас,  
Казалось, скорей умертвят, чем умрут  
Крикливые, черные, крепкие клювы.*

*И это был пруд. И было темно.  
Пылали кубышки с полуночным дегтем.  
И было волною обглодано дно  
У лодки. И грызлись птицы у локтя.*

*И ночь полоскалась в гортанях запруд.  
Казалось, покамест птенец не накормлен,  
И самки скорей умертвят, чем умрут,  
Рулады в крикливом, искривленном горле.*

3. Анализ первого стиха «Я клавишей стаю кормил с руки».

Вопрос: Что такое «клавиш стая»? – Ответ: Пианино, фортепьяно.

В.: Как называется такой вид художественной образности? –  
О.: Метафора.

В.: Как называется метафора, основанная на смежности явлений? – О.: Метонимия.

В.: Кого или что кормил поэт с руки? Пианино или стаю птиц?

Вывод 1: (Слово учителя) Стихотворение Пастернака начинается с **метаморфозы** – особого вида художественного тропа, когда два явления не просто сравниваются, а одно **превращается** в другое.

4. Анализ соотношения первого и последнего стихов в двух вариантах.

В.: Какие пары более семантически совместимы (совместимы по смыслу): «руки – гам» или «руки – горло»? – О.: Вторая пара определяет телесность существования.

В.: Почему именно «горло» становится вердиктом, финалом стихотворения? Что символизирует эта часть человеческого тела? – О.: Процесс произнесения, говорения, слово, пение, поэзию.

(Рулада – раскатистый и виртуозный пассаж в пении, исполненная в быстром пении часть мелодии.)

5. Чтение стихотворения Б. Пастернака «О, знал бы я, что так бывает...».

6. Анализ развития основных тем в двух вариантах стихотворения.

В.: Назовите основные темы, организованные по метонимическому принципу в первом стихе. – О.: Музыка, природа, человек.

В.: В каком из вариантов эти темы, подчинясь симфоническому принципу, видоизменяясь, сохраняются? – О.: Во втором.

В.: Какая из тем (природа – музыка – человек) по количеству мотивов является основной? – О.: Тема природы.

7. Вывод по уроку: Природа в мировоззрении Б. Пастернака определяет все сферы человеческого существования.

8. Прослушивание песни «Музыка» в исполнении композитора С. Коренблита.

*Дом высился, как каланча.  
По тесной лестнице угольной  
Несли рояль два силача,  
Как колокол на колокольню.*

*Они тащили вверх рояль  
Над ширью городского моря,  
Как с заповедями скрижаль  
На каменное плоскогорье.*

*И вот в гостиной инструмент,  
И город в свисте, шуме, гаме,  
Как под водой на дне легенд,  
Внизу остался под ногами.*

*Жилец шестого этажа  
На землю посмотрел с балкона,  
Как бы ее в руках держа  
И ею властвуя законно.*

*Вернувшись внутрь, он заиграл  
Не чью-нибудь чужую пьесу,  
Но собственную мысль, хорал,  
Гуденье мессы, шелест леса.*

*Раскат импровизаций нес  
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,  
Бульвар под ливнем, стук колес,  
Жизнь улиц, участь одиночек.*

*Так ночью, при свечах, взамен  
Былой наивности нехитрой,  
Свой сон записывал Шопен  
На черной выпилке пюпитра.*

*Или, опередивши мир  
На поколения четыре,  
По крышам городских квартир  
Грозой гремел полет валькирий.*

*Или консерваторский зал  
При адском грохоте и треске  
До слез Чайковский потрясал  
Судьбой Паоло и Франчески.*

***Поэзия Серебряного века: Осип Мандельштам.*** Учебно-методическое пособие [49].

Стихи Осипа Мандельштама не просты при прочтении, впрочем, как сложно и само время, выпавшее ему и его современникам. Талант, попавший в такую мясорубку XX столетия, по-видимому, мог крово-

точить только такими словами. С помощью музыки я попробовал облегчить понимание его скрученной в пружину драматической судьбы и поэзии (и в первую очередь, конечно же, себе).

«Закипающая беда» – неотвязное чувство любого здравомыслящего человека, живущего в стране бесконечных революций, экспериментов, переворотов и рывков, безжалостно раздавливающих все живое.

«Черная свечка» – самоощущение многих творческих людей, сравнивающих свою жизнь с горением роковой свечи.

«Не волк я» – некое простодушное признание людям, недостаточно верящим в истинные позитивные мотивы к действию любого творца и моей композиторской работы, в частности.

Человек живет в бесконечно сложном мире, вернее – в бесконечно сложных мирах, среди которых в социологии принято выделять три основных: внешний мир (природа), социальный мир (общество) и внутренний мир (человек). Своеобразие личности О. Мандельштама заключается в его особом видении мира, он – прежде всего Поэт, этим определяется все его существование. Для осмысления объекта мира (и себя в том числе как части мира) О. Мандельштаму необходимо проникнуть в сущность объекта, раскрыть его границы, то есть **метафорически** освоить. Освоение мира для Поэта возможно только с помощью Слова. Слово О. Мандельштама создает духовно срежиссированное поэтом пространство смыслов.

Использование нотного портрета позволяет показать учащимся не только само стихотворение, но и его различные интерпретации (выразительное чтение учителем, учениками... и в том числе автором данного проекта С. Коренблитом). Одним из приоритетных направлений современного анализа текста является изучение восприятия каждого отдельного читателя, так как именно в читателе и для читателя живет когда-то созданное произведение.

Старайтесь использовать музыкальный альбом не просто как фоновое сопровождение или иллюстрирование текста. Есть достаточно много методов: контрольная работа на знание содержания поэтических сборников в форме музыкальной викторины, музыкальное исполнение как первичное и заключительное чтение при подробном анализе конкретного текста, сравнение своего восприятия и интерпретации автора песни. Кроме того, надо помнить, что нотный портрет обладает своей четко выстроенной композицией и сюжетом. Рассмотрите с учащимися сюжет нотного портрета, который образуют специально подобранные и

расставленные в особом порядке музыкальные произведения на стихотворения поэта. Попросите детей создать свои сюжетные «рассказы». Составление сюжета или сценария – это развитие творческих способностей учащегося; раскрытие перед аудиторией идеи своего сюжета – один из наиболее удачных приемов развития речи подростка.

Уроки литературы и интегрированные уроки в рамках МХК в 11 классе базового и профильного уровней

Урок 1. Музыка в поэтике О. Мандельштама.

Выдающийся итальянский музыкант, композитор и теоретик музыки Джозеффо Царлино (1517–1590) писал, что поэзия «настолько связана с музыкой, <...> что тот, кто бы захотел ее отделить от нее, оставил как бы тело, отделенное от души ...» [50].

Известно, что О. Мандельштам начинал как символист. Обретение же собственного «голоса» связано с его отходом от этого направления. Вместе с Н. Гумилевым, А. Ахматовой и другими участниками группы «Цеха поэтов» О. Мандельштам вошел в русскую историю как представитель акмеизма – течения, возникшего из «отталкивания» (по словам Мандельштама) от символизма. Лозунг «прочь от символизма» означал отказ в первую очередь от культа музыки, так как музыка для символистов была универсальной онтологической и гносеологической категорией. Видимо, по словам Б. А. Каца, «именно в пору своего акмеистического «обращения» О. Мандельштаму и пришлось впервые выступить в роли защитника музыки» [51, с. 13]. Поэт в критических статьях, посвященных символизму, с резкой критикой обрушивается на это течение, при этом музыку – основу символистического мира – он берет под защиту. Ср.: «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как *музыка* (здесь и далее курсив наш. – С. К.) для символистов» [52, т. 1, с. 178]. Можно предположить, что царство Логоса призвано сменить царство Музыки, но «логика есть царство неожиданности. Мыслить логически – значит непрерывно удивляться. Мы полюбили *музыку* доказательства. Логическая связь для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдерживать исполнителей в повиновении» [53, т. 1, с. 180].

Отрекаясь от символизма, О. Мандельштам тем не менее не отрекался от музыки. Музыкальное мироощущение и мироотражение поэт

приобрел еще в детстве: он был сыном учительницы музыки и сам учился играть на фортепьяно. Единственное свидетельство того, что музыка осталась у поэта не только «в голове», но и «в пальцах», принадлежит Эмме Герштейн: «Однажды у меня дома будто какой-то ветер поднял неожиданно его с места и занес к роялю, он заиграл знакомую мне с детства сонатину Моцарта с точно такой же нервной, летящей вверх интонацией... Как он этого достигал в музыке, я не понимаю, потому что ритм не нарушался ни в одном такте. Вероятно, тут все дело было в необычно быстром темпе и фразировке» [54, с. 195–196]. Музыка соединяет для поэта два начала: с одной стороны – восторг от гармонии звуков и тех переживаний, которая она дает, с другой – тяжкий физический труд:

– Разве руки мои – кувалды?  
Десять пальцев – мой табунок!  
И вскочил, отряхая фалды,  
Мастер Генрих – конек-горбунок.  
«Рояль»

*Руки – кувалды* – это руки начинающего музыканта, а не *мастера Генриха* (здесь – пианист Генрих Густавович Нейгауз).

Такое музыкальное восприятие мира, отношение к музыке лежит в его детских ощущениях. Для поэта музыка нечто родное, материнское, домашнее. Являясь источником его вдохновения, одновременно и мучительна, и прекрасна. Композитор Артур Лурье, близко знавший поэта, писал: «Мандельштам страстно любил музыку, но никогда об этом не говорил. У него было к музыке какое-то целомудренное отношение, глубоко им скрываемое... Мне часто казалось, что для поэтов, даже самых подлинных, контакт со звучащей, а не воображаемой музыкой не является необходимостью и их упоминания о музыке носят скорее отвлеченный, метафизический характер. Но Мандельштам представлял исключение, живая музыка была для него необходимостью. Стихия музыки питала его поэтическое сознание, как и пафос государственности, насыщавший его поэзию» [55, с. 272].

О. Мандельштам охотно подчеркивал физиологическое родство работы поэта и музыканта. У поэта практически не было черновиков, стихи он «пробовал» на голос! Слушатели как будто видели перед собой дирижера и слушали певца: «Если он читал несколько стрóf



кряду, то не позже, чем со второй строфы, начинал дирижировать правой рукой, левую держа в пиджачном кармане... словно там, в кармане, хранились новые строки и он перебирал их пальцами, на ощупь отыскивая, какую извлечь на свет...» [56, с. 217].

В нотном портрете Осипа Мандельштама из «Галереи нотных портретов» С. Коренблита используется стихотворение «Флейты греческой тэта и йота...», написанное поэтом 7 апреля 1937 года в воронежской ссылке. Поводом к написанию был арест знакомого Мандельштаму флейтиста воронежского оркестра по фамилии Шваб. Поэт в период своей ссылки бывал в гостях у Шваба и слушал его прекрасное соло на флейте. По воспоминаниям Надежды Яковлевны Мандельштам, это был хороший музыкант, а сочиненные стихи о флейтисте вызвали у поэта предчувствие и своей скорой гибели.

*Флейты греческой тэта и йота –  
Словно ей не хватало молвы –  
Неизваянная, без отчета,  
Зрела, маялась, шла через рвы...*

*И ее невозможно покинуть,  
Стиснув зубы ее не унять,  
И в слова языком не продвинуть,  
И губами ее не размять...*

*А флейтист не узнает покоя:  
Ему кажется, что он один,  
Что когда-то он море родное  
Из сиреневых вылепил глин...*

*Звонким шепотом честолюбивым,  
Вспоминающих топотом губ  
Он торопится быть бережливым,  
Емлет звуки – опрятен и скуп...*

*Вслед за ним мы его не повторим,  
Комья глины в ладонях моря,  
И когда я наполнился морем –  
Мором стала мне мера моя...*

*И свои-то мне губы не любви –  
И убийство на том же корню –  
И невольно на убыль, на убыль  
Равноденствие флейты клоню...*

(Для домашнего задания можно предложить анализ стихотворения «Ода Бетховену» (1914) из сборника «Камень».)

Мироощущение поэта музыкально. Язык музыки в той же мере, что и слово, выражает человеческие чувства и страсти. В этом смысле музыка и слово равнозначны. В человеческом языке, в котором есть гармония, ритм, метр, проявляются музыкальные закономерности точно так же, как музыка способна передавать значение и смысл человеческой речи. Предложите учащимся задание найти в сборниках О. Мандельштама стихотворения на тему творчества, жизни и смерти, данные на материале музыкального искусства.

Урок 2. Живопись в поэтике О. Мандельштама.

Урок 3. Архитектура в поэтике О. Мандельштама.

Урок 4. Тема психологии творчества в поэзии О. Мандельштама.

***Поэзия Серебряного века: Сергей Есенин.*** Учебно-методическое пособие [57].

С именем Сергея Есенина обычно сразу возникает образ одаренного задиры, хулигана, повесы, прожившего короткую, яркую, полную самых невероятных приключений, жизнь. Его знаменитые стихи «Отговорила роща золотая...», «Ты жива еще моя старушка...» и др. как бы немного противоречат этому стереотипу, однако для меня именно его поздние произведения являются определяющими вехами, по которым поэт только наметил двигаться, но... Об этом уже почти все сказано.

Мне захотелось предложить вашему вниманию немного другой взгляд на творчество С. Есенина, написав музыку в основном к менее известным, но важным стихам, которые, если внимательно к ним отнестись, значительно расширяют сложившееся представление об этом интереснейшем поэте Серебряного века. А сюжет, предложенный мной в виде нотного портрета, немного совпадает с жизнью самого Есенина.

«Глупое сердце» – как человек ни становится мудрей, т. е. его голова, а сердце все такое же наивное, доверчивое и несмышленное.

И это, как говорится, до могилы не исправить, хотя часто кажется, что у меня-то уж точно получится...

«Моей царевне» – а где ж то царство, которым правит любимая девушка героя этого нотного портрета (литературно-музыкального цикла)? Наверно, только в его душе – там находятся необъятные ее владения и Воздушные замки.

«Не надо» – грустить о том, что не вернешь, или о том, что еще не пришло к тебе. Если уж не хватает ума сберечь что-нибудь дорогое, то пусть хоть его хватит на то, чтобы не мучить свое «глупое сердце» по этому поводу.

Благодаря стремительному развитию средств мультимедиа в конце XX – начале XXI века, совпавшему с непростой социально-политической обстановкой в России в 90-е годы XX столетия, когда в силу различных причин в обществе произошла девальвация нравственных и духовных ценностей, вдруг сложилась такая ситуация, когда современный учащийся – не важно, школьник или студент первых курсов высших учебных заведений, – утратил способность мыслить самостоятельно.

Это явление также совпало с возникновением новой модели мира, тяготеющей к постмодернистскому восприятию окружающей действительности и истории. «Мир как текст», «мир как хаос», «интертекстуальность» – понятия, приводящие к расшатыванию института авторства, а вместе с ним и теоретических основ любого научного знания.

Аудиовизуальный ряд, многомерное мультимедийное пространство постепенно вытесняют складывавшуюся веками традиционную книжную коммуникацию. Современному молодому человеку, только получающему образование и не обладающему еще достаточным научным опытом, становится все сложнее ориентироваться в новом гипертекстуальном мире – тексте «без границ» и в потоке информации, обрушивающимся на него ежедневно в виде журналов, телевидения и Интернета.

Задача преподавателя – **научить** школьника (студента) ориентироваться в новом информационном пространстве, отделять полезную информацию от избыточной, размышлять и анализировать тексты самостоятельно. Именно эти задачи и помогает решить проект «Галерея нотных портретов» во время интегрированных уроков или семинарских занятий по литературе, когда текст поэтического произведения дополня-

ется аудиозаписью с музыкальной интерпретацией данного стихотворения, помогая придать произведению дополнительный объем, новое звучание, а значит, дать новый повод для размышлений.

Этот проект интересен еще и тем, что при его дальнейшей разработке возможно перенесение поэтических произведений в мультимедийное пространство, где, кроме самих текстов, учебно-методического материала и аудиоверсий, можно будет использовать анимацию, видеоряд и другие возможности, основанные на применении гипертекстовых технологий. Ярким примером такого «виртуального литературоведения» является проект «Глаз бури» (автор А. Битов, научный консультант И. Сурат), в котором поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» перенесена в мультимедийное окружение. Авторы определяют жанр своего проекта как «интерактивный диск».

Предлагаемые вашему вниманию учебно-методическое пособие и музыкальный альбом из проекта «Галерея нотных портретов» посвящены творчеству, пожалуй, наиболее противоречивого и искреннего из всех новокрестьянских поэтов – Сергея Есенина.

*Уроки литературы в 11 классе базового и профильного уровней*

Урок 1. Поэзия С. Есенина в контексте творчества новокрестьянских писателей.

*Вот так страна! Какого ж я рожна  
Орал в стихах, что я с народом дружен?  
Моя поэзия здесь больше не нужна,  
Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен.*

С. Есенин

Писатели новокрестьянского направления не объединились в литературную школу, но были близки по социальному происхождению, в своих художественно-эстетических исканиях, в оценках и взглядах на судьбу России (Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков, П. Карпов, А. Ганин, П. Орешин, А. Ширяевец, П. Радимов). Творчество новокрестьянских писателей выразило социальные, нравственные, философские, трагические аспекты русского национального сознания первой половины XX века. Сначала воспев в своем творчестве крестьянскую обетованную землю – Китежскую Русь, в 1920–1930-е годы они разочаровались в прежних идеалах, констатировав гибель Китежа и установление царства зла в России (С. Есенин

«Страна негодяев», 1922–1923; С. Клычков «Князь мира», 1927; Н. Клюев «Погорельщина», 1928).

Их поэтический мир был миром, связанным с русской обрядовой поэзией и фольклором. В произведениях этих писателей сочетаются и взаимопроникают друг в друга религиозные и бытовые начала, язычество и христианство. По мнению Т. А. Пономаревой, «мифопоэтическое мышление «крестьянской купницы» – это отражение народного мирозерцания, определяемого древними и библейскими мифами и одновременно следование традиции мифологизма в русской литературе XIX–XX веков» [58, с. 14]. Мифологизм в творчестве новокрестьян был близок к мифотворчеству символистов поэтическим подходом к миру. В произведениях С. Есенина, С. Клычкова и Н. Клюева наблюдается переход метафоры-символа в мифообраз, о котором писал А. Белый в сборнике «Символизм» (1910). Но если в символизме важна ориентация на индивидуальный миф, то *новокрестьянский миф* «есть истина различных миров, закрепленная словом и образом в коллективной памяти и передаваемая из поколения в поколение», есть связь произведения с национальной и мировой мифологией одновременно [59, с. 9].

В начале 1910-х годов А. Блок видит появление в литературе крестьянской творческой интеллигенции и приветствует ее: «...Они видят сны и создают легенды, не отделяющиеся от земли: о храмах, рассеянных по лицу ее, о монастырях, где стоит статуя Николая Чудотворца за занавесью, не виданная никем, о том, что доски, всплывающие со дна глубокого пруда, – обломки иностранных кораблей, потому что пруд этот – «отдушина океана». Земля с ними, и они с землей, их не различить на ее лоне, и кажется порою, что и холм живой, и дерево живое, и церковь живая, как сам мужик – живой. Только все на этой равнине еще спит, а когда двинется, – все, как есть, пойдет: пойдут мужики, пойдут рощи по склонам, и церкви, воплощенные Богородицы, пойдут с холмов, и озера выступят из берегов, и реки обратятся вспять; и пойдет вся земля» [60, т. 4, с. 121]. Таким образом, Блок усматривал в мифологии новокрестьянских писателей почвенническую основу. Современные исследователи указывают на нее как на средство отражения действительности, видя в творчестве новокрестьян *синтез мифологических и реалистических основ*. Это соединение, точнее, взаимопроникновение сказочного и обыден-

ного можно увидеть и в повести С. Есенина «Яр», и в «Пламени» П. Карпова, и в романах С. Клычкова («Сахарный немец», «Чертухинский балакирь», «Князь мира»).

В творчестве новокрестьянских писателей 1920-х годов появляется тема богооставленности человека, его духовной слабости перед силами зла. В конце XIX века к таким выводам приходит и Л. Н. Толстой («В чем моя вера?», 1882–1886; «Смерть Ивана Ильича», 1886; «Разрушение ада и восстановление его», 1902). Близость новокрестьян и Толстого заключается в десакрализации христианских абсолютов. Толстой сомневался в божественной природе Христа, а новокрестьянские поэты (Клюев, Карпов) в силу своих хлыстовских убеждений (1900–1910-е годы) искали Христа во плоти в современниках. Но в отличие от новокрестьянских писателей проза Толстого не была окрашена трагизмом.

Есенин периода еще начала 1900-х годов сомневается вслед за Толстым в богочеловеческой сути Христа и глубине его учения. Лирический герой Есенина противоречив: в нем сосуществуют языческие и христианские представления. Он верит в возможность существования рая на земле – некоего «избяного» мужицкого космоса, в котором в согласии и гармонии с самим собой жил бы человек в одухотворенном мире природы:

*Если крикнет рать святая:  
«Кинь ты Русь, живи в раю!»*

*Я скажу: «Не надо рая,  
Дайте родину мою».*

Другое раннее стихотворение Есенина «Микола» (1913–1914) посвящено святому Николаю Чудотворцу. В нем отчетливо соединяются языческие и христианские мотивы. С одной стороны, Микола напоминает лешего – образ из языческой мифологии: он ходит в «лапоточках», с котомкой за плечами, умывается пеной из озер, знает язык зверей и птиц, спасает их от пожара. С другой стороны, Микола наделен чертами христианского святого: он молится за здоровье православных христиан, поет Иорданские псалмы.

Лирический герой Есенина пребывает в состоянии интуитивного, неосознанного поиска Бога, Истины и Гармонии, и на этом

подсознательном уровне он воспринимает религию как язычник, пытаюсь постичь вселенскую тайну мироздания душой. В его храме сучья деревьев похожи на свечи, а листва на них – это зеленый огонь. Название этого храма – Природа:

*Душа грустит о небесах,  
Она нездешних нив жилища.  
Люблю, когда на деревьях  
Огонь зеленый шевелится.  
То сучья золотых стволов,  
Как свечи, теплятся пред тайной,  
И расцветают звезды слов  
На их листве первоначальной.*

*Понятен мне земли глагол,  
Но не стряхну я муку эту,  
Как отразивший в водах дол  
Вдруг в небе ставшую комету.*

*Так кони не стряхнут хвостами  
В хребты их пьющую луну...  
О, если б прорасти глазами,  
Как эти листья, в глубину.*

1919

Анализ данного стихотворения можно начать с прослушивания композиции «Душа грустит» из «Галереи нотных портретов» для того, чтобы сравнить свое внутреннее восприятие стихотворения Есенина и его прочтение в музыкальной интерпретации С. Коренблита.

Метафоры, сравнения, олицетворения, используемые Есениным, переплетаясь, образуют удивительный и оригинальный образный ряд: «Так кони не стряхнут хвостами / В хребты их пьющую луну», «Хорошо бы, на стог улыбаясь, / Мордой месяца сено жевать», «И смотреть, как над речкою режет / Воду синюю солнца соха» и др. Раннее стихотворение поэта «Там, где капустные грядки...», состоящее из одного четверостишия, целиком является метафорой:

*Там, где капустные грядки*

*Красной водой поливает восход,  
Клененочек маленький матке  
Зеленое вымя сосет.*

1910

«Клененочек» – оригинальный есенинский образ, неологизм, образованный наподобие слов, обозначающих в русском языке названия детенышей животных, таких как *жеребенок – жеребеночек, теленок – теленочек, козленок – козленочек*. В есенинском пантеистическом мире каждый росток, каждая травинка оказывается живой, одухотворенной, наполненной божьей любовью и чудесно преображенной под воздействием незримого божьего прикосновения – благословения. В этом природном храме «что ни лист, то свеча на заре», звезды – «лампадки небесные», галочья стая «служит вечерню звезде», «хаты – в ризах образа», ветер – «схимник», «ивы – кроткие монашки» степи звенят «молитвословным ковылем», заря – «красный молитвенник», а лирический герой мыслит и читает «по библии ветров». По мнению Т. Савченко, в лирике Есенина существует взаимосвязь *земного* и *небесного* начала. Эти два начала взаимодействуют друг с другом, сливаются, а иногда даже меняются местами: на небе растет трава («голубая трава») и деревья («На ветке облака, как слива, / Златится спелая звезда»), пасутся животные («На коне – черной тучицей в санках – / Билось пламя-шлея... синь и дрожь»), «Отелившееся небо / Лижет красного телка», «Рыжий месяц жеребенком / Запрягался в наши сани», «В тихий час, когда заря на крыше, / Как котенок, моет лапкой рот»), а вода на земле – не что иное, как «синь, упавшая в реку».

В поэзии С. Есенина темы родины, природы и веры взаимопроницаемы и неотделимы одна от другой. В «Автобиографии» он пишет: «Моя лирика жива одной большой любовью – любовью к родине. Чувство родины – основное в моем творчестве». В лирических стихотворениях о родине 1916–1917 годов («Запели тесные дроги...», «Даль подернулась туманом...», «Гляну в поле, гляну в небо...», «О красном вечере задумалась дорога...», «О Русь, взмахни крылами...» и других) Россия видится поэту избранной Богом страной, крестьянским, мужицким раем, навеянном легендами о Китеже и Беловодье.



Мифологический мотив «прекрасной страны» был создан новокрестьянскими писателями на основе народных представлений о праведном крестьянском царстве и мечтах о мужицком «избяном рае». В произведениях Клычкова моделью-образом этого рая является счастливая «голубая» страна – Сорочье царство, в поэзии Клюева – это обетованная поморская земля. Новокрестьяне воспринимали образ Китежа, который, согласно легенде, покоится в водах озера Светлояр, как русскую Атлантиду – сакральный символ спасения и сохранения духовных сил, надежды на возрождение. Народные легенды о Беловодье и Китеже восходят к мифологии древних славян. Согласно славянской мифологии, в Беловодье, расположенном на море, на блаженных островах, в «Беловодском царстве» или «Рахманском царстве», живут святые люди, и если попасть туда, то можно самому сделаться святым. По преданиям, путешественники видели эти земли со своих кораблей, но никогда не могли к ним приблизиться. В землях рахманов царит вечное лето, поэтому там круглый год цветут растения, зреют плоды. Е. Левкиевская пишет: «Вера в существование «блаженных» земель была столь сильна, что в XVII веке на поиски «праведных» земель «Беловодского царства» отправлялись целыми деревнями. Так, в 1648 году сибирские крестьяне решили спуститься вниз по Оби, чтобы найти землю, где живет «Солнцева мать». Рассказывали на Руси и о далеком царстве Лукоморье, жители которого умирают на зиму и воскресают весной» [61, с. 160]. Китеж притягивал к себе русских символистов, позднее – М. Пришвина. Д. Мережковский и З. Гиппиус совершали к Китежу паломничество. Это соответствовало чаяниям и надеждам большей части интеллигенции, после поражения первой русской революции, ставшей пристальнее вглядываться в народ, проявлять интерес к памятникам народной культуры, фольклору, филологическим трудам А. Афанасьева, А. Потебни, В. Буслаева. Есенинское отношение к природе как к Храму, а к России как к Богом избранной земле соединяет в себе элементы языческого верования и традиции русского фольклора:

*Чую радуницу Божью –  
Не напрасно я живу,  
Поклоняюсь придорожью,  
Припадаю на траву.*

У другого новокрестьянского поэта – Н. Клюева есть следующие строки:

*Природы радостный причастник,  
На облака молюся я,  
На мне иноческий подрясник  
И монастырская скуфья.*

Мысли о мужицком рае – обетованной крестьянской земле были связаны у новокрестьян прежде всего с надеждами на Революцию. Вот такие строки Клюев посвящает Октябрьской революции в 1917 году:

*Мы кормчие мира, мы боги и дети,  
В пурпурный октябрь повернули рули.*

Есенин придумывает свое название для нового мужицкого рая – Инония. «Инония» (1918) – поэма о гибели старой России во имя рождения новой, отрицающая христианскую идею спасения через страдание. В ней Есенин воспеваает мотивы Третьего Завета:

*Лай колоколов над Русью грозный –  
Это плачут стены Кремля.  
Ныне на пики звездные  
Вздыбливаю тебя, земля!  
Потянусь до незримого города,  
Млечный прокушу покров.  
Даже Богу я выщиплю бороду  
Оскалом моих зубов.  
Ухвачу его за гриву белую  
И скажу ему голосом вьюг:  
Я иным тебя, Господи, сделаю,  
Чтобы зрел мой словесный луг!  
Проклинаю я дыхание Китежа  
И все лощины его дорог.  
Я хочу, чтоб на бездонном вытяже  
Мы воздвигли себе чертог.  
Языком вылижу на иконах я*

*Лики мучеников и святых.  
Обещаю вам град Инонию,  
Где живет Божество живых!*

В этой поэме Есенин выступает как новый пророк, несущий людям новую религию. В этой религии нет места для Иисуса Христа и его страданиям на кресте, поэт также отвергает Китеж как символ православной русской культуры. Вместо этого он создает новый, вполне реальный город – Инонию, где в роли Бога оказывается сам человек («Божество живых»), взявший ответственность за управление мира на себя. После выхода поэмы многие обвинили Есенина в богохульстве. Марксистская критика также прохладно приняла поэмы «Инония» и «Иорданская голубица» (1918), увидев в них утопию. Разочарование Есенина в Революции наступило в 1919 году. В стихотворении «Кобыльи корабли» поэт рисует апокалиптическую картину современной России:

*Кто это? Русь моя, кто ты? Кто?  
Чей черпак в снегов твоих накопъ?  
На дорогах голодным ртом  
Сосут край земли собаки <...>*

*О, кого же, кого же петь  
В этом бешеном зареве трупов?  
Посмотрите: у женщин третий  
Вылупляется глаз из пупа. <...>*

*Причащайся соломой и шерстью,  
Тепли песней словесный воск.  
Злой октябрь осыпает перстни  
С коричневых рук берез.*

В поэзии Есенина появляется тема трагического противостояния деревни и города – «живого» и «железного» мира:

*О, электрический восход,  
Ремней и труб глухая хватка,  
Се изб древенчатый живот  
Трясет стальная лихорадка!*

В стихотворении «Сорокоуст» описана гибель деревни, крестьянского «избяного» космоса – тема, вошедшая в контекст эсхатологического мироощущения писателей крестьянской купницы, прежде всего С. Клычкова и Н. Клюева. Так, например, в прозе Клычкова присутствует образ города-оборотня, жестокой и «искаженной» реальности, противопоставленной гибнущему природному миру крестьянской деревни. Чугунный поезд в стихотворении Есенина является, с одной стороны, символом городской машинной цивилизации, а с другой стороны, ассоциируется с образом дьявола или зверя, традиционного для святоотеческой литературной традиции. Железный зверь обгоняет тонконового красногривого жеребенка – символ уходящей в небытие Китежской Руси:

*Милый, милый, смешной дуралей,  
Ну куда он, куда он гонится?  
Неужель он не знает, что живых коней  
Победила стальная конница?*

Образ коня, как и образ избы, занимает особое место в поэтическом мире Есенина. Он нередко помогает в аллегорической форме выразить поэту настроение, передать свое «лирическое чувство». Конь – это не только символ природного и деревенского мира, это еще и символ действия, движения вперед. Недаром в философско-эстетическом трактате «Ключи Марии» (1918) поэт, размышляя о роли глагола в поэтическом произведении, пишет: «Например, слово *умение (умеет)* запрягло в себе *ум, имеет* и несколько слов, опущенных в воздух, выражающих свое отношение к понятию в очаге этого слова. Этим особенно блещут в нашей грамматике глагольные положения, которым посвящено целое правило спряжения, вытекшее из понятия «запрягать», то есть надевать сбрую слов какой-нибудь мысли на одно слово, которое может служить так же, как лошадь в упряжи, духу, отправляющемуся в путешествие по стране представления. <...> Конь как в греческой, египетской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобляя свою хату под ним колеснице... «Я еду к тебе, в твои лона и пастбища», – говорит наш мужик, запрокидывая голову конька в небо» [62, т. 3, с. 141].

В стихотворении «Не жалею, не зову, не плачу...» конь символизирует ушедшую юность поэта, крушение его прежних романтических идеалов, разочарование в любви («Я теперь скупее стал в желаньях, / Жизнь моя, иль ты приснилась мне? / Словно я весенней гулкой ранью / Проскакал на розовом коне»).

Урок 2. Словесная живопись в лирике С. Есенина.

Урок 3. Проблема поэтического влияния в творчестве С. Есенина.

*Поэзия XX века: Николай Заболоцкий.* Учебно-методическое пособие [63].

Николай Заболоцкий в своей статье «Мысль – образ – музыка» в 1957 году, за год до смерти, писал: «Поэт работает всем своим существом одновременно: разумом, сердцем, душой, мускулами. Он работает всем организмом, и чем согласованней будет эта работа, тем выше будет ее качество. Чтобы торжествовала мысль, он воплощает ее в образы. Чтобы работал язык, он извлекает из него всю музыкальную мощь. Мысль – Образ – Музыка – вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт». Вот эту музыку я и попытался максимально добавить к его стихотворениям, хотя персонажи его стихов: скворец, соловей, иволга, ворон, кузнечик – поющие по-разному, но все-таки, как и он сам, – поющие...

Н. Заболоцкий родился и рос еще в старой России, впитывая духовные силы уходящей эпохи, поэтому его творчество можно смело отнести к затухающему Серебряному веку, которое первоначально было подражательным А. Блоку и С. Есенину. Также он обращался к традициям классического стиха Ф. Тютчева, Е. Баратынского, Н. Некрасова. Однажды поэт высказал такую позицию: «...Я отрекся от житейского благополучия, от «общественного положения», оторвался от семьи – для искусства. Вне его – я ничто...», – и так проявлялось его жизненное кредо до последних дней его недолгой жизни.

В зловещие тридцатые пытался уберечься от красного молоха в работе над детскими сборниками, но репрессий избежать ему не удалось («Кто бывает весною горласт, Тот без голоса к лету останется»...), а далее, как и у многих выживших, – внутренняя эмиграция в переводы...

Такие стихи, как «Некрасивая девочка», «Старая актриса», «Противостояние Марса» и др., сделали его имя известным широкому

читателю, но ныне его творчество стало подтачиваться забвением, поэтому моя посильная работа, надеюсь, станет этому преградой.

«Задетая струна» – значит Звучащая струна (затасканные слова: «струны души», но куда от них деться?). Творчество, задев человеческую душу, непрестанно будет заставлять ее откликаться и петь – надрывно или спокойно, гневно или миролюбиво, но непрерывно. И звуки в душе угаснут только с окончанием жизни. А может, они и вовсе не угаснут ...

Обращение к творчеству Н. Заболоцкого – задача удивительно сложная и увлекательная. Как все современные поэты, художники XX века, как все гениальные поэты мировой литературы, Н. Заболоцкий обладает очень тонкой ментальной энергетикой. Он свободно владел авангардной техникой письма и глубоко переработал наследие мировой классики. Он философ-мыслитель и очень тонкий лирик, человек очень тяжелой судьбы.

Позиция исследователя при столкновении с материалом такого уровня всегда проигрышная. Входить в поэтический мир с позиции рационального, научного сознания – значит во многом видоизменять лирическую стихию. Песни на стихи Н. Заболоцкого из «Галереи нотных портретов» в исполнении С. Коренблита помогают привести потери к минимуму при аналитическом ведении семинарского (практического) занятия.

*Поэзия Николая Заболоцкого*

План семинарского занятия

1. Натурфилософская лирика.

А. «Космическая» настроенность миропонимания поэта. Идея преодоления субъективного начала в лирике с целью выражения сознания, разлитого в природе. Открытие дисгармонии мира и поиски способов ее преодоления;

Б. Изображение человека в драматический момент познания мира.

В. Прослушивание песни «Природа» из «Галереи нотных портретов» в исполнении С. Коренблита:

***Природа***

*Я не ищу гармонии в природе.*

*Разумной соразмерности начал*

Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе  
 Я до сих пор, увы, не различал.  
 Как своенравен мир ее дремучий!  
 В ожесточенном пении ветров  
 Не слышит сердце правильных созвучий,  
 Душа не чует стройных голосов.  
 Но в тихий час осеннего заката,  
 Когда умолкнет ветер вдалеке,  
 Когда, сияньем немощным объята,  
 Слепая ночь опустится к реке,  
 Когда, устав от буйного движенья,  
 От бесполезно тяжкого труда,  
 В тревожном полусне изнеможенья  
 Затихнет потемневшая вода,  
 Когда огромный мир противоречий  
 Насытится бесплодной игрой, –  
 Как бы прообраз боли человеческой  
 Из бездны вод встает передо мной.  
 И в этот час печальная природа  
 Лежит вокруг, вздыхая тяжело,  
 И не мила ей дикая свобода,  
 Где от добра неотделимо зло.  
 И снится ей блестящий вал турбины,  
 И мерный звук разумного труда,  
 И пенье труб, и зарево плотины,  
 И налитые током провода.  
 Так, засыпая на своей кровати,  
 Безумная, но любящая мать  
 Таит в себе высокий мир дитяти,  
 Чтоб вместе с сыном солнце увидеть.

Г. Гармонизация природы – родовая функция человека.

Д. Тема смерти и бессмертия человека.

Е. Прослушивание песни С. Коренблита «Мотылек»:

### **Мотылек**

Разве ты объяснишь мне – откуда  
 Эти странные образы дум?  
 Отвлеки мою волю от чуда,

*Обреки на бездействие ум.  
Я боюсь, что наступит мгновенье,  
И, не зная дороги к словам,  
Мысль, возникшая в муках творенья,  
Разорвет мою грудь пополам.  
Промышляя искусством на свете,  
Услаждая слепые умы,  
Словно малые глупые дети,  
Веселимся над пропастью мы.  
Но лишь только черед наступает,  
Обожженные крылья влача,  
Мотылек у свечи умирает,  
Чтобы вечно пылала свеча!*

Ж. Монистическое представление о мире как о вечном превращении.

2. Авангардистская трактовка мира в творчестве Н. Заболоцкого.

А. Причины драматического разрыва человека и мира в культурном сознании XX века. Способы изображения разрушенного мироздания в творчестве Н. Заболоцкого.

Б. Прослушивание песни С. Коренблита «Герой»:

### ***Герой***

*В ботинках кожи голубой,  
В носках блистательного франта,  
Парит по воздуху герой  
В дыму гавайского джаз-банда.  
Внизу – бокалов воркотня,  
Внизу – ни ночи нет, ни дня,  
Внизу – на выступе оркестра,  
Как жрец, качается маэстро.  
Он бьет рукой по животу,  
Он машет палкой в пустоту,  
И легких галстуков извилина  
На грудь картонную пришпилена.  
Ура! Ура! Герой парит –  
Гавайский фокус над Невою!  
А бал ревет, а бал гремит,*



*Качая бледною толпою.  
 А бал гремит, единорог,  
 И бабы выставили в пляске  
 У перекрестка гладких ног  
 Чижа на розовой подвязке.  
 Смеется чиж – гляди, гляди!  
 Но бабы дальше ускакали,  
 И медным лесом впереди  
 Гудит фокстрот на пьедестале.  
 И так играя, человек  
 Родил в последнюю минуту  
 Прекраснейшего из калек –  
 Женоподобного Иуду.  
 Не тронь его и не буди,  
 Не пригодится он для дела –  
 С цыплячьим знаком на груди  
 Росток болезненного тела.  
 А там, над бедною землей,  
 Во славу винам и кларнетам  
 Парит по воздуху герой,  
 Стреляя в небо пистолетом.*

В. Тема полета над хаосом мироздания в лирике Заболоцкого и живописи М. Шагала.

Г. Природа и современное авангардное городское мышление в лирике Н. Заболоцкого.

Д. Прослушивание песни С. Коренблита «Звезды, розы и квадраты»:

***Звезды, розы и квадраты**  
 Звезды, розы и квадраты,  
 Стрелы северного сиянья,  
 Тонки, круглы, полосаты,  
 Осеняли наши зданья.*

*Осеняли наши дома  
 Жезлы, кубки и колеса.*

*В чердаках визжали кошки,  
Грохотали телескопы.*

*Но машина круглым глазом  
В небе бегала напрасно:  
Все квадраты улетали,  
Исчезали жезлы, кубки.*

*Только маленькая птичка  
Между солнцем и луною  
В дырке облака сидела,  
Во все горло песню пела:*

*«Вы не вейтесь, звезды, розы,  
Улетайте, жезлы, кубки, –  
Между солнцем и луною  
Бродит утро за горами!»*

Е. «Технократическая» символика в лирике Н. Заболоцкого и авангардной живописи XX века (В. Кандинский, К. Малевич и др.).

3. Основные жанры лирики Н. Заболоцкого (философская медитация, элегия, сценка, портрет, введение в лирическую медитацию фабульного повествования). Лирическая стихия текста в лирике Н. Заболоцкого. Мифологема текста в лирике Н. Заболоцкого (Н. Заболоцкий. Канонический текст: неточности автопортрета. Мотивный комплекс мировоззренческой модели «Город – природа» в лирике Н. Заболоцкого).

***Поэзия XX века: Николай Рубцов.*** Учебно-методическое пособие [64].

Как утверждает автор книги «Николай Рубцов: Песни и романсы» (М., 2006) доктор филологических наук В. Калугин, рекордсменом XX века является поэт Н. Рубцов: более 150 его стихотворений стали песнями (я предлагаю еще 28, некоторые тексты моих песен совпадают с приведенными в книге). Для сравнения: у С. Есенина – более 30 положенных на музыку стихотворений, из них при жизни – 3 (у меня

еще 66). Казалось бы, к чему еще добавлять свои музыкальные интерпретации довольно известного поэта? Однако без нотного портрета Николая Рубцова моя работа по созданию «Галереи нотных портретов» в разделе XX века была бы не просто не полной, а не точной. Вдобавок, у меня был шанс выявить преемственность его музыкально-поэтического дара, хорошо изучив мелос поэзии его предшественников: Ф. Тютчева, А. Блока, С. Есенина и др.

«В минуты музыки» – так я назвал этот нотный портрет, еще не зная о том, как популярны стихи Н. Рубцова у современных композиторов. Значит, интуитивно был найден самый подходящий угол зрения, под которым и следует рассматривать (расслышивать) его чудную лирику, проникнутую сыновней и братской любовью к родному краю, к своей земле. Да, в часы, дни, годы звукового (шумового) гама и хлама, которым наводнили не без злого умысла весь звуковой эфир, окружающий нас в последние десятилетия, нам лишь остается цепляться как утопающим за соломинки, за эти счастливые и жизненно необходимые, как чистые воздух и вода, минуты музыки. И нам их будет вечно дарить полная настоящей русской души поэзия Н. Рубцова.

Поэтическое наследие Николая Рубцова все увереннее входит в круг интересов современных читателей и в учебный процесс. Стихи поэта могут осваиваться на разных ступенях школьного и вузовского образования. Настоящая поэзия адресована всем. Есть у Н. Рубцова и стихи для детей («Коза», «Про зайца», «Воробей», «Ласточка», «Мальчик Вова» и другие). Их немного. Для растущего и взрослого человека вся лирика поэта – источник эстетического наслаждения: она дарует удивительное мастерство художника слова, раскрывает близкий и загадочный мир русской души, способна помочь обрести равновесие в тяжелые моменты жизненных испытаний. Его творчество выступает и как ступень развития художественного вкуса, интереса к чтению классики отечественной поэзии.

Литературное произведение следует воспринимать во внутренней целостности: в нем многообразные планы изображения действительности, все выразительные средства органически сочетаются для достижения целостного образного смысла. Мы исходим из единства формы и содержания, рассматриваем творчество поэта с точки зрения наших представлений о жизни.

Пособие для педагога, включающее нотный портрет Н. Рубцова, дает возможность воздействовать на чувства учеников через музыкальное воплощение поэзии, что оказывается весьма действенным в наши дни, когда происходит утрата книги как «духовной пищи». Песни на стихи Н. Рубцова пишут и поют многие профессиональные музыканты и любители. С. Коренблит красиво и талантливо раскрыл образ поэта в нотном портрете.

Н. М. Рубцов при жизни составил пять сборников стихотворений: «Лирика» (1965), «Звезда полей» (1967), «Душа хранит» (1969), «Сосен шум» (1970), «Зеленые цветы» (1971). Стихи, не включенные поэтом в названные сборники, введены в более поздние издания другими составителями.

*Материалы к урокам литературы по творчеству Н. М. Рубцова*

1. Сведения о жизни Н. М. Рубцова.

Реальная жизнь истинного поэта, его путь и судьба – это тоже «произведение», страницы которого таят в себе нравственное и духовное содержание. В стихах открывается новый глубинный смысл, когда читаются они в контексте реальной жизни автора.

Родился Николай Михайлович Рубцов 3 января 1936 года в поселке Емецк Архангельской области в многодетной семье, которую ожидали страшные потери. В 6 лет поэт остался сиротой: «Мать умерла, отец ушел на фронт» – так начинается стихотворение «Детство». Детей распределили в разные детдома. До 14 лет Н. Рубцов воспитывался в селе Никольское Тотемского района Вологодской области. Здесь он закончил семилетку, здесь в 60-е родилась его дочь. Никола (так называют село местные жители) и стала для Н. Рубцова малой родиной, именно эти края воспел он в своем творчестве. Вспомните стихи «Родная деревня» и «Тихая моя родина».

С детства Н. Рубцов писал стихи. Но прежде чем вплотную заняться литературной работой, он сменил много профессий. В 1952–1953 годах служил матросом, любовь к морю пронес через всю жизнь. Лишь в 1962 году, в 26 лет, Николай Михайлович, в Ленинграде сдал экстерном экзамены за 10-й класс, поступил в Литературный институт имени А. М. Горького в Москве. К этому времени уже были написаны его многие лучшие сочинения. Еще студентом, в 1968 году, поэт был принят в Союз писателей СССР.

Н. Рубцов жил, скитаясь по стране, находя приют у друзей, знакомых, не подолгу – в общежитиях. Свою отдельную однокомнатную квартиру в Вологде он получил примерно за 2 года до трагической гибели.

Жизнь поэта оборвалась в ночь на 19 января 1971 года. Ему было 35 лет.

## 2. Поэзия 60–70-х годов XX века и творчество Н. М. Рубцова.

60–70-е годы XX века – период борьбы двух тенденций в общественной жизни России. С одной стороны, происходило разрушение, обвал сложившихся основ жизни; с другой – наметился период стабилизации, возвращения к истокам духовной жизни народа.

Ощущение свободы, предчувствие перемен захлестывали страну в 60-е годы. Противоречия времени ярко проявились в «шестидесятничестве». Это явление не было однородным и единым. Возникшее в «хрущевской одиннадцатилетке», в переходный период от сталинской эпохи к годам так называемого «застоя», оно объединило самых разных людей.

Появление и развитие «громкой» и «тихой» поэзии 60-х закономерно и исторически обусловлено. Не вызывает сомнения, что оба течения остро, драматично, честно переживали переломный момент в истории страны, отражали его и – через влияние на сознание, на эстетическое отношение читателя к действительности – творили новое время и самосознание общества.

Поэзия Н. Рубцова способствовала утверждению в русской художественной культуре направления, которое названо «тихой лирикой». Лирическое «я» поэтов традиционной школы несравненно глубже и значительнее в своих связях с миром в личностном плане, нежели «я» поэтов «громкой волны». «Тихая лирика» синтезировала отечественные духовные народные традиции и традиции русской классической литературы, прежде всего – поэзии первой половины и середины XX века.

Сконцентрировав внимание на творчестве Н. Рубцова, В. Соколова, Н. Тряпкина, А. Жигулина, А. Прасолова, С. Викулова, мы убеждаемся, что типология их образного мышления не укладывается в строгие рамки традиционного понимания «тихой лирики». Условно названные «тихими лириками», поэты пришли в литературу со своим эстетическим ощущением и философскими взглядами. Это обусловлено биографическими и, конечно, объективными социальными фак-

торами. Поэтические искания названных поэтов сближает единство жизненного мироощущения и тематических эстетико-нравственных акцентов. Образ России в их творчестве претерпевает явную эволюцию: от «малой родины» до обобщенного образа «большой» Отчизны. При этом эстетическую основу образа родины создает гармоничное единство человека с природой. Природа выступает своеобразным «мостом», объединяющим прошлое народа с настоящим и настоящее с будущим.

В своем творчестве «тихие лирики» поднимали проблемы национального характера, «русской идеи», Востока и Запада, духовного начала:

*И расщепляются стихи  
И рвутся тверди под ядром,  
И снова ты, моя Россия,  
Встаешь смиренным щитом.*  
Н. Тряпкин

*А на горе – какая грусть! –  
Лежат развалины собора...*  
Н. Рубцов

*Я хлопну перехлопну Запад о Восток.*  
Ю. Кузнецов

*Но я гляжу на Запад и Восток  
Не очередно, а одновременно.*  
С. Куняев

*Я иду и хаос надо мной...*  
А. Прасолов

Стихи Н. Рубцова в 60-е и 70-е годы были встречены неоднозначно. Не раз критика упрекала поэта в несовременности, уходе от действительности. На ура «принималась» поэзия, пронизанная ощущением сегодняшних бурь и потрясений. Сейчас эти суждения не кажутся бесспорными. Они говорят о неприятии идеалов поэта, его философии народного бытия в мире труда, повседневных и вечных созидательных человеческих забот, подвластности природе. А главное –

стремятся подчинить поэзию проблемам современности, что бесперспективно для ее развития, ибо творчество «на злобу дня» остается лишь явлением времени. Поэт изображал жизненные события в их не только «обычно-реальном», но одновременно, и это главное, в *философском* осмыслении.

Воздействие творчества любого выдающегося писателя, каковы бы ни были его связи с современной литературой, не ограничиваются тем периодом, когда он жил и творил. В литературе и других видах искусства нередки явления, когда вначале популярные произведения быстро тускнеют и перестают вызывать серьезный отклик у читателей и зрителей. Часто интерес ко многим художественным созданиям с течением времени не только не уменьшается, но в огромной степени возрастает. Это происходит с настоящими произведениями искусства. Таково творчество Н. Рубцова. Оно обращено к национальным духовным ценностям, истинно патриотично.

Нас, естественно, привлекает не только творчество поэта, но и его жизнь. Нельзя не видеть, что закономерный интерес к личности Н. Рубцова сталкивается в наши дни с большим количеством ложных сведений, публикаций, омрачающих его память. Для многих авторов публикаций образ поэта только начал «сливаться с образом его стихов». В воспоминаниях хорошо знавших Н. Рубцова людей, ценивших и любивших его при жизни, он предстает как добрый, чуткий, честный, болезненно переживающий свою душевную неприкаянность человек. Самая искренняя духовная биография поэта, конечно, стихи. В них – жизнь души, самые сокровенные чувства, лирика.

Н. Рубцов принадлежал к тому поколению людей, детство которых пришлось на военные годы. Сиротство, голод, холод, тоска по домашнему уюту, скитания по стране – все это пришлось пережить поэту. В таких условиях душа человека или глохнет совсем и превращается в камень, или становится болезненно чувствительной и ранимой. Тоска одиночества знакома Н. Рубцову, но не найти в его стихах жалоб на жизнь, злости на нее. «Инстинктом истинного поэта Николай Рубцов знал, что в поэзию нельзя безнаказанно впускать все темное, озлобленное, измордованное и желчное, что порой овладевает человеком, – подчеркивает С. Куняев. – Он знал главную истину – душа поэта на то и дана ему, чтобы высветлять и очищать жизнь, обнаруживая в ней духовный смысл и принимая на себя несовершенство мира» [65, с. 128–129].

Именно «инстинкт истинного поэта» позволил Н. Рубцову при всех жизненных трудностях увидеть и воплотить в своем творчестве

светлое, продуктивное, созидательное чувство жизни, способность «работать жизнь» (А. Платонов). Лучшие стихи ставят имя Н. Рубцова в первый ряд имен русских поэтов XX века.

3. Традиции отечественной классической и народной поэзии в творчестве Н. М. Рубцова.

4. Родина и природа в поэзии Н. М. Рубцова.

*Программа спецкурса «Творчество Н. М. Рубцова» для филологических факультетов вузов*

Нотный портрет Н. М. Рубцова найдет свое место и на занятиях в вузе. Это может быть не только прослушивание отдельных песен, но и анализ авторской интерпретации. Интересен целостный музыкально-поэтический образ, выраженный С. Коренблитом в нотном портрете.

Музыкальное воплощение поэзии может быть отдельной темой практического занятия. «Галерея нотных портретов» С. Коренблита – творческая находка, удача композитора и исполнителя – богатый материал для раскрытия данной темы.

Тема 1. Введение. Литература как вид искусства. Понятие о поэзии.

Цели и задачи спецкурса. Многообразие видов искусства.

Литературное произведение и действительность. Связь литературы с другими видами искусства: музыкой, живописью, театром и т. д.

Понятие о поэзии. Поэзия в школе и в жизни.

Лирика как род литературы. Многообразие и особенности лирических жанров. Анализ школьных программ литературного образования: целевые установки, содержание, место лирических произведений.

Целостное восприятие художественного произведения. Эмоции в творчестве. Художественное восприятие как база для развития воображения, как акт познания и внутреннее действие.

### *Литература*

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования различных лет. – М., 1975.

2. Буров А. И. Эстетика: проблемы и споры. – М., 1975.

3. Борев Ю. Б. Эстетика. – М., 1988.



4. Достоевский Ф. М. Господин –бов и вопрос об искусстве. (В любом издании).
5. Неменский Б. М. Познание искусством. – М., 2000.
6. Программно-методические материалы: Литература. 5–11 кл. / сост. Т. А. Калганова. – М., 2000.
7. Теория литературы. – М., 2005. Т. 1. Литература.
8. Теория литературы. – М., 2003. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении).
9. Теория литературы. – М., 2001. Т. 4. Литературный процесс.
10. Толстой Л.Н. Что такое искусство? (В любом издании).

Тема 2. Русская поэзия второй половины XX – начала XXI века. Направления. Основные представители.

Тенденции развития поэзии 50-х годов XX века.

60-е годы: общественно-политическая ситуация в России, «тихая» и «громкая» лирика как направления. Ведущие представители: Н. Рубцов, В. Соколов, О. Фокина, А. Жигулин, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина.

Метареализм 80-х: Д. Пригов, Т. Кибиров и др.

Духовная поэзия. Поэзия рубежа тысячелетий.

Действующие школьные программы: путь изучения литературного процесса в России второй половины XX – начала XXI века.

*Литература*

1. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература : в 3 книгах. Кн. 2: Семидесятые годы (1968–1986) : учебное пособие. – М., 2001.
2. Любимые дети державы. Русская поэзия на рубеже веков / сост. Л. Г. Баранова-Гонченко). – М., 2002.
3. Науменко-Порохина А. В. Русская лирическая поэзия 1960-х – 1980-х годов. Традиции и новаторство. – М., 2002.
4. Поэты-концептуалисты : избранное. – М., 2002.
5. Поэты-метареалисты : избранное. – М., 2002.
6. Русская литература XX века : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. – Т. 2: 1940–1990-е годы / Л. П. Кременцов, Л. Ф. Алексеева, Н. М. Малыгина и др. ; под редакцией Л. П. Кременцова. – М., 2002.
7. Федь Н. М. Опавшие листья. Русская литература конца XX века. – М., 2000.

8. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы // Собр. соч. Т. 3. – М., 1981.

Тема 3. Жизнь и поэзия Н. М. Рубцова.

Н. Рубцов как наиболее яркий представитель классического направления русской поэзии второй половины XX века.

Биографические сведения. Детство. Юность. «Малая родина» поэта – с. Никольское Вологодской области. Чтение и анализ стихотворений «Детство», «Родная деревня», «Тихая моя родина», «По вечерам».

Начало поэтической деятельности. Роль питерской группы поэтов и «московского кружка» в становлении мастерства поэта.

Литературный институт. «Зрелый» период творчества.

Трагедия жизни. Одиночество. Странничество. «Светлая печаль» произведений. Эстетический идеал. «Осенние этюды», «Зеленые цветы», «Элегия», «Доволен я буквально всем!...».

Прижизненные издания сочинений: «Лирика» (Архангельск, 1965), «Звезда полей» (М., 1967), «Душа хранит» (Архангельск, 1969), «Сосен шум» (М., 1970).

*Литература*

1. Белков В. С. Жизнь Рубцова. – Вологда, 1993.
2. Кириенко-Малюгин Ю. И. Николай Рубцов: «И пусть стихов серебряные струны...». – М., 2002.
3. Кириенко-Малюгин Ю. И. Тайна гибели Николая Рубцова. – М., 2001; 2004.
4. Кожинов В. В. Н. Рубцов. Заметки о жизни и творчестве поэта. – М., 1976.
5. Коняев Н. М. Н. Рубцов. – М., 2001.
6. Рубцов Н. М. Звезда полей : собр. соч. : в 1 т. / сост., подгот. текстов, прил. и коммент. Л. А. Мелкова, Н. Л. Мелковой. – М., 1999.
7. Рубцов Н. М. Стихотворения. / сост., вступ. ст., примеч. В. В. Кожинова. – М., 1998.
8. Рубцов Н. М. Собр. соч. : в 3 т. / сост., вступ. ст., примеч. В. Д. Зинченко. – М., 2000.
9. Суров М. В. Рубцов: Материалы уголовного дела, неизвестные фотографии, новые свидетельства. – Вологда, 2006.

Тема 4. Художественное мастерство Н. М. Рубцова.

Понятие о традиции и новаторстве в поэзии.

Традиционная основа творчества Н. Рубцова. Традиции Ф. Тютчева, А. Фета, С. Есенина и других классиков в творчестве поэта. Тематика, проблематика, образы, духовное родство. «Душа хранит», «Чудный месяц плывет над рекою», «Сергей Есенин» и др.

Поэтика произведений Н. Рубцова. Особенности стиля. Звуковые повторы. Метафора. Свет и тень. Лирический герой.

Н. Рубцов о поэте и поэзии. «Поэзия», «Стихи из дома гонят нас», «О чем писать? На то не наша воля!», «Поэт перед смертью сквозь тайные слезы...». «Нерукотворность» поэзии. Активная жизненная позиция поэта.

Купюры и их значение: «В жарком тумане дня», «До конца».

Художественное мастерство и «современность» поэта. Последователи.

Эмоциональное восприятие поэтического произведения. Проблема эстетического чутья. Форма и содержание. Подтекст.

#### *Литература*

1. Гончаров Б. П. Стихотворная речь. Методология изучения. Становление. Художественная функция. – М., 1999.

2. Иванова Е. В. «Мне не найти зеленые цветы...» (Размышления о поэзии Н. Рубцова). – М., 1997.

3. Кожинов В. В. Как пишут стихи. О законах поэтического творчества. – М., 2001.

4. Кольцов и русская литература. – М., 1988. – С. 25 – 48.

5. Методология анализа литературного произведения. – М., 1988.

6. Рубцов Н. М. Звезда полей : собр. соч. : в 1 т. / сост., подгот. текстов, прил. и коммент. Л. А. Мелкова, Н. Л. Мелковой. – М., 1999.

7. Рубцов Н. М. Стихотворения / сост., вступ. ст., примеч. В. В. Кожинова. – М., 1998.

8. Рубцов Н. М. Собр. соч. : в 3 т. / сост., вступ. ст., примеч. В. Д. Зинченко. – М., 2000.

9. Сквозников В. Д. Русская лирика. Развитие реализма. – М., 2002.

Тема 5. «О чем-то русском вообще...»

Тема Родины как основная в творчестве поэта, ее традиционность и неисчерпаемость. Природа как предмет личностного отношения к Родине.

Воплощение русской души, воспевание вечного в произведениях «Русский огонек», «Старая дорога». Мотивы ветра, дороги в творчестве поэта.

«Видения на холме» – боль утраты и бесконечная вера в будущее.

«Белоколонные» храмы и «внецерковное» православие Н. Рубцова: «Промчалась твоя пора!», «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...», «О Московском Кремле», «Жар-птица» и др. Христианская символика в поэзии Н. Рубцова. «Звезда полей» как «визитная карточка» поэта. Многогранность образа-символа «звезда».

Любовная лирика поэта: «Прощальная песня», «Березы». Реальность жизни и поэтический образ.

#### *Литература*

1. Зуев Н. Н. Поэзия Николая Рубцова // Литература в школе. – 1984. № 1. – С. 27–30.

2. Рубцов Н. М. Звезда полей : собр. соч. : в 1 т. / сост., подгот. текстов, прил. и коммент. Л. А. Мелкова, Н. Л. Мелковой. – М., 1999.

3. Рубцов Н. М. Стихотворения / сост., вступ. ст., примеч. В. В. Кожина. – М., 1998.

4. Рубцов Н. М. Собр. соч. : в 3 т. / сост., вступ. ст., примеч. В. Д. Зинченко. – М., 2000.

5. Сохряков Ю. И. Благодатный дух соборности (о соборном характере русского художественно-философского мышления) // Русская литература и христианство / под общ. ред. В. И. Кулешова. – М., 1997. – С. 56–66.

6. Троицкий В. Ю. Духовность слова. – М., 2001.

Тема 6. Николай Рубцов в современном мире. Книга В. Кожина «Николай Рубцов» (М., 1976) как начало рубцововедения. Статьи 1960–70-х гг. Л. Лавлинского, М. Лобанова, В. Дементьева и других критиков. Их значение в оценке личности и изучении творчества поэта.

Рубцововедение в наши дни. Направления научного исследования биографии и творчества Н. Рубцова. Монографии и материалы периодической печати. Современное прочтение произведений поэта.

Воспоминания современников поэта В. Астафьева, Н. Старичковой, Ф. Кузнецова и др. Сторонники и противники Н. Рубцова.

Деятельность и значение общественных организаций – «Рубцовских центров», частных музеев Москвы, Вологды, Санкт-Петербурга и других городов нашей страны.

*Литература*

1. Астафьев В. П. Затеси // Новый мир. – 2000. – № 1. – С. 7–36.
2. Бараков В. Н. Н. Рубцов и русская советская поэзия 60–80-х годов. – М. ; Вологда, 1990.
3. Бараков В. Н. Чувство земли: «почвенное» направление в русской поэзии и его развитие в 60-е – 80-е гг. XX века. – М. ; Вологда, 1997.
4. Викулов С. В. На русском направлении. – М., 2002.
5. Воспоминания о Рубцове. – Вологда, 1983.
6. Воспоминания о Рубцове. – Вологда, 1994.
7. Кожин В. В. Н. Рубцов. Заметки о жизни и творчестве поэта. – М., 1976.
8. Кузнецов Ф. Ф. На переломе. Из истории литературы 1960–70-х годов. Очерки. Портреты. Воспоминания. – М., 1998.
9. Новиков В. Смердяков русской поэзии (о Н. Рубцове) // Столица. – 1994. – № 33. – С. 58–60.
10. Старичкова Н. А. Наедине с Рубцовым. – Вологда, 2001 ; СПб., 2004.
11. Шнейдерман Э. М. Слово и слава поэта: О Николае Рубцове и его стихах // Петербургские исторические заметки. – Вып. 8. – СПб., 2005.

Тема 7. Развивающее и воспитательное значение русской классики.

Ее место в чтении современных школьников.

«Неисчерпаемость» русской классики. Литература – читатель – действительность. Всестороннее расширение жизненного, исторического, художественно-эстетического, гуманитарного опыта.

Осмысление прожитого столетия, переоценка ценностей, перестройка социально-политического строя, «наступление» западной культуры.

Материалы различных научно-практических конференций, посвященных проблемам литературоведения и образования. Круг чтения

современных учащихся и актуальность их приобщения к творчеству Н. М. Рубцова.

*Литература*

1. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М., 1967.
2. Левидов А. М. Автор – образ – читатель. – Л., 1983.
3. Литературоведение как проблема // Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается. – М., 2001.
4. Мандельштам О. Э. Выпад // Слово и культура : статьи. – М., 1987. – С. 44–47.
5. Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. – М., 1985.
6. Образование в условиях формирования нового типа культуры : Материалы круглого стола. 24 января, 17 февраля 2003 г. // Дискуссионный клуб университета. Вып. 5. СПб., 2003.
7. Полозова Т. А. Искусство слова – средство развития духовности // Вестник Московского государственного открытого педагогического университета им. М. А. Шолохова. Сер. Филологические науки. – 2002. – № 4. – С. 43–56.
8. Творческий процесс и художественное восприятие. – Л., 1978. – С. 65–78.
9. Троицкий В. Ю. Заключение. Веяния времени и долг ученого-филолога // Филология и школа. Труды Всероссийских научно-практических конференций «Филология и школа». – Вып. 1. – М., 2003. – С. 327–334.

Самостоятельная работа, выступления студентов по тематике спецкурса «Жизненная позиция автора и творчество». Выразительное чтение и анализ произведений русских поэтов второй половины XX – начала XXI вв.: Н. Заболоцкого, О. Фокиной, С. Викулова, П. Васильева, В. Федорова, А. Твардовского, В. Соколова, Г. Тепловой, К. Ваншенкина, Л. Груздевой, А. Тарковского, Ю. Кузнецова, С. Орлова, Л. Мартынова, А. Кушнера, А. Прасолова, А. Передреева, Б. Чичибабина, В. Орлова и др. Особенности читательского восприятия. Литературная критика о современной поэзии (по материалам ведущих периодических изданий): журналы «Слово», «Вопросы литературы», «Литература в школе», «Русская словесность». Монографии. Сборники.

*Поэзия XX века: Иосиф Бродский.* Учебно-методическое пособие [66].

Поначалу И. Бродского отторгал не только официоз, но и интеллигентная ленинградская публика старшего поколения (да и остальные тоже), поскольку его первые литературные опыты были за пределами той акмеистической традиции (недаром он дружил с А. Ахматовой), которая культивировалась в Ленинграде. Известно неприятие стихов И. Бродского даже А. Солженицыным (в чем-то братьями по судьбе), хотя это вопрос всего лишь вкуса (не в бытовом, а в эстетико-культурном и других смыслах). А. Солженицын принадлежит к другому поколению, его поэтический вкус сформирован в рамках другой эстетики. Он писал о большом таланте Бродского, но также и о том, что в творчестве Бродского есть тенденции к умножению хаоса в мире. Она почти дословно повторила то, что на полвека раньше А. Горький почти такое же написал Б. Пастернаку. Повторилась культурная ситуация (и, наверное, так и будет впредь!) – новая поэтика художнику предыдущего поколения кажется поэтикой хаоса.

Тем не менее постичь его поэзию, а значит, и огромный пласт русской поэзии – наша прямая обязанность, если мы считаем себя хоть мало-мальски образованными людьми. А для этого будет хорошим подспорьем (хотя поэт к песням на свои стихи относился прохладно по субъективным причинам) предложенный Вам, мой Слушатель, его нотный портрет «Чистосердечный дар» в 4 частях.

«Чистосердечный дар» – самооценка Поэта (у О. Мандельштама об этом же: «Я хочу, чтоб мыслящее тело / Превратилось в улицу, в страну – / Позвоночное, обугленное тело, / Осознавшее свою длину»), но не признак самолюбования или самовосхищения, а самоосознание и понимание своего предназначения, возложенного на него по праву великой возможности совершить нечто грандиозное, неординарное. В то же время это и приговор судьбы, по которому Художник от Источника этих знаний и пониманий сути вещей должен возвратить или передать людям (и это в его силах!) это Высокое, зовущееся Божественным.

«Меж Голосом и Эхом» – на рубежах минувшего с грядущим, случившегося и понятого, будущего и предсказанного находится мыслитель, философ, поэт, одним словом – Художник, преодолевающий мирские повседневные заботы для понимания и объяснения людям того, что с ними было, происходит или произойдет.

На примере анализа творчества Иосифа Бродского пособие раскрывает глубокую взаимосвязь слова и музыки в поэтическом дискурсе второй половины XX века. При трансформации стихотворений в песни на музыку С. Коренблита, возникает эффект доступности сложного поэтического материала, что в какой-то мере облегчает изучение непростого литературного процесса конца XX века для учащегося.

*Несколько слов о И. Бродском*

Судьба поэта Иосифа Бродского так же трагична, как и судьба нашей страны в XX веке. Бродский родился в Ленинграде в 1940 году, рано ушел из школы, сменил кучу профессий, был приговорен к пятилетней ссылке в Архангельскую область («с обязательным привлечением к физическому труду»), где пробыл в деревне Норенская с весны 1964 по осень 1965 года. В ссылке Бродский занимается самообразованием, переводами, изучением английского и польского языков. Благодаря протестам мировой общественности, поэт был освобожден досрочно. До эмиграции было издано чуть более десятка его стихотворений на родине поэта. С 1972 года вплоть до своей смерти в 1996 году он жил и работал в США. Бродский считался одним из признанных лидеров современной поэзии. Его творчество было высоко оценено далеко за пределами России и территории бывшего Союза, чему в качестве доказательства могут послужить переводы стихов Бродского на многие языки мира и вручение ему Нобелевской премии за поэзию, лауреатом которой он стал в 1987 году.

В США вышли следующие поэтические сборники Бродского: «Стихотворения и поэмы» (1965), «Остановка в пустыне» (1970), «В Англии» (1977), «Конец прекрасной эпохи» (1977), «Римские элегии» (1982), «Новые стансы к Августе» (1983), «Урания» (1987). Кроме того, в 1984 вышла трехактная драма «Мрамор», и в 1986 эссе на английском языке «Меньше, чем один».

В связи с упомянутым, уместным будет прослушивание песни «Пилигримы» на известное стихотворение И. Бродского из нотного портрета С. Коренблита:

*Мимо ристалищ, капищ,  
мимо храмов и баров,  
мимо шикарных кладбищ,  
мимо больших базаров,*



*мира и горя мимо,  
мимо Мекки и Рима,  
синим солнцем палимы,  
идут по земле пилигримы.  
Увечны они, горбаты,  
голодны, полуодеты,  
глаза их полны заката,  
сердца их полны рассвета.  
За ними поют пустыни,  
вспыхивают зарницы,  
звезды встают над ними,  
и хрипло кричат им птицы:  
что мир останется прежним,  
да, останется прежним,  
ослепительно снежным  
и сомнительно нежным,  
мир останется лживым,  
мир останется вечным,  
может быть, постижимым,  
но все-таки бесконечным.  
И, значит, не будет толка  
от веры в себя да в Бога.  
...И, значит, остались только  
иллюзия и дорога.  
И быть над землей закатам,  
и быть над землей рассветам.  
Удобрить ее солдатам.  
Одобрить ее поэтам.*

### *Поэзия дискурса И. Бродского*

У каждого поэта есть свои представления о призвании, своя концепция слова. Бродский – поэт дискурса. Дискурс Бродского – это высказывание ради высказывания, речь ради речи, слова ради слов. Но это уже не та известная гамлетовская формула: «Слова, слова, слова», позже отразившаяся в стихотворении Пушкина «Не дорого ценю я громкие права» (1836) [67, т. III, с. 420)]. Это жонглирование

смыслами, философскими категориями, пестрыми образами, бросающимися в глаза, но не западающими в душу, а порой просто бессодержательными фразами. Если мир был создан Словом, то для Бродского словом же его можно пересоздать.

Как он это делает?

Многих Бродский умилил, когда-то сказав:

*Ни страны, ни погоста  
Не хочу выбирать.  
На Васильевский остров  
Я приду умирать.*

Но поэт умер, а на Васильевский остров так и не явился, не вернулся он и в родную Россию, не захотел приехать в гости даже к старым друзьям, преданно поддерживавшим его в тяжелые 60-е. Многие объясняли это обидой, характером поэта, слабым здоровьем, нежеланием видеть тех, кто его унижал, но, вероятно, были какие-то более глубокие причины физического разрыва с родиной, не пустившей его родителей к сыну за границу. В своей «Нобелевской лекции» в 1987 году Бродский сказал, что «лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или властителем душ в деспотии». Сообщая о смерти Бродского, в новостях по американскому телевидению о нем говорили, как об американском поэте. Не было сказано ни слова о Бродском – советском диссиденте, ни то, что творил он на родном языке (на английском писал прозаические эссе и рассказы). Душеприказчики Бродского выполнили его последнюю волю и похоронили останки поэта в Венеции. Именно исконная итальянская, а не «северная» Венеция стала местом, где покоится прах поэта-скитальца.

В России Бродский имел противоречивую литературную репутацию: его стихами восхищались, но ранние переводы критиковали за неточности (причем их причиной был не поэтический произвол, как у Пастернака, который вводил в переводы Шекспира оригинальную художественную образность, а самые настоящие ошибки) [68].

И все же поэт триумфально вернулся на родину изданиями своих сочинений. Еще при жизни, начиная с публикации его стихов в 1987 году в журнале «Новый мир», стали выходить издания, смутившие самого автора, не представлявшего себе, что его читают миллионы бывших соотечественников. Правда, несмотря на то что первые

небольшие книжечки его стихов мгновенно разлетелись с прилавков в конце восьмидесятых годов, собрание сочинений расхищалось хуже, а третий том со стихами последних лет вообще вышел сниженным тиражом. Но такова постперестроечная судьба всех серьезных литературных проектов, включая классику.

На долю избранных поэтов выпадает призвание стать *завершителем* некоей культурной эпохи. Так, Пушкин завершил все бывшее до себя и все идущее вослед. С уходом великого поэта Александра Блока появилось выражение, почти формула: *от Пушкина до Блока*. В русской поэзии были и другие гении: Осип Мандельштам, Марина Цветаева, Анна Ахматова, которыми Бродский восхищался в молодости, но стали ли они *завершителями* эпохи и какую эпоху тогда завершает он сам?

Проблема в том, что линию его родства, по мнению Игоря Шайтанова, нужно вести не с пушкинской или блоковской эпохи, а от их предшественников, с самого начала новой русской поэзии, с таких поэтов XVIII века, как Кантемир (см. подражание его сатирам), Ломоносов, Державин, Григорий Сковорода. Еще в большей степени Бродский воспринял уроки английской метафизической поэзии XVII века, увлекался личностью малоизвестного до второй половины XX века в России поэта-метафизика Джонна Донна, в котором русский читатель хорошо знал автора эпиграфа к популярному роману Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1940): «Не спрашивай, по ком звонит колокол – он звонит по тебе». В переосмыслении допушкинского русского и английского наследия может находиться разгадка тайны творчества Бродского – русского «поэта-метафизика». Донн открыл Бродскому двери медитации, попытки разобраться в собственном духовном мире, определенные мотивы смерти – расставания – борьбы с мировым злом – грусти – печали – скитаний – гонений и т. д., обращение к нагруженным смыслами образам небесных тел, научной терминологии, квазинаучному стилю, пародийности, реминисценциям из предшественников и т. д.

Справедливости ради надо сказать, что Бродский не единственный русский поэт, на развитие которого оказала основное влияние английская литература. Эволюция творчества Пушкина немислима без Шекспира и Байрона, Лермонтова без Байрона, есть английский след в творчестве Достоевского (Диккенс), Блока, Пастернака, Набокова и др.

Начиная с XIX века, во многом благодаря Пушкину, русская литература все больше обнаруживает свое родство именно с английской, а не с французской или с немецкой литературой.

Вот уже почти двадцать лет русская культура существует без Бродского. За эти годы поэт не стал явлением общенациональным. Его продолжают почитать, но пока его творчеству не суждено вырваться за рамки элитарности, стать «нашим всем». Творческая судьба Бродского продолжает оставаться красноречивым примером вхождения русского поэта в мировую культуру, но не в свою собственную. Во многом это произошло из-за того, что большую часть своей творческой жизни Бродский прожил в англоязычной культуре, не чуждой русской, но все-таки чужой ей.

Признание многих гениальных русских писателей происходило в XX веке на Западе с некоторым опережением, нежели в родной среде. Причин тому много, в основном они связаны с политической ситуацией в нашей стране. Романы Бориса Пастернака «Доктор Живаго» и Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» были изданы и получили высочайшие оценки в европейской культурной среде значительно раньше, чем в СССР. Но это не умаляет того значения, которое эти художественные произведения имеют для русской культуры сегодня. Как знать, возможно, сейчас еще слишком рано говорить о возвращении Бродского в лоно нашей культуры, и его вклад в отечественную культуру еще только предстоит оценить.

Об отношении Бродского к слову как нельзя лучше и полнее говорит цикл его стихов 1977 года «Части речи»: «От всего человека вам остается только часть речи. Часть речи вообще. Часть речи». Разные слова – разные части речи. Этим как бы исчерпан смысл поэзии и поэтического слова.

Вот еще один пример такой дискурсивной поэзии:

*Что касается звезд, то они всегда.  
То есть, если одна, то за ней другая.  
Только так оттуда и можно смотреть сюда;  
вечером, после восьми, мигая.  
Небо выглядит лучше без них. Хотя  
освоение космоса лучше, если  
с ними. Но именно не сходя  
с места, на голой веранде, в кресле.*

*Как сказал, половину лица в тени  
пряча, пилот одного снаряда,  
жизни, видимо, нету нигде, и ни  
на одной из них не задерживаешь взгляда.*

*Ход занятия*

1. Прослушать песни «Орфей и Артемида» и «Март» из нотного портрета И. Бродского проекта «Галерея нотных портретов» в исполнении С. Коренблита и ответить на вопросы:

а) каким образом С. Коренбит музыкально оформляет дискурс поэзии И. Бродского?

б) как автор музыки (С. Коренбит) это подчеркивает, показывает в исполнении?

***Орфей и Артемида***

*Наступила зима. Песнопевец,  
не сошедший с ума, не умолкший,  
видит след на опушке волчий  
и, как дятел-краснодеревец,  
забирается на сосну,  
чтоб расширить свой кругозор,  
разглядев лучшие узор,  
оттеняющий белизну.*

*Россыпь следов снега  
на холмах испещрила, будто  
в постели красавицы утро  
рассыпало жемчуга;  
Среди роц и дорог  
перепутались нити.  
Не по плечу Артемиде  
их собрать в бугорок.*

*В скобки берет зима  
жизнь. Ветвей бахроме  
взгляд за собой влечет.  
Новый Орфей за счет  
притаившихся тварей,*

*обрывая большой календарь,  
сокращая словарь,  
пополняет свой bestiарий.*

### **Март**

*Дни удлиняются. Ночи  
становятся все короче.  
Нужда в языке свечи  
на глазах убывает,  
все быстрее остывают  
на заре кирпичи.*

*И от снега до боли  
дни бескрайней, чем поле  
без межи. И уже  
ни к высокому слогу,  
ни к пространству, ни к Богу  
не прибьется душе.*

*И не видит предела  
своим движениям тело.  
Только изгородь сна  
делит эти уголья  
ради их плодородья.  
Так приходит весна.*

2. Определить средства художественной выразительности текста И. Бродского.

3. Рассмотреть проблему художественного творчества в стихах И. Бродского.

### *Слово и музыка в жизни юных*

Можно ли измерить глубину влияния нотных портретов на души подростков и юношей? Можно ли как-то сосчитать их влияние на язык, на компетентность языковой личности?

По-видимому, мы имеем дело с такими тонкими движениями души и духа молодого человека, о которых можно судить лишь по косвенным проявлениям.

Так, авторы пособий отмечали, что использование музыкально-песенной интонации стиха способствует более глубокому пониманию поэтических художественных образов, проникновению в интонационный строй русской поэзии и традиционного отечественного мелоса. В творчестве поэтов – персонажей нотных портретов воспринято и воплощено вдохновенное чувство Родины.

Ряд исследователей (*А. В. Науменко-Порохина, доктор филологических наук, профессор кафедры КДР Военного университета МО РФ, Л. А. Спиридонова, ведущий научный сотрудник ИМЛИ имени А. М. Горького РАН и др.*) признают, что актуальность учебно-методического пособия... особенно в контексте сегодняшних общественно-исторических перемен, не вызывает сомнений. Ведь именно в наши дни неустойчивое юношеское сознание подвержено массивному удару бездуховности, нравственного релятивизма, откровенной пошлости современной массовой культуры, всячески насаждаемой в нашем Отечестве. Всему этому противостоит пока еще крепкая своими национальными и духовными корнями русская классическая литературная традиция. Авторы это хорошо понимают и не случайно в своем обращении и в тексте пособия придают особое значение этой проблеме. Нотный портрет помогает раскрыть образ поэта, глубоко и профессионально проанализировать его произведения. Благодаря нотным портретам, студенты и школьники обогатят свой духовный мир, расширят свой кругозор, смогут смело участвовать в дискуссиях о поэзии русского символизма и других направлениях.

Нотный портрет, по мнению школьных руководителей, помогает не только новичку (для новичка это вообще необходимо), но даже умудренному профессионалу услышать заново поэта, прочитать, попасть с ним в духовный резонанс. Все ученики после встреч с композитором или его записями двигаются в своих литературных знаниях не на одну ступеньку вверх, а как бы на лестничный марш. Они начинают сами сочинять стихи, читают поэтов вне школьной программы, начинают с большим пониманием относиться именно к этому поэту, с ними происходят невероятные вещи.

Сами учащиеся так оценивают результаты применения нотных портретов при изучении русской поэзии: прослушивание способствует

самоидентификации, на поверхность выходит истинное «Я», показное, напускное, внешнее начинает уходить, другое дело, что это показное у всех разное. В процессе прослушивания литературно-музыкальных произведений происходит «оживление» и развитие чувственно-смысловой основы гендерной идентичности, происходит глубинное чувствование, переживание себя как представителя определенного пола (из курсовых работ, выполненных под научным руководством кандидата психологических наук, доцента Т. С. Леви [69]).

Приведем еще ряд оценок описываемой методики.

*Из отзыва Н. Д. Никандрова, доктора педагогических наук, профессора:* «Изучение поэзии с помощью этого метода помогает развивать слух, воспитывает вкус к хорошей музыке, обогащает духовное содержание повседневной жизни...»

*А. В. Петровский, академик:* «Основной замысел заключается в том, чтобы привлечь внимание и вызвать интерес у школьников к литературному творчеству как поэтов Серебряного века, так и наших современников. Опыт использования такого рода синтетического воздействия поэзии и музыки на многочисленных выступлениях С. С. Коренблита в школах, училищах и т. п. свидетельствует об эффективности подобного сочетания. Как я полагаю, Министерство образования, оказав содействие С. С. Коренблиту и, способствуя продвижению его музыкально-поэтических произведений в школы (лицеи, гимназии, колледжи и т. д.), позволит усилить эффективность процесса гуманизации и гуманитаризации образования, способствовать эстетическому воспитанию школьников».

*Б. М. Неменский, академик, профессор, руководитель Центра НХО:*

«Галерея нотных портретов» Станислава Коренблита по произведениям русских поэтов – работа, которую по актуальности и полезности, особенно для молодого поколения, трудно переоценить... Думается, что данная работа найдет свое плодотворное воплощение в системе общего образования».

*Российская Академия образования, Институт возрастной физиологии:* «350 участников V Международной конференции «Возрастная физиология» (27–30. 11. 2000)... отмечают, что восприятие творчества поэтов XVIII–XX веков через песни и романсы на музыку, написанную композитором С. Коренблитом, делает доступным изучение



литературного наследия России. <...> С целью формирования личности ребенка необходимо внедрять музыкально-поэтический проект С. Коренблита в учебно-воспитательный процесс всех образовательных учреждений».

*Н. М. Малыгина, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы XX века МГПУ: «Галерея нотных портретов»* дает возможность не только обучать, но и воспитывать школьников. Воспитание высокого эстетического вкуса дает основание надеяться, что новое поколение россиян сумеет противостоять напору массовой культуры, потоку безграмотных текстов, который сегодня заполнил эстраду, телевидение, видео, Интернет».

*Л. Ф. Алексеева, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы XX века МГОУ: «Автор добивается максимального доступа слушающего к каждому звуку поэтического текста. Помимо этого, мы имеем дело с осторожной, бережной по отношению к классике музыкальной интерпретацией произведений словесного искусства. Каждый текст воспринят и интерпретирован с глубоким пониманием законов поэзии, личности поэта, законов музыкального искусства. Ритм стиха гармонично перерастает в ритм песни, в которой слово не заглушено музыкой, а, наоборот, усилено песенным звучанием каждого слога...»*

*Г. Я. Солганик, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой стилистики русского языка факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова: «Достоинства рецензируемых методических рекомендаций заключаются в том, что они учат бережному отношению к слову. Анализ строится таким образом, что глубокий научный уровень интерпретации произведения сочетается с тонким исследованием словесной художественной ткани, исследованием, сохраняющим прелесть поэтической речи.*

Соединение слова и музыки очень органично для поэзии, по природе своей музыкальной, обогащает поэзию, углубляет ее восприятие, придавая ей новые звуковые краски. Это соединение составляет одно из главных достоинств рецензируемой работы».

*Е. Ф. Косицына, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русского языка и культуры речи ГОУ МГИУ: «Синтетическое поднесение материала (сплав классического литературоведения*

ния, методики преподавания литературы и музыки) делают методическое пособие созвучным нашему времени, которое подразумевает многомерное, голографическое освоение действительности».

*Е. И. Диброва, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русского языка филологического факультета МГОПУ имени М. А. Шолохова:* «Интеграция музыки и литературного творчества – явление естественное и закономерное: в обоих направлениях искусства ведущей смысловой и воздействующей единицей является звук, составляющий либо музыкальную гармонию, либо слова, а из них и целые тексты. Из всего спектра словесного творчества поэзия наиболее близка музыке. Мы стараемся донести до учащихся и сложность мировоззрения поэта, и жизненные тяготы, и отражение духовных исканий и мучений в творчестве – и все это за один-два урока в обзорной теме «Поэзия Серебряного века». Решаема ли такая задача? Только с дополнительной проработкой. Такую возможность предоставляет нам программа «Галерея нотных портретов», которую мы используем даже на занятиях со студентами-филологами старших курсов при изучении приемов анализа художественного текста в качестве не только иллюстраций к теме, но и первичного или заключительного этапа восприятия текста, анализа различных интерпретаций одного и того же произведения разными людьми и т. д. Думается, что для учителей школ (а в некоторых из них уже не один год проходит апробация проекта) – это полезная и, что очень важно, новая – информация. Зачастую у людей науки и у деятелей искусства не остается времени адаптировать новые достижения для учебно-воспитательного процесса. Данное пособие – хороший опыт адаптации современного знания для учителей и учащихся общеобразовательных школ».

*Н. А. Ковалева, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка МГГУ имени М. А. Шолохова:* «В теории риторики есть один закон: речь, апеллирующая к чувствам, обязательно затрагивает разум человека, а речь, направленная на воздействие рациональное, отнюдь не всегда затрагивает чувства слушателя. Сложность для учителя-словесника как раз состоит в том, чтобы преподнести литературный материал, затронув чувства, но направив его к разуму современного молодого человека. Использование прослушивания музыкального произведения С. Коренблита на стихотворения поэтов дает возможность воздействия на чувства».

*Н. А. Злотников, зам. гл. редактора журнала «Юность»:* «Станислав Коренблит создал большое количество песен на слова выдающихся русских поэтов. Подобного рода опыт необычайно интересен не только своеобразным и «сегодняшним» прочтением классических строк, но и необычайно действенным и плодотворным общением слушателя (а точнее будет сказать, читателя) со словом. Нередки случаи, когда прослушивание песен завершается обращением к поэтическим книгам, серьезным и созидательным интересом к самообразованию. За этим открывается новое и, на мой взгляд, весьма перспективное педагогическое поприще. Отечественная культура, ее традиции и богатства должны развивать и совершенствовать человека, т. е. должны служить Будущему».

*Н. В. Захаров, доктор философии (Ph.D), кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин, ученый секретарь - ведущий научный сотрудник ИГИ МосГУ:* «С. С. Коренблит пробуждает эстетический вкус современной молодежи, знание и понимание поэтической и музыкальной природы родного языка, любви к русской словесности.

Особенно эта методика преподавания искусства (и эстетического воспитания) должна быть востребована в воспитании детей с ограниченными физическими возможностями (например, инвалидов по зрению и др.)».

*И. А. Ракша, член Союза писателей России, член Союза журналистов России:* «Творчество старших поколений принесло русской культуре немало великих побед в искусстве, однако связь времен не прерывается и нынче. Свидетельством тому – творчество композитора Станислава Коренблита. И у меня это вызывает радость и даже восхищение, тем более что его творчество – залог непрекращающейся одухотворенности и творческого горения новых поколений, а ведь это сегодня нам так нужно».

*Из отзывов:*

*Лауреат международных конкурсов, пианист и композитор Д. Б. Крамер:*

«...Авторские песенные циклы Станислава Коренблита на стихи Блока, Брюсова, Бальмонта и Бунина представляют собой ценнейший материал для проникновения в то, что можно назвать сердцем русской культуры. Высокий эмоциональный накал, глубокое постижение поэтической сути произведения и умение донести результат до слушателя – вот то, что отличает этого музыканта и привлекает к нему как

зрелую, так и юную аудиторию, пробуждает интерес к настоящей русской культуре...»

*И. Р. Резник, народный артист России, поэт:* «...Оригинальность мелодий, интонаций, ритма усиливают воздействие поэзии, позволяют сделать осязаемым и конкретным то, что представилось или угадывалось при прочтении».

*Ю. С. Саульский, народный артист России, композитор:* «К достоинствам своеобразных музыкальных монологов Коренблита нужно отнести неприхотливость и естественную простоту мелодического языка, музыкальность и искренность авторского исполнения. В лучших номерах цикла достигается органическое слияние музыки и стихотворного материала.

По сложившейся традиции романс, песня или иное вокальное произведение по форме (включая вступление, заключение, инструментальный отыгрыш, а иногда и запевно-припевную систему) обычно бывает шире, протяженнее, чем положенное в его основу стихотворение. В данном же цикле количество музыки каждого вокального номера абсолютно точно соответствует размеру стихотворения, что в ряде случаев производит впечатление лишь музыкальной иллюстрации стихов. Возможно, это объясняется стремлением автора донести озвученные стихотворения до молодежной аудитории в первоизданном виде».

*В. А. Петров, заслуженный деятель искусств России, председатель песенной комиссии Союза композиторов Москвы, композитор:* «Все это написано вполне профессионально, грамотно. Голос у автора довольно приятный, чистый. Гитарный аккомпанемент корректен, музыкален. Романсы-миниатюры порой, исходя из стихотворений, лаконичны, а порой – очень коротки, буквально – четверостишие, фраза (в особенности это – в цикле Валентина Берестова)».

*В. Д. Пономарева, певица:* «Работа Станислава Коренблита, конечно, найдет слушателей среди всех поколений, но особенно важно, чтобы эти циклы слышали молодые люди, которые только формируют свой взгляд на жизнь, и на искусство в частности. Очень важно, что в конце XX века с новой силой и в новом качестве зазвучали эти стихи, осуществляя преемственность поколений».

Презентация проекта организована в 400 школах Москвы (1991–2000). Проект апробирован в 9 школах трех округов столицы. Координационно-экспертный совет Городского организационно-методического центра Департамента образования города Москвы рекомендовал

16 декабря 2002 года проект «Галерея нотных портретов» в качестве дополнительного учебного пособия.

Идея и содержание «Галереи нотных портретов» одобрены 16 ноября 2005 года на семинаре директоров и заместителей директоров школ по учебной работе Восточного округа, который проходил в МосГУ.

Проект получил положительные отзывы Департамента образования города Москвы, Президиума РАО, Института возрастной физиологии РАО, песенной комиссии Союза композиторов г. Москвы, Московского института открытого образования г. Москвы и др.

Технология нотного портрета использована автором при создании пособия для инофонов. Образовательный ресурс «Разработка и внедрение мультимедийного контента материалов по русской поэзии XIX–XX веков для изучения русского языка как неродного и формирования интереса к русскому языку через поэтическое слово» содержит коллекцию электронных дидактических материалов для поддержки курса русского языка и литературы в полиэтнических классах общеобразовательных школ России, в национальных школах страны и русских школах за рубежом (методист проекта – Лариса Анатольевна Дунаева, доктор педагогических наук, профессор МГУ имени М. В. Ломоносова).

В состав контента входят стихотворения из золотого фонда отечественной поэзии, включенные в учебные программы, учебники и учебные пособия по русскому языку, литературному чтению и русской литературе для начальной, основной и старшей школы. Поэтические произведения, положенные на музыку композитором Станиславом Коренблитом, звучат в авторском исполнении в сопровождении не менее 20 инструментов, снабжены образным видеорядом, творческими биографиями и портретами поэтов, конструкторами для создания цифровых литературно-музыкальных композиций [70].

Нотные портреты являются существенной частью технологии введения в мир высокой поэзии студентов вузов и колледжей, представленной в учебном пособии «Избранные имена. Русские поэты XX века» [71]. Цель учебного пособия: анализ творческих биографий русских поэтов XX века и содержания созданных ими художественных миров.

Изучение и преподавание русской поэзии остается сегодня одной из актуальных задач среднего и высшего образования. Несмотря на то что за последние десять лет появился целый ряд обзоров поэзии

XX века и монографические исследования творчества отдельных авторов этого периода, сохраняется потребность в современном прочтении и профессиональном анализе, а также в учебной литературе по русской поэзии XX века.

Основное отличие предлагаемого пособия от предыдущих заключается в том, что в нем уделено внимание не только творческим биографиям поэтов и целостной характеристике их творчества, а также подробному и тщательному текстуальному анализу их самых ярких и значительных произведений.

В учебном пособии существенно расширен круг имен, которыми чаще всего ограничиваются авторы учебных книг. Здесь представлены поэты: И. Анненский, А. Блок, М. Волошин, Н. Клюев, А. Ахматова, О. Мандельштам, В. Ходасевич, Б. Пастернак, С. Есенин, А. Твардовский, Д. Андреев, А. Галич, Н. Рубцов, И. Бродский, В. Высоцкий. В их числе такие поэты, как Д. Андреев и А. Галич, которые редко попадают в поле зрения исследователей.

Учебное пособие содержит 15 глав (его объем составляет 27,3 усл. печ. листа). В каждой главе выделяются три части: творческий путь поэта, своеобразие его художественного мира, анализ одного или нескольких отдельных стихотворений.

Предлагаемое пособие содержит материал для проведения практических занятий со студентами или уроков (факультативов) в школе.

Настоящее пособие представляет собой учебную книгу нового типа, так как предполагает возможность применения при изучении русской поэзии XX века аудиозаписей – нотных портретов поэтов, созданных С. Коренблитом. Музыкальные интерпретации стихотворений могут звучать на занятиях, а также при организации самостоятельной работы учащихся.

В коллектив авторов учебного пособия вошли вузовские преподаватели – доктора филологических наук, профессора Московского педагогического государственного университета и Московского городского педагогического университета (государственного образовательного учреждения, подчиненного Департаменту образования Москвы), а также кандидаты филологических наук, доценты, имеющие опыт преподавания русской литературы XX века в вузе и школе. Большинство из них являются серьезными специалистами по русской поэзии, так как написали и защитили диссертации о творчестве М. Волошина, Б. Пастернака, Д. Андреева, А. Галича, Н. Рубцова и др. Все они

имеют публикации в учебных пособиях, вышедших в издательствах «Наука», «Высшая школа», «Флинта», «Academia» и других.

Представленный в учебном пособии материал прошел апробацию в практике преподавания в университетах и школах (гимназиях) Москвы и Московской области.

Рецензентами учебного пособия являются известные специалисты по русской поэзии XX века: доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературно-художественной критики факультета журналистики МГУ Н. А. Богомолов; доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы XX века Московского государственного областного университета Л. Ф. Алексеева.

Учебное пособие прошло экспертизу и 14.06.2005 получило гриф Учебно-методического объединения Московского педагогического государственного университета и рекомендовано в качестве учебного пособия по русской литературе XX века.

### *Слово и музыка в жизни дошкольника*

Федеральный государственный образовательный стандарт дошкольного образования (ФГОС ДО) фиксирует совокупность *обязательных требований* к дошкольному образованию. В его основе лежат принципы:

- поддержки разнообразия детства;
- сохранения уникальности и самоценности детства как важного этапа в общем развитии человека;
- личностно-развивающий и гуманистический характер взаимодействия взрослых (как педагогов, так и иных сотрудников образовательной организации, а также родителей) и детей;
- уважения личности ребенка;
- реализации образования в формах, специфических для детей дошкольного возраста.

ФГОС ДО реализуется через вариативные примерные основные образовательные программы, а также авторские основные образовательные программы.

Исторически программа «Веселый день дошкольника» возникла как проект и стала развиваться как ответ проекта «Галерея нотных портретов» на зафиксированную в Федеральном государственном образовательном стандарте дошкольного образования необходимость обеспечить для детей дошкольного возраста баланс:

- познавательного и эмоционального компонента образования;
- исполнительских и творческих форм деятельности;
- вербальных и образных форм подачи содержания;
- информационной и художественно-эстетической составляющих.

Это отвечает психологической специфике ребенка дошкольного возраста и позволяет качественно решать задачи его развития, поскольку именно эмоциональная составляющая а) чрезвычайно важна для становления системы отношений растущего человека к самому себе, окружающим людям – сверстникам и взрослым, окружающему миру – природе и миру культуры, б) обогащает процесс приобщения ребенка к культуре как целостному синкретическому образованию, в котором художественный эстетический компонент играет важнейшую роль, в) расширяет эстетический и эмоциональный опыт, который ребенок получает в детском саду в дошкольном возрасте, г) соответствует международному стандарту качества дошкольного образования, д) дает новые возможности развития творческих способностей ребенка, е) соответствует на сегодняшний день первому принципу ФГОС ДО РФ – **обеспечение разнообразия детства**.

Таким образом, авторская основная образовательная программа «Веселый день дошкольника» поставила в качестве главной цели – обогатить палитру профессиональных красок современного дошкольного образования России эмоциональным музыкальным творческим развивающим содержанием и инновационными подходами к его реализации с детьми.

Программа охватывает все образовательные области – социально-коммуникативного развития, познавательного развития, речевого развития, эстетически-художественного развития, физического развития ребенка в возрасте от 3 до 8 лет в условиях детского сада (т. е. второй этап после первого этапа – от рождения до 3 лет).

Программа может использоваться также в качестве основы организации деятельности семейных детских садов, работы нянь и гувернеров, домашнего образования ребенка. Прекрасно зарекомендовала себя как основа деятельности групп кратковременного пребывания.

Несмотря на то что стержнем программы являются музыкальные произведения – детские песни – программа рассчитана на реализацию педагогами, имеющими обычное педагогическое образование, то есть



воспитателями. Она не требует создания каких-либо специальных условий в образовательной организации. Психическое развитие рассматривается Л. С. Выготским как процесс присвоения, или интериоризации, социально-культурного опыта, который передается ребенку окружающими его взрослыми в процессе общения. Из этого следует, что музыка также должна стать средством или предметом общения взрослого с ребенком, а не предметом отдельного обучения, изучения или прослушивания в специальной, «выдернутой» из жизни ситуации музыкального занятия. Такое положение возможно только в том случае, если музыка входит в сложившуюся достаточно глубокую и содержательную систему отношений «взрослый – ребенок». В дошкольном возрасте (до пяти лет) такая система может сложиться в детском саду только с теми взрослыми, которые постоянно находятся вместе с детьми, т. е. с воспитателями. Таким образом, музыка снова должна стать частью повседневной жизни детей и воспитателей в группе.

Программа может быть реализована на любом национальном языке.

Методологической основой программы является **культурно-историческая концепция Л. С. Выготского**, а также **исследования Б. М. Теплова** в области психологии музыкальных способностей и становления музыкальности как качества личности.

Эстетическое восприятие как сложная психическая деятельность, сочетающая в себе эмоционально-волевые и познавательные моменты, по мнению психологов (Л. С. Выготский [72], Б. М. Теплов [73], А. В. Запорожец [74]) возникает у детей на более высокой ступени развития личности, на базе приобретенного практического осмысления явлений и предметов действительности. Рассматривая эстетическое восприятие как более высокий уровень познания, ученые подчеркивают его особую значимость для становления всего жизненного опыта ребенка: коммуникативного, речевого, двигательного, интерсенсорного. В мировой педагогике стало общепринятым начинать развитие творческих способностей в детском возрасте на материале искусства и всевозможных игр. А. Н. Леонтьев пишет: «Личность не может развиваться в рамках потребления, ее развитие необходимо предполагает смещение потребностей на созидание, которое одно не знает границ» [75]. Эстетическая функция связана таким образом с педагогическими задачами развития: эстетического сознания, проявляющегося в

способности дошкольников воспринимать, чувствовать и понимать прекрасное; творческих способностей детей в восприятии и оценке прекрасного; собственной творческой деятельности, инициативы.

В основе программы лежит представление о специфике периода дошкольного детства как периода жизни человека, в который формируется основа его личности.

Это предполагает акцент на ценностных компонентах образования ребенка. Принцип единства аффекта и интеллекта, сформулированный Л. С. Выготским, особенно важен в образовании дошкольника. Вместе с тем в сложившейся системе работы в детских садах педагоги больше ориентированы на передачу знаний, а точнее – познавательной информации, которая не связана с живой непосредственной эмоциональной реакцией. Обеднение эмоциональности ребенка-дошкольника чревато тем, что у него не будет сформирована способность к эмпатии – сопереживанию чувствам другого, что является основой собственно человеческого отношения к окружающему, природе и людям. Но как вызвать эмоциональный отклик ребенка? Ответ и прост, и сложен одновременно: это возможно сделать только средствами искусства – художественной литературы, изобразительного искусства и, конечно, – музыки.

Важнейшим обстоятельством жизни маленького человека должна быть наполненность его дня не только событиями и впечатлениями (когнитивный компонент), но и радостью и удовольствием, которое ребенок учится получать от познания, созерцания и общения. Это особенно актуально в свете вызовов настоящего времени в виде растущего процента зависимостей разного рода среди подростков и взрослых.

Таким образом, авторская основная образовательная программа «Веселый день дошкольника» создана как **эстетически ориентированная и ориентирующая на творчество программа**. Приоритетными направлениями являются эстетически-художественное развитие и развитие речи.

Специфический **образовательный ключ**, который программа «ВеДеДо» предлагает педагогу, – это **детская песня**. Автор идеи и руководитель программы – композитор, и это отличает ее от других. В основу положено представление о том, что именно песня как синкретическое явление искусства позволяет реализовать необходимое содержание образования в естественной для маленького ребенка игровой, веселой, занимательной, эмоциональной форме.

«Над новорожденным поют, поют при апогее его развития на свадьбе, поют и при его погребении; поют, идя с тяжелой денной работы, поют солдаты, возвращаясь с горячего учения, а иногда идя на штурм. Реальность песни заключается... в истине высказанного чувства», – писал А. А. Фет.

**Искусство позволяет человеку выразить свои эмоции в культурной форме.** С глубокой древности музыка служила человеку как эффективнейшее средство психорегуляции. Из родника музыки начинал пить каждый еще в младенчестве, слушая колыбельную песню. Потешки, пестушки, приговорки, прибаутки, сказки, а позже – былины, пение старших во время работы, на вечерних и праздничных гуляньях сопровождали его жизнь.

Музыка (пение) была важной, неотъемлемой частью жизни каждого человека, причем и крестьянина, и дворянина, для которого вечернее домашнее пение и музицирование также были само собой разумеющимися атрибутами душевной и духовной жизни.

Безусловно, музыка – это не только язык, на котором изъясняется трепещущая душа человеческая. Истинная музыка – это источник духовного насыщения, питания ребенка. Если ребенок в раннем детстве имеет возможность видеть подлинно художественные, красивые, гармоничные произведения живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, слушать подлинную музыку, – у него сформируются правильные ориентиры и именно то, что называется словом «вкус», т. е. способность отличать красивое от банального или безобразного.

Вряд ли художественный вкус у дошкольника разовьется благодаря беседам об искусстве. В этом вся проблема. Давайте оглянемся вокруг себя (дома и в группе д/сада): много ли найдется истинно художественных вещей рядом с нами? Бывают ли наши дети в музеях, на концертах? Что они видят и слышат вокруг себя?

Младенец рождается с практически неразвитым зрительным анализатором, но он уже способен различать многие звуки и необычайно чутко реагирует на них. Он быстро начинает различать голоса окружающих его взрослых, реагирует на их интонации. Еще в теле матери он слышал голоса самых близких людей, слышал, пусть несколько приглушенно, все, что происходило во внешнем мире. Первую информацию о мире он получил еще до рождения и именно через слух!

Исследования нейрофизиологов показали, что формирование мозга начинается на четвертой неделе внутриутробного развития. Образование специфических связей между нервными клетками – создание материальной основы интеллекта – происходит у зародыша человека задолго до рождения. Уже у 6–7-месячного плода кора головного мозга приобретает способность к активной переработке информации. К началу шестого месяца внутриутробной жизни начинает функционировать слуховой анализатор, и, следовательно, на мозг еще не родившегося ребенка начинают действовать звуки: шумы внутренних органов матери, ее голос, удары сердца и звуки извне – музыка, гудки машин, шум ветра и т. д. В настоящее время имеются доказательства того, что ребенок способен еще до рождения накапливать сенсорную информацию и обогащение его внутриутробного опыта оказывает значительное воздействие на все последующее развитие.

Так, во время внутриутробного периода ребенок оказывается способным запоминать мелодии; он может выделить из музыкальных произведений, прослушанных впервые, те, которые слушала его мать во время беременности. Были проведены исследования, установившие способность грудных детей узнавать сказку, многократно прочитанную вслух до их рождения. Шестнадцати женщинам было дано задание в последние шесть с половиной недель перед родами дважды в день читать детскую сказку о коте. Когда же новорожденные получили возможность выбирать из двух записей голоса матери, в одной из которых она читала сказку о коте, а в другой – иную сказку, они выделили знакомый им рассказ изменением ритма сосания.

Французская исследовательница Мари-Луис Эшер сделала ряд интересных наблюдений в семьях профессиональных певцов, регулярно репетировавших дома. Матери с голосом сопрано рожают детей с развитой верхней половиной тела. У этих детей очень рано отмечалось наличие сенсомоторной координации при хватании. Дети певцов, обладавших густым басом, рождаются с хорошо развитой нижней половиной тела и рано начинают ходить. Выяснилось, что упорядоченное звуковое воздействие на организм будущей матери повышает динамичность нервной системы ребенка и впоследствии стимулирует его развитие [76].

Музыка, звук непосредственно воздействуют на состояние организма человека, вызывая повышение или понижение давления и

пульса, расслабление или напряженность мускулов. Чем меньше ребенок, тем более восприимчив он к звучанию мира, окружающего его. Но мы, взрослые, для большинства которых основным источником информации об окружающем уже стало зрение, мало заботимся о том, какую звуковую среду создаем для ребенка. Мы заботимся о том, чтобы игрушки, белье, стены комнаты были ярких, жизнерадостных оттенков, но мало думаем о том, что вокруг звучит. А ведь это совсем не безразлично для здоровья и состояния нервной системы ребенка.

Малыш растет, все большую роль в его системе восприятия играет зрение, а на развитие слуха мы по-прежнему обращаем очень мало внимания. И вот результат: большинство детей безразлично к звуковому морю, которое их окружает, у них очень слабо развиты слуховое внимание и слуховая память, они немзыкальны, из всего богатства музыки предпочитают наиболее грубые шлягеры, которые часто слышат по радио или СД-проигрывателю, с экрана ТВ, у них отсутствуют чувство ритма и звуковысотный слух, они не умеют петь, а самое главное, у них нет желания и умения слушать музыку, получать от нее удовольствие; они не понимают, что с помощью звука можно выразить свои собственные чувства: радость, грусть, разочарование, тревогу.

А нужно ли им это? Да, очень нужно. Мы знаем, что вредно подавлять свои эмоции, сдерживать их «в себе». Но ведь не любая форма их разрядки приемлема: истерика, агрессия хоть и помогают снять напряжение, но порождают другое тягостное состояние – чувство вины.

Музыка – чистый источник радости, положительных эмоций, удовольствие. А мы знаем, что именно в дошкольном возрасте формируется тот эмоциональный репертуар, от богатства которого зависит уже в подростковом и взрослом возрасте способность человека радоваться жизни, находить удовольствие в эстетической культурной реальности, а не в наркотиках, алкоголе и иных разнообразных по содержанию физиологических излишествах [77].

Программа «ВеДеДо» ярко отличается от иных программ прежде всего моделью и способом реализации дошкольного образования. Она направлена на создание **целостной культурно-образовательной эстетической и этической среды** образовательной организации. **Программа не имеет аналогов.**

Программа «ВеДеДо» является:

- инновационной, «молодой» программой;

- в то же время она уже надежно апробирована в практике;
- постоянно дорабатывается авторами, которые работают в контакте с педагогами-экспериментаторами, реализующими программу.

Авторы уделяют большое внимание **этическому аспекту образования**. Создаваемые стихи обеспечивают трансляцию детям базовых ценностей современного российского общества.

Разработчиками «ВеДеДо» уже создана на сегодняшний день та система сопровождения программы, которую предполагает новый ФГОС. Это УМК, включающие (список не закрыт):

- методические рекомендации для педагогов,
- учебные материалы для детей,
- электронные образовательные ресурсы,
- материалы для родителей,
- экспонаты предметно-развивающей среды,
- информационный портал, обеспечивающий поддержку внедрения,
- система обучения и повышения квалификации педагогов, которые приобретают ее и начинают реализовывать программу,
- система постоянного сопровождения программы в СМИ,
- в настоящее время интенсивно разрабатывается программное обеспечение для пользователей планшетов, айфонов и смартфонов,
- в рамках визуализации образов семьи «ВеДеДо» готовится мультипликационный сериал.

В основу положена модель обычного дня, который ребенок дошкольного возраста проживает в детском саду/дома – с его обычными делами: зарядкой, едой, прогулками, сном, играми детей, а также тем образовательным содержанием, которое транслируют детям педагоги/родители.

Методическая система предлагает различные формы как индивидуального творчества ребенка, так и его сотрудничества, и сотворчества со сверстниками, со взрослыми – педагогами/родителями.

Важный аспект программы «ВеДеДо» – направленность на развитие воображения и творческих способностей каждого ребенка.

Итак, **перечислим основные отличительные черты авторской образовательной программы «Веселый день дошкольника»:**

1. Эмоциональность и образный характер подачи образовательного содержания ребенку. Музыкальность материала обеспечивает и эмоциональную включенность педагога/родителей.

2. Опора на работу обоих полушарий головного мозга ребенка.

3. Восстановление культурной традиции использования песни и музыки как сигнала вида деятельности и как ее естественного сопровождения.

4. В основе образовательного процесса лежит развивающийся постоянно сюжет, в котором действующими лицами являются члены большой дружной многопоколенной семьи.

5. **Образ семьи** является ключевым в образовательном процессе. Через реакции детей разного возраста и взрослых – мамы и папы, бабушки и дедушки – ребенку транслируются культурные нормы и идеалы общения, отношения друг к другу, сверстникам, взрослым, старшим, животным, миру природы и т. д.

6. С Парциальной общеобразовательной дошкольной программой «ВеДеДо» в дошкольное образовательное учреждение приходят разнообразные Голоса – детские и взрослые; много и красиво звучит мужской голос, которого практически лишены дети во все время пребывания в детском саду, что также не может не отражаться на формировании личности.

7. Участие в работе над проектом большого количества представителей творческих непедагогических профессий: поэтов, композиторов, музыкантов, исполнителей-певцов, художников, звукорежиссеров, дизайнеров, мультипликаторов, программистов, модельеров. Это обеспечивает амплификацию сенсорного и культурного опыта ребенка.

8. Системность и комплексность комплектов УМК в области дошкольного образования на сегодняшний день не имеет аналогов, поскольку разрабатывается целостная предметно-развивающая современная среда, включающая ЭОР, приложения для планшетов, костюмы и форму для детей и воспитателей, детали оформления интерьеров групп, причем ориентированные на творческое вариативное использование их педагогами. Такой подход полностью соответствует нормам, которые задает ФГОС ДО. Однако все программы дошкольного образования на сегодняшний день тиражируются и распространяются издательствами, что определяет ограниченность их подходов к формированию среды преимущественно бумажными носителями. В проекте в настоящее время в качестве партнеров участвуют 5 организаций, среди которых творческие коллективы, ателье, студии, творческие мастерские.

**Программа «ВеДеДо»** позволяет эффективно решать те задачи, которые недостаточно разработаны в различных ПООП и различных парциальных программах, а именно:

- развивать произносительную сторону речи за счет использования пропевания (известный прием логопедической работы), повышения мотивации четкого звукопроизношения в ситуации творческого исполнения и, например, записи/исполнении песни;

- обеспечивать эмоциональный комфорт и хороший тонус детей на занятиях;

- выражать эмоции в культурных формах – прежде всего через песню, а также музицирование;

- развивать слуховое внимание, что важно для дальнейшего успешного обучения в школе;

- развивать слуховую память, что особенно важно в условиях лавинообразно нарастающей доли зрительных стимулов в общем объеме восприятия человека, и в том числе ребенка в современной культуре, ее общая «визуализация»;

- поддерживать интерес к разнообразной двигательной активности и положительный эмоциональный фон при выполнении рутинных режимных моментов;

- развивать певческие навыки и способности детей;

- развивать и расширять области сотворчества взрослых и детей;

- обеспечивать единое живое образовательное пространство семьи и детского сада;

- расширять поле социализации ребенка за счет участия в разных формах совместного пения и музицирования;

- использовать в различных культурных средах – в настоящее время осуществляется в рамках лицензионных договоров пилотные переводы программы на другие языки.

**Качество образовательных материалов обеспечивается системой требований к ним:**

- разработка каждой песни и методического комплекта к ней осуществляется в соответствии с требованиями возраста, при кураторстве со стороны детского психолога и педагога;

- каждая песня должна пройти экспериментальную апробацию в дошкольных учреждениях не менее одного года;

- количество и характер используемых инструментов, ритмические рисунки, мелодические ходы соотнесены для каждой группы с особенностями возраста;



- песни записываются как с детскими голосами, так и со взрослыми, в том числе с мужским голосом;
- сложность аранжировки определяется возрастом ребенка.

**При написании мелодий к стихотворениям – инструментальное сопровождение должно включать в себя от 0 (пение а капелла) – через 1 инструмент, издающий только один звук – флейта, скрипка – до 5–7 инструментов.**

Она может совместить возможности простого/«бытового» сопровождения (гитара, баян, фортепиано), камерного (небольшой состав из 2–5 инструментов – дуэт, квартет, квинтет, бит-состав из 3 гитар, синтезатор и ударная установка) и оркестра (симфонический, народный, джаз-банд и т.п.), совмещая преимущества каждого музыкального коллектива.

**Музыкальный образ должен соответствовать поэтическому содержанию.**

Требование соответствия музыкального образа поэтическому содержанию с учетом индивидуального синтаксиса поэтического произведения предъявляется, поскольку все гласные должны быть внятно пропеты, а согласные должны быть слышны, сдвоенные согласные различимы.

Образование звуков русского (и неродного языка для инофонов), особенности ударения, мелодии, ритма должны иметь характерное типичное общее уникальное звучание. Сумма этих особенностей и должна составить артикуляционную и мелодико-ритмическую базу языка.

**Ритмическое богатство музыки должно соответствовать ритмическому богатству поэтического произведения:**

- мелодия должна иллюстрировать и сопровождать ритм стихотворения, а не создавать собственный ритм;
- музыкальная составляющая не должна подавлять смысл и эмоциональную составляющую стихотворения в песне;
- мелодия должна полностью воспроизводить синтаксис поэтического произведения, допускаются вариации основного мотива (вариации на тему) в целях более точного сопровождения синтаксиса стихотворения;
- соотношение громкости записи звука музыкального/инструментального сопровождения должно быть в следующей пропорции: 33 % – инструментальное сопровождение, 66 % – вокал (голос, голоса).

**В исполнении песен допускается речитатив и мелодекламация для использования интонационно-ритмических возможностей естественной речи:**

– применение речитатива определяется структурой текста и распределением акцентов речи, для него не обязательна тематическая повторность;

– основные интонации речитатива должны соответствовать характерным интонациям речи/стиха.

Песни должны подходить для художественно-синкретического метода использования их детьми.

При создании мелодий должна применяться куплетно-припевная/«запевно-припевная» музыкальная форма – широко распространенная песенная форма в народной, академической, рок- и популярной музыке, основанная на чередовании двух мелодий – куплета и припева.

Также при создании мелодий можно применять куплетную музыкальную (реже «строфическую») форму, основанную на повторении одной мелодии (без изменений) с разным текстом (разные стихотворные строфы). Схема куплетной формы – А А А.

Допускается применение мелодии, варьирующейся с каждым повторением (вариационно-куплетная форма). Схема вариационно-куплетной формы – А1 А2 А3.

Схемы куплетно-припевной формы – А В А В А В, А А В А, А В В А. Допускается вариативное музыкальное сопровождение стихотворения – А1 В А2 В А3 или А1 В1 А2 В2.

**Требования к произношению слов:**

– слова должны быть пропеты с внятным, ясным и отчетливым произношением; с четко пропетыми фразами, словами и каждым звуком в отдельности, т. е. с хорошей дикцией;

– недопустимо небрежное, неряшливое пропевание, при котором звуки и слова воспроизводятся при недостаточно открытом рте (как бы сквозь зубы), не допеваются окончания слов, проглатываются отдельные звуки, невнятно воспроизводятся согласные;

– при пении требуется придерживаться литературных норм произношения, устранять в своем пении различные акценты, влияние местных говоров, правильно ставить ударения в словах.

К нелитературному пропеванию относится побуквенное произнесение слов, когда слова произносятся так, как они написаны: что (вместо што), его (вместо ево), счастье (вместо щастье) и т. д.

Отклонением от нормы литературного произношения является пение с национальным акцентом, с характерными особенностями местных говоров: яканьем (вясна вместо весна), цоканьем (цто вместо что и др.), с неправильным ударением в словах (документ, портфель, магазин, километр).

В пении должны быть выражены тончайшие оттенки чувств, мыслей. Это достигается не только с помощью соответствующих слов, но и благодаря правильному использованию интонационных средств выразительности: силы голоса, темпа, логического ударения, пауз, ритма, тембра, мелодии.

Пение вокалиста/вокалистов должно быть эмоционально насыщенным, богатым интонациями, достаточно громким и неторопливым (когда это позволяет ритм песни).

Для достижения лучших результатов необходимо использовать неторопливый темп, который повышает отчетливость пропевания слов (ускоренный темп делает их трудными для восприятия). Замедленное пение детям легче воспринимать, легче следить за содержанием, запоминать текст. Окончания слов должны быть слышны, а не угадываться. Сдвоенные согласные или рядом стоящие буквы при окончании слова и начале следующего слова (НН, СС, ТТ) должны восприниматься на слух как две буквы, а не одна. Рядом стоящие буквы С и З, П и Б не должны сливаться в один звук.

Допускается в прелюдии, интерлюдии и коде вокальное исполнение без слов/многоголосие.

При повторе строки или отдельных слов необходимо применение бэк-вокала, при повторе в третий раз – требуется применение двух бэк-вокалов.

**Регистр вокальной партии песен должен отвечать натуральному объему непоставленного детского голоса.**

У дошкольников (до 7 лет) голос имеет чисто детское звучание, поэтому при создании музыкального произведения должно учитываться, что звук голоса нежный, легкий, в соответствии с такими понятиями, как «головное звучание», «фальцетное звучание» или «высокое резонирование».

При написании мелодии учитывать, что голос каждого человека имеет в среднем диапазон в полторы октавы.

Средняя продолжительность одного звука (например, ноты «ми») без изменения тона и на одном дыхании не должна превышать 20–25 сек.

**Требования к основной музыкальной теме:**

– основная музыкальная тема песни должна быть в следующем диапазоне – от до-ре 1-й октавы до ре 2-й октавы;

– допускается применение в мелодии нот, находящихся на границе трех тесситурных регистров: нижнего, среднего и высокого, так называемых «переходных» нот как неключевых в мелодии;

– звучание записанного голоса должно быть в тоновом диапазоне человеческого голоса, который представлен последовательностью тонов (могут быть произведены голосовым аппаратом в пределах границ между самым низким и самым высоким звуками), т. е. в пределах человеческого голоса от 64 до 1356 герц;

– при написании музыки требуется создать вокальную партию, чтобы голосовой аппарат не уставал, давал возможность правильно дышать и артикулировать;

– при написании музыки необходимо использование разнообразных пауз для возможности реализации музыкальной идеи в вокале;

– для создания эмоциональной составляющей песни необходимо гибкое изменение громкости голоса как средства достижения выразительности вокала, его разнообразия;

– не допускается сильное повышение громкости, которое подавляет более тонкие, качественные параметры вокала, упрощает и делает монотонным интонационный рисунок.

При записи вокала необходимо максимально обеспечить благозвучность голоса, свободу его звучания, отсутствие напряжения, мускульных зажимов. Такая свобода достигается ценой долгих упражнений.

При создании вокальной партии максимально использовать полетность голоса – способность быть хорошо слышимым на значительном расстоянии без увеличения громкости звучания аудио-проигрывателя [78].

Педагогическая технология «ВеДеДо» реализует принцип спонтанности развития (А. В. Запорожец), включающего совместную деятельность ребенка с взрослым и сверстниками (в зоне ближайшего развития, по Л. С. Выготскому) и самостоятельную активность, спон-

тантные игры и творчество по инициативе детей. Основой для совместной и личной спонтанной деятельности детей в технологии «ВеДеДо» является песня. Диалог выступает как условие и ведущий метод в образовательном процессе [79]. Согласно Л. С. Выготскому, он понимается как личностно значимое для партнеров речевое общение. Игра реализуется как ведущая деятельность и как одна из важных форм организации образования наряду с разнообразными видами деятельности дошкольника – изобразительной, конструкторской, театрализованной, музыкальной, двигательной деятельностью, экспериментированием и др. [80; 81; 82; 83].

### *Учебно-методические комплекты «Веселый день дошкольника»*

Идеи проекта «Веселый день дошкольника» («ВеДеДо») реализуются в рамках Парциальной образовательной программы «ВеДеДо» через систему учебно-методических комплектов [84].

Содержание программы отражает режимные моменты жизни дошкольника, а также свойственные ему сферы деятельности (чтение, игра, театрализованная, изобразительная, двигательная, музыкальная деятельность, конструирование, экспериментирование и др.). Каждый выпуск учебных материалов включает в себя аудиодиск с песнями на заданную тему, карточки с иллюстрированными текстами песен, а также методические советы родителям и работникам дошкольных образовательных учреждений, написанные известными и опытными учеными-педагогами. Ниже перечислены выпуски «ВеДеДо», приводятся выдержки из методических рекомендаций.

#### ***«Режим дня и навыки самообслуживания». Часть 1***

В комплекте – аудиодиск с 10 детскими песнями на стихи М. Л. Грозовского и М. И. Тумановой («Пробуждение», «Зарядка», «Я умываюсь» и др.), иллюстрированные карточки с текстами песен (художник – Г. В. Александрова), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (автор – кандидат педагогических наук, профессор Т. Н. Доронова).

#### ***Песня «Пробуждение»***

Песни, собранные в выпуск, помогают привить малышу навыки самообслуживания (одевание, умывание и т. д.), развивают его речевой слух и культуру речи, учат получать удовольствие от восприятия музыки. Методическое руководство содержит советы, как знакомить детей с песенным материалом, как помочь им освоить и соблюдать режим дня.

Знакомить детей с песнями следует постепенно. Попробуйте действовать в таком порядке: прослушайте все песни и выберите из них одну, с которой, по вашему мнению, лучше всего начать занятия с ребенком. Например, начните с песни «Пробуждение». Рассмотрите с ребенком иллюстрации к ней, затем два-три раза прочтите ему стихи, положенные в ее основу, поинтересуйтесь, понравились ли они ему. Расспросите малыша, как обычно начинается для него утро, а затем подготовьте его к тому, что сейчас вы вместе будете слушать «волшебную песенку, которая помогает детям просыпаться». Далее расспросите, понравилась ему песенка или нет. Убедитесь в том, что ребенок понял ее содержание. В ходе повторного прослушивания изображайте с помощью выразительных средств (мимики, жестов), как вам не хочется вставать, как вы потягиваетесь, поднимаетесь с постели. Ребенку понравится такой мини-театр и он обязательно захочет принять в нем участие. При очередном прослушивании побуждайте малыша двигаться под музыку. Эмоционально поддержите маленького артиста, наградите его аплодисментами. Предложите малышу проверить действие волшебной песенки – сможет ли она завтра разбудить его? Чтобы не испугать спящего ребенка, в первый раз она должна звучать тихо, затем – громче. Помните, что песня должна прозвучать не более трех раз. В противном случае утро в вашей семье грозит превратиться в затяжной концерт.

### *«Зарядка для детей 5–7 лет»*

В комплекте – аудиодиск с песнями-зарядками на стихи Н. В. Ивановой, карточки с иллюстрированными текстами (художник – Н. М. Юзефович), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (автор – кандидат педагогических наук М. А. Рунова).

### *Песня «Цветок»*

Выпуск способствует формированию здорового образа жизни, помогает привить детям привычку начинать день с зарядки. В учебно-методические материалы входят комплексы физических упражнений. Песни выпуска являются сопровождением к ним. Комплексы зарядки развивают у детей быстроту движений, ловкость, гибкость, выносливость и координационные возможности. Каждый новый комплекс разучивается на физкультурных занятиях в течение двух недель, а затем повторяется и закрепляется в течение месяца на разминке после дневного сна. После разучивания комплекса зарядки дети способны самостоятельно повторять его дома в разное время дня (утром, днем, вечером).

### *«Режим дня и навыки самообслуживания». Часть 2*

В комплекте – аудиодиск с 10 песнями на стихи М. Л. Грозовского («Светофор», «В раздевалке», «Завтрак», «За обеденным столом» и др.), карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Г. В. Александрова), методическое руководство для работников дошкольных образовательных учреждений (автор – кандидат педагогических наук Т. Н. Доронова).

### *Песня «Скоро завтрак»*

Знакомство детей с песнями, собранными в выпуске, должно происходить постепенно, в течение трех-пяти месяцев. Для усвоения одной песни обычно требуется недельный срок. Лишь только когда ребенок освоил ее, можно переходить к следующим музыкальным произведениям. К каждой песне, представленной на диске, отдельно записано ее музыкальное сопровождение. Воспользуйтесь им для самостоятельного исполнения песен. Сначала взрослые должны заинтересовать ребенка пением. Покажите малышу, как интересно и весело подпевать исполнителю. Всячески поощряйте у детей желание петь. При этом не забывайте, что детский голос надо беречь и ограждать от излишних нагрузок. Пение вовсе не обязательно должно быть громким. Для ребенка особенно привлекательными являются совместные дуэты

со взрослым. Не критикуйте ребенка, а обязательно поддержите и похвалите его даже в том случае, если его пение больше похоже на ворчалки, которые распевал Винни-Пух.

### *«Цифры»*

В комплекте – аудиодиск с 11 детскими песнями о цифрах первого десятка на стихи М. Л. Грозовского, карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Г. В. Александрова), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (автор – кандидат педагогических наук Е. В. Соловьева).

### *Песня «Ноль»*

Выпуск знакомит детей дошкольного и младшего школьного возраста с числами первого десятка. Слушая мелодичные и ритмичные песенки, ребенок запоминает числительные, знакомится с цифрами, осваивает навыки счета. Предлагаемый учебно-методический комплект опирается на принцип единства аффекта и интеллекта, сформулированный Л. С. Выготским. Приводим план заключительного занятия по ознакомлению детей старшего дошкольного возраста с числами первого десятка.

Дети слушают песенку «Ноль» полностью, а затем ее отдельные фрагменты:

*Ноль – особое число.  
Ноль дырявый, как дупло.  
Круглый ноль.  
Внутри него  
Никого и ничего.*

Взрослый рассказывает: «В математике ноль как число появился гораздо позже остальных. Ведь он обозначает то... что ничего нет! Давайте рассмотрим иллюстрации к песне. Как вы думаете, почему художник изобразил здесь разбитые скорлупки? Пень? Дупло? Что еще вы могли бы изобразить на этом рисунке, чтобы показать ноль?»

*В кулачок сожми ладошку,  
На нее подуй немножко,*



*А потом раскрой, изволь:  
Ничего в ладошке. Ноль.*

Рассмотрите иллюстрации. Сколько птенцов вылупилось? Сколько птичек на картинке? Зайчиков? Слонов? Кого еще ноль? Чего еще ноль? Сколько детей? Нарисуйте на страничке несколько ноликов.

*Нолик, нолик, он не прост!  
Не поймать его за хвост.  
Нарисуй его, дружок,  
И получится – кружок.*

Подумайте, почему нолик нельзя поймать за хвост? Выгните ноль из проволочки, выложите из нитки (веревки). Какие предметы по форме похожи на цифру ноль? (Обруч, велосипедная шина, кольцо, бублик.)

Когда речь идет о яблоках, мы можем вычитать их только до определенного предела. Когда яблок больше нет, вычитать уже нечего. Так что в мире яблок возможности вычитания ограничены. Допустим, было 8 яблок. Положите 8 камешков. Пришел Петя и съел самое красное яблоко. Что произошло? Да, нужно вычесть 1. Какой знак взялся за работу? Да, вычитание. Затем вернулась с работы уставшая мама и задумчиво сгрызла еще 2 яблока. Сколько камешков – то есть яблок – у вас осталось? Какой знак работал? Пришли голодные друзья, 5 человек. По сколько яблок им достанется? Да, они съели 5 яблок. И съели бы с удовольствием еще... Знак «минус» долго осматривался, пытаясь что-нибудь найти для них съестное... Остались ли еще яблоки? Нет, больше нет. Можно ли как-то выразить на языке математики, что яблок нет?

Люди придумали особое число для обозначения того, что ничего нет: ноль. Круглый, как баранка, как бублик, как колесико. И впоследствии оказалось, что для науки математики это было почти такое же важное и полезное изобретение, как колесо в технике. Итак, у нас осталось ноль яблок. Вычитание яблок на этом закончено. Приведите примеры историй, где в результате получается ноль, ничего.

Иногда о человеке, который ничего не понимает в какой-то области, говорят, что он «полный ноль» – например, в математике. Но так

точно никогда не скажут про вас, верно? Мы любим математику, изучаем ее и хотим узнать: как можно больше интересного! Чтобы из нас не получился в итоге «ноль без палочки», то есть пустой и никчемный человек».

### **«Фигуры»**

В комплекте – аудиодиск с 12 песнями на стихи Н. В. Ивановой («Прямая, луч, отрезок», «Кривая», «Ломаная» и др.), карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Е. А. Румянцева), методическое руководство для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (автор – кандидат педагогических наук Е. В. Соловьева).

#### ***Песня «Прямая. Луч. Отрезок» (старший возраст)***

1. Заучиваем всю песенку целиком.
2. Выполняем задания для младшего и среднего возраста.
3. Попросите ребенка показать на карточке-рисунке прямую, назвать ее цвет – и показать отрезки и назвать их цвета.
4. Предложите нарисовать карандашами ветку. Почему в песенке поется, что луч с отрезком и прямой из одной семейки?
5. Знакомство с измерением длины отрезка с помощью линейки; единицы измерения длины – сантиметр и метр.
6. Обсудите, что означают выражения «скажу тебе прямо», «прямой человек»?
7. В технике аппликации составляем из готовых отрезков двух видов длины буквы А, Г, Д, Е, Ж, И, К, Л, М, Н, П, Т, У, Х, Ц, Ч, Ш, Щ. Цифры 1, 4, 7.
8. Рассмотрите образцы тканей, обоев с рисунком «в полоску».
9. У каких животных окрас тоже полосатый? Рассмотрите фотографии.

### **«Необыкновенное путешествие по Азбуке»**

В комплекте – аудиодиски с записями 35 песен о буквах, азбуке и алфавите на стихи М. Г. Слущкого, тетрадь с сюжетными картинками, иллюстрирующими приключения веселых клоунов (художники–

Ж. Жыр, во второй редакции – М. А. Иванова), раскраски, карточки с предметными картинками на каждую букву, карточки с напечатанными словами, методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (авторы – кандидат педагогических наук А. Г. Арушанова, кандидат педагогических наук Е. С. Рычагова).

Педагог предлагает детям рассмотреть иллюстрацию. На ней изображен зеленый луг. Веселый клоун Антон Петров лежит на траве, заложив руки за голову. У него во рту ромашка. На ромашке – гусеница. По траве ползет уж, снуют муравьи. Песику Кузе в нос вцепился жук. В пруду плавают утка с утятами. Клоун Том ловит рыбу. Кого еще нарисовал художник? Подсказкой будут написанные здесь слова УЛИТКА, ПАУК. И в том, и в другом слове есть буква У. Далее педагог предлагает детям послушать песню об этой букве (песня «У»).

После прослушивания песни педагог спрашивает у детей, какое короткое слово часто встречалось им в песенке. Правильно, это «у» – предлог, он означает «где-то рядом». А какие еще слова с буквой У слышали дети в песенке? (Утка, удивляемся, улыбаемся, учиться, умный.) Детям можно предложить найти на картинке предметы и животных, в названиях которых есть буква У (уж, утка, утята, удочка, жук, муравей, гусеница, Кузя) или назвать любые слова с этой буквой. Педагог составляет из названных слов предложения. Далее он обращается к детям и предлагает им придумать рассказ на тему: «Что случилось с Кузей на отдыхе».

### *«Загадки о зверях»*

В комплекте – аудиодиск с 12 детскими песнями о домашних животных на стихи М. Г. Слуцкого, карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Н. М. Юзефович), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (авторы – кандидат педагогических наук А. Г. Арушанова и кандидат педагогических наук Е. С. Рычагова).

Дети всегда охотно присоединяются к составлению загадок и отгадыванию их. Так в веселой и увлекательной форме они получают новую информацию о мире природы, а затем используют ее в разнообразных играх, в общении со взрослыми и сверстниками. Песню-загадку можно использовать на занятиях во всех возрастных группах как

образец для составления текстов-описаний, а также на вводных беседах, предваряющих занятия по изобразительной деятельности.

Приведем план примерного занятия с использованием песен-загадок.

### *Песня «Кошка»*

Взрослый предлагает детям отгадать загадку, включает запись песни, затем интересуется, как дети догадались, что речь идет о кошке. Далее ребятам предоставляется возможность рассказать о своих четвероногих друзьях. У кого дома живет кошка? Как ее зовут, какая она, чем она любит лакомиться? Взрослый дает поручение ребятам сфотографировать домашних любимцев (а может быть, и соседского кота) на мобильный телефон и показать их фотографии в группе. Общаясь с ребенком, взрослый интересуется, что умеют делать кошки, на кого они охотятся? Как ловят в реке рыбу? Как играют с мячиками, клубками ниток, палочками, скомканной бумагой? Как дрессированные кошки выступают в цирке? Взрослый рассказывает, что есть такой дрессировщик – Юрий Куклачев. На его представлениях кошки танцуют, катаются на машине, ходят по бревну, кувыркаются.

Включив фонограмму с записью мяуканья кошки, взрослый предлагает детям пофантазировать, что кошка хочет сказать, какое у нее настроение? Далее взрослый разыгрывает на столе инсценировку:

– Расскажу интересную историю. Жила-была девочка (мальчик) Саша (*появляется кукла*). У Саши – детеныш кошки, котенок Тиша (*появляется игрушка*). Саша захотела научить котенка говорить.

– Тиша, скажи: «Саша».

А Тиша:

– Мяу!

– Тиша, скажи: «Каша».

А Тиша:

– Мяу!

– Тиша, скажи: «Мышка».

А Тиша:

– Мяу!

Мама сказала Саше:

– А ты попроси Тишу сказать «мяу».

– Тиша, скажи: «Мяу!»

– Мяу!

– Научился говорить! Ура! (*Хлопает в ладоши.*)

Взрослый обращается к детям: Как вы думаете, котенок действительно научился говорить? Почему вы так думаете?

Далее взрослый сажает на руку ребенка котенка, сделанного из стикерса – клейкой бумаги, и предлагает детям научить котенка говорить или изобразить, как котята играют, охотятся, гоняются за мячом, ловят свой хвост. Негромко звучит песня.

Далее детям предлагается самостоятельно решить, чем они будут заниматься. Взрослый организует предметную развивающую среду для самостоятельной деятельности – раскладывает на столе материалы для творчества: кусочки меха, клубочки ниток, бантики, ленточки, лоскутки, картонные коробки, другой неоформленный материал. Дети могут создавать поделки, а могут затеять с кусочками меха, как с котятами, режиссерские игры. Кто-то из детей вспомнит о посещении цирка и начнет играть с мелкими фигурками животных. Собака будет пересчитывать предметы, кошка – «читать» слова, медвежонок – исполнять песни, мышка – летать под куполом цирка.

Загадки, собранные в выпуск, можно использовать в игре «Фанты». В кузовке у взрослого – карточки со стихами-загадками. Дети поочередно тянут карточки, им зачитывается загадка. Если не отгадал – плати фант. Для этого придумываются всевозможные задания – присесть три раза, скакать на одной ноге, кукарекать и т. п.

### *«Загадки о птицах»*

В комплекте – аудиодиск с 12 песнями-загадками на стихи М. Г. Слущкого («Воробьи», «Голубь», «Петух» и др.), карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Н. М. Юзефович), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (авторы – кандидат педагогических наук А. Г. Арушанова и кандидат педагогических наук Е. С. Рычагова).

### *Песня «Воробьи»*

Ритм и мелодия песни-загадки о воробьях передают характер этих шумных подвижных птах. Взрослый дает детям прослушать фонограмму песни и музыкального сопровождения, а затем вовлекает детей в разговор: кто эти птички, которые весело прыгают и скачут, издают «чик-чирик»? Далее он демонстрирует детям картинку-отгадку, просит их показать, как воробушки клюют крошки, как они чирикают.

По желанию малыши могут нарядиться воробьями: надеть на головы бумажные ободки с клювиками, накрыться легкими шарфиками неярких цветов и, помахивая «крылышками», «полетать» по помещению.

С детьми младшего дошкольного возраста можно поиграть в игру «Воробушки и автомобиль». Дети изображают птенцов – как они летают, чирикают, клюют зернышки, пьют водичку, купаются, а затем стремительно «улетают» от автомобиля.

Для детей старшего дошкольного возраста воробей становится персонажем режиссерской игры-рисования. Взрослый раскладывает на столе большой лист бумаги, начинает рисовать или выполняет в технике аппликации панно «Воробьи на лужайке». Воробьев нужно изобразить в самых разных позах: одна птичка летит, вторая купается, третья отдыхает и т. п. Ребенок имеет возможность включиться в деятельность, нарисовать птиц по своему желанию. А может быть, он возьмется изобразить в пластическом этюде, как прыгают и летают воробьи. Вдруг кто-то охотится на воробьев, караулит зазевавшуюся птаху? Чем это завершится? Негромко звучит песня, создавая настроение, созвучное характеру озорных птиц.

Рассмотрев выразительную иллюстрацию к песне-загадке, ребенок может взяться за лепку воробья из пластилина. На подставке, устланной зелеными листочками, ленточками, лоскутками или фантиками, можно укрепить ветку, кусок коряги или корня. И вот среда обитания воробья готова. Дети лепят фигурки птиц, ставят их на подставку в разных позах, «подкармливают» зернышками. Развивая сюжет, включайте в игру и других персонажей. Зажигательный настрой песни-загадки найдет отражение в детских работах, их цветовом и композиционном решении. Загадка станет темой для обсуждения во время изобразительной и игровой деятельности детей.

Воробей – персонаж многих детских литературных произведений. Знакомство с одним из них можно предварить песней-загадкой, рассматриванием иллюстрации к ней. Взрослый может пересказать близко к тексту рассказ М. Пляцковского «Урок дружбы»:

*Жили воробьи по имени Чик и Чирик. Бабушка принесла Чику пшено, целый ящик. Чик не сказал об этом своему другу Чирику, сам съел все пшено. Только десять зернышек упало на землю. Чирик нашел эти зернышки и пошел к Чику.*

- Чик, я нашел десять зернышек, давай поделим поровну.
- Не надо, ты нашел, ты и съешь.
- Но мы же с тобой друзья.

*Чик* стало стыдно, ведь он не дал *Чирику* ни одного зернышка. Взял *Чик* пять зернышек и говорит:

– Спасибо, *Чирик*. За зернышки и за урок.

Обсудите с детьми, какой урок дружбы получил воробей *Чик*. Поинтересуйтесь, кто у ребенка самый надежный друг. Во время разговора приглушенно звучит фонограмма инструментального сопровождения песни.

### **«Загадки о насекомых»**

В комплекте – аудиодиски с записями 12 песен на стихи М. Г. Слуцкого, карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Н. М. Юзефович), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (авторы – кандидат педагогических наук А. Г. Арушанова, кандидат педагогических наук Е. С. Рычагова).

### **Песня «Водомерка»**

Песни-загадки о насекомых развивают поэтический слух, обогащают язык ребенка, расширяют его знания об окружающем мире. Перед тем как прослушать песню, можно задать детям каверзный вопрос: что будет, если в воду опустить иголку? Будет она плавать или утонет? Чтобы получить правильный ответ, проводим эксперимент: в небольшой сосуд с водой опускаем тонкую иголку. Иголка тонет. А если натереть ее кусочком сала? Предположения, высказанные детьми, проверяем на практике: аккуратно опускаем в воду иголку – она не тонет. Далее обсуждаем результаты эксперимента: почему одна иголка утонула, а другая – нет.

Взрослый предлагает детям прослушать песню-загадку о насекомом, которое скользит по воде и не тонет. Дети отгадывают загадку и высказывают самые разные предположения. После обсуждения подводится итог: водомерка не тонет, потому что ее тельце и ноги покрыты тонкими волосками, смазанными жиром (как вторая иголка в нашем эксперименте). Дети вспоминают, наблюдали ли они водомерку в живой природе, рассматривают иллюстрации.

Взрослый раздает детям бумажные модели насекомого и предлагает им ответить на вопрос: почему у насекомого такая темная

окраска? В ходе совместного обсуждения ребята приходят к выводу, что темная окраска – это способ маскировки от врагов.

Далее взрослый предоставляет в распоряжение детей мелкие предметы из дерева, бумаги, металла, фольги, пробки, пластика, природные материалы (хвоинки, семена, желуди, листочки, камешки, в том числе янтарь, и др.), а также кусочки сала. Теперь детям предстоит провести эксперимент с водой самостоятельно. Опыты происходят под негромко звучащую фонограмму песни.

### *«Двенадцать месяцев»*

В комплекте – аудиодиск с 12 песнями на стихи А. Блока, И. Бунина, С. Черного, И. Бродского и других («Январь», «Февраль», «Март» и т. д.), карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Е. А. Румянцева), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (авторы – кандидат педагогических наук А. Г. Арушанова и кандидат педагогических наук Е. С. Рычагова).

### *Песня «Март»*

Педагог создает на столе предметно-игровую ситуацию: расстилает белую ткань, раскладывает хлопья снега из ваты, комочки-снежки; выставляет теремок, рядом ставит куклу в зимней одежде на санках. Голубым платком прикрыты картинка с изображением солнышка и новогоднее украшение «Дождик». Дети обращают внимание на действия педагога, подходят поближе, окружают экспозицию. Звучит песня «Март» на стихи А. Блока. Ребята переговариваются. После паузы воспитатель читает строки стихотворения.

*Ветхая избушка  
Вся в снегу стоит.  
Бабушка-старушка  
Из окна глядит.  
Внукам-шалунишкам  
По колено снег.  
Весел ребятишкам  
Быстрых санок бег.  
Бегают, смеются,*



*Лепят снежный дом,  
Звонко раздаются  
Голоса кругом.*

Как поэтично рассказал поэт Александр Блок о зимних забавах детей! Чем же дети занимаются? (Далее следуют свободные высказывания детей.)

*Завтра выпьют чаю,  
Глянут из окна,  
А уж дом растаял.  
На дворе – весна!*

Первый весенний месяц – март. Только что была зима, и вдруг – яркое солнышко, снег тает, зазвенела капель, заплакали сосульки. (Педагог сопровождает речь показом: ставит на подставку картинку с изображением солнышка, развешивает на крыше теремка «дождик» – он символизирует капель.)

В марте погода неустойчивая. Набежала тучка – и скрылось солнышко. И капли нет (педагог накрывает голубым платочком солнышко и «дождик»). И снова как будто зима.

*Ветхая избушка  
Вся в снегу стоит.  
Бабушка-старушка  
Из окна глядит.*

Далее педагог предлагает детям творческое задание – используя игрушки, составить свой рассказ на тему «Март. Капель». Если ребенок молча манипулирует предметами, педагог составляет рассказ на основе его действий. В случае, если детская речь тихая, невнятная, взрослый повторяет громко еще раз слова ребенка. Вести беседу нужно легко и непринужденно, чтобы дети чувствовали свою компетентность: каждый может составить интересный рассказ. Педагог выслушивает всех желающих и изъявляет готовность записать отдельные рассказы. Записывать необходимо близко к тому, что говорит ребенок, но ошибки воспроизводить не надо. Предложите ему послушать получившийся текст. Педагог сохраняет записи и в дальнейшем вместе с ребятами создает книгу детских рассказов.

Взрослый предлагает ребятам еще раз послушать песню, включает запись, выставляет иллюстрации к ней, репродукции картин с весенней тематикой. Пока дети рассматривают репродукции, педагог раскладывает на столах материалы для самостоятельной изобразительной деятельности. Это бумага для работ в технике аппликации, фломастеры, карандаши, краски, бумага для рисования, пластилин, дощечки – они понадобятся для рельефной лепки, шерстяные нитки – из них можно сделать весенние куклы-сувениры «мартенички» (слово образовано от названия месяца март), «солнышки». Каждый выбирает себе занятие по душе. Дети свободны в выборе деятельности, материалов, партнеров по общению. Во время самостоятельной деятельности детей негромко звучит фонограмма песни «Март».

### ***«Времена года»***

В комплекте – аудиодиск с 12 песнями на стихи А. Фета, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, К. Бальмонта и других («Ну, скорей гулять!», «Мороз-воевода», «Сашины салазки» и др.), карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – М. А. Иванова), методическое руководство для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (авторы – кандидат педагогических наук А. Г. Арушанова и педагог высшей квалификации Г. В. Кузнецова).

### ***Музыкальная гостиная «Осень»***

Дети вместе со взрослыми заранее украшают зал ветками с осенними листьями, букетами цветов, картинами с осенней тематикой. Наряжаются в костюмы осенних тонов. Отправляются на импровизированный праздник. Торжественно входят в зал под музыку. (Скоро осень проснется. Цикл Времена года. Инструментовка.) Рассаживаются.

Педагог обращается к детям с поэтическим словом. Скоро осень проснется. Включают фонограмму песни. Девочки исполняют танец в костюмах птиц «Улетают птицы». Можно использовать как заранее разученный танец, так и танцевальную импровизацию.

Далее 4 детей читают стихотворение «Золотая осень» Б. Пастернака. (В это время можно включить фонограмму инструментовки песни «Сентябрь» из выпуска «Двенадцать месяцев». Дети спокойно отдыхают и слушают звукозапись.) Педагог предлагает послушать

осеннюю историю. Пересказывает близко к тексту рассказ В. Степанова «Первоклассница» [85].

*Под окном у девочки рос клен. Они с девочкой дружили. Каждое утро клен стучал девочке в окно, а она приветливо махала ему рукой. Сегодня девочка поступала в первый класс. Клен словно знал об этом. Он забросал весь двор золотыми листьями. Листья летели за девочкой вслед; они обгоняли ее; они шуршали у нее под ногами... Клен провожал девочку в школу...*

Педагог: Клен переливается всеми оттенками золота. Стоит золотая осень. Расскажите, какой вы ее видите. Почему осень называют золотой? Желтые листья сверкают, как золото. Как можно об этом сказать по-другому? (Сверкают, переливаются, горят, блестят.) Как вы понимаете выражение «золотая голова»? А есть такое выражение: «золотые руки». Какие это руки? Далее педагог предлагает детям послушать словосочетания, спрашивает, как об этом сказать по-другому. Золотая осень – красивая, разноцветная. Золотые волосы – желтые, светлые. Золотое сердце – доброе. Золотое время – счастливое, радостное.

Вдруг в одном из уголков зала слышатся шуршащие звуки. (Например, спрятавшиеся там дети шуршат газетой). Педагог спрашивает у ребят: «Что же это может шуршать?». Дети предлагают свои варианты ответов. (Проводится этюд под фонограмму инструментовки песни «Скоро осень проснется» из выпуска «Времена года». Можно также использовать инструментовку песни «Октябрь» из выпуска «Двенадцать месяцев».)

Педагог предлагает детям представить себе поле и показать, как золотые колосья колышутся на ветру; как в осеннем лесу мы ходим по листве и шуршим золотыми листьями, как рассматриваем наливные золотые яблоки, видны ли в них семечки насквозь.

Педагог: Осень такая разная. Послушайте песню на слова Н. Некрасова «Славная осень». Предлагаю вам потанцевать и подвигаться под эту дивную музыку. (Включается фонограмма песни.)

Педагог: О том, какая разная осень в начале и в конце, перед зимой, вы узнаете из рассказа «Сентябрь, октябрь, ноябрь» [86]. Педагог передает содержание рассказа своими словами.

*Сентябрь, октябрь и ноябрь только по названию друг на друга похожи, а в жизни очень разные. В сентябре в рубашке ходил, в октябре в куртке, а в ноябре вообще из дома почти не выходил. Жалко, я не медведь. А то завалился бы в спячку и проспал до самого мая. А уж в мае бы в рубашке снова ходил.*

Педагог: А вы, ребята, любите позднюю осень? Расскажите, как вы к ней относитесь и почему. Далее дети слушают фонограмму песни «Поздняя осень». Педагог обращает внимание детей, что стихи написал замечательный поэт С. Есенин и у него поздняя осень так же прекрасна, как и все остальные периоды этого времени года.

В завершение педагог предлагает детям прочитать стихи, какие хочется, послушать песни по выбору. Для желающих потанцевать в зале расположены листья, веточки с осенними листочками, тучки, капельки дождя, зонтики.

### ***«Хороводные»***

В комплекте – аудиодиск с 10 детскими песнями («С Рождеством!», «Учат дедушки и папы», «Весна-красна» и др.) на стихи С. С. Коренблита, М. Л. Грозовского и др., карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Г. В. Александрова), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (автор – педагог-психолог М. А. Булгакова).

Основу выпуска составляют хороводные песни. Хороводные песни и игры помогают быстрой и безболезненной адаптации ребенка к детскому коллективу, поддерживают его естественную активность, творческое начало, развивают его коммуникативные навыки. Материалы выпуска могут использоваться в детском саду и дома для организации ежедневных занятий и запоминающихся детских праздников.

### ***Песня «С Рождеством!»***

Рождественская хороводная песня начинается со звона колокольчиков. Музыка приглашает разделить радость Рождества. Темп выполняемых под музыку движений и проходов чередуется от медленного, степенного до быстрого, стремительного. Пока звучит вступительная мелодия, дети берут друг друга за руки, становятся в круг и начинают ритмичное движение по кругу. Затем движение останавливается. Два стоящих рядом участника хоровода поднимают руки вверх – образуются ворота. Двое детей, стоящие в круге напротив ворот, разрывают цепочку, и участники хоровода начинают движение в центр круга. Проходя ручейком под аркой из рук, дети расходятся вправо и влево двумя цепочками и снова возвращаются на свои места в круг.

Затем движение хоровода ускоряется – «А мы сами, а мы сами хоровод водили...». Дети весело идут по кругу, взявшись за руки: «Бим-бом, бим-бом! С Рождеством!»

### ***«Режим дня и навыки самообслуживания». Часть 3***

В комплекте – аудиодиск с 10 детскими песнями на стихи М. Л. Грозовского («Обед», «Помощники», «Спать охота!», «Тихий час» и др.), карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Г. В. Александрова), методическое руководство для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (автор – кандидат педагогических наук Т. Н. Доронова).

#### ***Песня «Тихий час»***

Работа со стихами и песнями помогает сформировать у малышей представление о режиме дня, готовность соблюдать его, способствует освоению и закреплению навыков самообслуживания, самоуправления, активности и познавательной самостоятельности.

#### ***«Шуточные песни»***

В комплекте – аудиодиск с 12 песнями-шутками на стихи Д. Хармса («Врун», «Веселые чижи», «Веселый старичок» и др.), карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Е. А. Румянцева), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (авторы – кандидат педагогических наук А. Г. Арушанова, кандидат педагогических наук Е. С. Рычагова).

Представленный выпуск – своеобразная хрестоматия юмора. Песни-шутки на стихи Д. Хармса и юмористические картинки к ним развивают у ребенка чувство юмора, дарят ему радость самоутверждения (а ведь умение понять смешное – это и есть самоутверждение). Песни-шутки способствуют достижению эмоционального благополучия дошкольника, вводят его в мир хорошей детской литературы.

#### ***Песня-шутка «Веселый старичок»***

Взрослый предлагает детям прослушать песню, рассмотреть иллюстрацию к ней. После прослушивания песни взрослый интересуется

у детей, кто из них хочет поиграть в веселого старичка. Желающему выдаются шляпа, накладная борода. Ему нужно показать, как смеется веселый старичок. Всем детям раздаются элементы костюмов – лоскуты черной, голубой, розовой ткани, шляпы, бороды. Дети воображают себя пауком, стрекозой, передают их движения. Приглушенно звучит фонограмма песни-шутки.

### ***«Поем и играем в кукольном театре»***

В комплекте – аудиодиск с 12 песнями на стихи В. Д. Берестова («Рука-артистка», «Укротитель», «Королева» и др.), карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Е. А. Румянцева), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (автор – педагог высшей квалификации Г. В. Кузнецова).

Предлагаемые в выпуске песни написаны для досуговой деятельности детей. В нее входят песни для кукольного театра (на примере кукол из театра Карабаса-Барабаса), песни для циркового представления, песня проказника Петрушки, а также песня-гимн актерам-кукловодам. Иллюстрации к ним можно использовать как образец для создания рисунков, аппликаций, бумажных кукол.

### ***Песня «Артемон»***

Песня «Артемон» написана для спектакля «Золотой ключик, или Приключения Буратино». Она обычно вызывает у детей приподнятое настроение. Ее легко запомнить с первого раза. Дети с удовольствием исполняют ее не только в детском саду, но и в свободной игровой деятельности, в повседневной жизни. Мелодия песни подходит к любому празднику или досугу.

### ***«Игры»***

В комплекте – аудиодиск с 10 детскими песнями на стихи М. Л. Грозовского, М. И. Тумановой («Снеговичок», «Кот и мыши», «Город мастеров» и др.), карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Г. В. Александрова), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (автор – кандидат психологических наук М. А. Шакарова).

Песни, собранные в данном выпуске, посвящены разным видам детской деятельности (игре, лепке, рисованию и т. п.).

### *Песня «Мой грузовичок»*

Знакомство с песней может стать приглашением к сюжетно-ролевой игре. Дети 3–4 лет выполняют с машинкой такие же действия, как в песне, – возят различные грузы. Более старшим детям можно предложить поиграть в стройку. Песню можно включать, когда дети занимаются свободной деятельностью, играют, находятся на прогулке.

### *«Фейные сказки»*

В комплекте – аудиодиск с 12 песнями-сказками на стихи К. Д. Бальмонта («Чары Феи», «Детский мир», «Ветерок Феи» и др.), карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Г. В. Александрова), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (авторы – кандидат педагогических наук А. Г. Арушанова, кандидат педагогических наук Е. С. Рычагова).

А. Блок оставил такую рецензию на «Фейные сказки» К. Бальмонта: «Истинно, «камни оживают» под легкие звуки таких стихов. Это прозрачный мир, где все сказочно – радостно и мудро детской радостью и мудростью».

«В сказке Фейной, тиховойной, / Легкий Майский ветерок...» – эти строки легко ложатся на размеренную музыку песни-сказки «Ветерок Феи». Под эту музыку дети любят танцевать, изображать игру на музыкальных инструментах, например на гитаре. Взрослый зачитывает строки поэтической сказки:

*В сказке Фейной, тиховойной,  
Легкий Майский ветерок  
Колыхнул цветок лилейный,  
Нашептал мне пенье строк.  
И от Феи лунно-нежной  
Бросил в песни мне цветы.  
И умчался в мир безбрежный,  
В новой жажде красоты.*

Как красиво поэт Константин Бальмонт рассказал историю о Фее и Ветерке. Давайте разыграем ее. Пусть игрушка-самоделка станет «Феей лунно-нежной», а голубой шарфик – Ветерком. Взрослый выполняет условное действие, изображая, как Ветерок вьется около Феи, а потом улетает. «Как вы думаете, Фея огорчилась? – спрашивает взрослый у детей. – Не огорчайся, нежная Фея, ветерок вернулся, он принес тебе гроздь роз». Далее ребята продолжают игру самостоятельно. Для этого взрослый выкладывает на столе шарфики, искусственные цветы, элементы нарядов Феи, Ветерка, Принца, Рыцаря. Разворачивается игра. Дети сами выбирают себе роли: Рыцарь одаривает всех цветами, Фея собирает пыльцу и т. д. Игра сопровождается диалогом: «Я Фея роз». – «Где живет Фея роз?» – «Там, далеко, в замке». – «Фея роз, кто еще с тобой живет в замке?» – «Принц». – «Я буду твоим принцем». А может быть, у кого-то возникнет желание построить замок для Феи или нарисовать волшебный цветок, например, цветик-семицветик. Какие желания ему можно загадать? Дети по своей инициативе создают на магнитной доске композицию «Цветочная поляна». Взрослый подсаживается к детям, под фонограмму песни зачитывает стихотворение-сказку, знакомит их с иллюстрацией.

#### ***«Режим дня и навыки самообслуживания». Часть 4***

В комплекте: аудиодиск с 10 песнями на стихи М. Л. Грозовского и М. И. Тумановой («Домой с бабушкой», «Домой с папой», «Пеку с мамой», «Вечернее умывание», «Колыбельная» и др.), карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Г. В. Александрова), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (автор – кандидат педагогических наук, профессор Т. Н. Доронова).

#### ***Песня «Вечернее умывание»***

Песни, собранные в этот выпуск, закрепляют у ребенка представление о режимных моментах и желание соблюдать их. Дети без капризов просыпаются, охотно выполняют утреннюю зарядку, принимают водные процедуры. Песня побуждает их к самостоятельному выполнению действий согласно режиму дня. Ребенок знает, что каждая вещь должна находиться на своем месте, что игрушки нужно убирать в шкаф. Познакомившись с песней о поведении за столом, детишки без



напоминания взрослого начинают пользоваться столовыми приборами, салфетками.

### ***«Режим дня и навыки самообслуживания». Часть 5***

Комплект объединяет материалы первых четырех выпусков, дополнен 2 нотными альбомами, раскрасками и другими материалами.

#### ***«Колыбельные»***

В комплекте – аудиодиск с 11 песнями на стихи К. Бальмонта, А. Блока, И. Бунина, А. Плещеева, А. Фета, М. Цветаевой («Колыбельная мальчику», «Сны детей», «Спи, царевна!» и др.), карточки с иллюстрированными текстами песен (художник – Г. В. Александрова), методические советы для родителей и работников дошкольных образовательных учреждений (автор – педагог высшей квалификации Г. В. Кузнецова).

#### ***Песня «Сны детей»***

Колыбельные предназначены не только для укачивания детей. Их используют на развивающих занятиях и в досуговой деятельности. Они могут звучать на детских утренниках, на занятиях по рисованию и музыке, сопровождать чтение художественной литературы. Они обязательно должны исполняться дома. Медики называют колыбельные универсальным терапевтическим средством. Известно, что люди, которым в детстве не пели колыбельных песен, чаще страдают психическими расстройствами. Информация, которая передается с песней от матери, остается в памяти ребенка надолго. Звучание голоса близкого человека дает ему чувство защищенности.

Парциальная программа дает простор для творчества в использовании УМК в работе с детьми. Учебные материалы можно использовать по-разному. Педагоги могут предложить к прослушиванию две песни в первую половину дня и одну – во вторую, причем одна песня сопровождает непосредственно образовательную деятельность, а две другие звучат в режимные моменты. Можно использовать песни «Ве-ДеДо» один раз в день, например, возвратившись с прогулки в группу

или перед укладыванием спать. Не следует перегружать детей постоянным их звучанием. Авторы не рекомендуют в течение дня воспроизводить их более четырех раз, а прослушивать одну и ту же песню подряд не более двух раз, исключение составляют случаи, когда дети сами просят об этом.

---

---

*Ссылки:*

---

---

1. Выготский Л. С. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии / под ред. В. В. Давыдова. М., 1982.
2. Запорожец А. В. Избранные психологические труды. Т. 1. Психическое развитие ребенка / под ред. В. В. Давыдова, В. П. Зинченко. М., 1986.
3. Эльконин Д. Б. Избранные психологические труды. М., 1989.
4. Поддьяков Н. Н. Творчество и саморазвитие детей дошкольного возраста. Концептуальный аспект. Волгоград, 1995.
5. Лисина М. И.: 1) Проблема онтогенеза общения. М., 1986 ; 2) Общение, личность и психика ребенка / под ред. А. Г. Рузской. 2-е изд. М., 2001.
6. Запорожец А. В. Указ. соч.
7. Гальперин П. Я., Запорожец А. В., Карпова С. Н. Актуальные проблемы возрастной психологии. М., 1978.
8. Эльконин Д. Б. Указ. соч.
9. Кудрявцев В. Т. Развитое детство и развивающее образование: Культурно-исторический подход. Дубна, 1997. Ч. I ; Ч. II.
10. Дьяченко О. М. Проблема развития способностей: до и после Л. С. Выготского // Вопросы психологии. 1996. № 5. С. 98–109.
11. Слободчиков В. И. Творческий потенциал – собственно человеческое в человеке // Развитие языковых и творческих способностей в дошкольном детстве : материалы Международ. научно-практ. конф., посвященной 85-летию Ф. А. Сохина / под ред. О. С. Ушаковой и В. И. Яшиной. М., 2013. С. 39–43.
12. Слободчиков В. И., Исаев Е. И. Психология развития человека: Развитие субъективной реальности в онтогенезе. М., 2000.
13. Смирнова Е. О. Детская психология. 3-е изд., перераб. СПб., 2009.
14. Запорожец А. В. Указ. соч.

15. Выготский Л. С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Вопросы психологии. 1966. № 6. С. 62–76.
16. Леонтьев А. Н.: 1) Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975 ; 2) Психологические основы развития ребенка и обучения : [сборник] / под ред. Д. А. Леонтьева, А. А. Леонтьева. М., 2009.
17. Новоселова С. Л. О новой классификации детских игр // Дошкольное воспитание. 1997. № 3. С. 84–87.
18. Трифонова Е. В. Режиссерские игры детей дошкольного возраста. М., 2011.
19. Кравцов Г. Г., Кравцова Е. Е. Психология и педагогика обучения дошкольников. М., 2013.
20. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
21. Теплов Б. М. Избранные труды : в 2 т. Т. II. Психология музыкальных способностей. М., 1985.
22. Выготский Л. С. Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского. М., 1987.
23. Выготский Л. С. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии.
24. Запорожец А. В. Указ. соч.
25. Божович Л. И. Этапы формирования личности в онтогенезе // Психология личности / сост. А. Б. Орлов. М., 2001. С. 62–92.
26. Небылицын В. Д. Жизнь и научное творчество / отв. ред. А. В. Брушлинский, Т. Н. Ушакова. М., 1996.
27. Зинченко В. П. Образование. Мышление. Культура // Новое 1989. С. 90–102.
28. Ямбург Е. А.: 1) Школа на пути к свободе: Культурно-историческая педагогика. М., 2000 ; 2) Школа и ее окрестности. М., 2011.
29. Ямбург Е. А. Гармонизация образовательных парадигм – стратегия развития образования [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского городского психолого-педагогического университета. URL: <http://www.mgppu.ru/ru/practice/conf/doc.php?d=159> (дата обращения: 10.10.2015).
30. Ямбург Е. А.: 1) Школа на пути к свободе ; 2) Школа и ее окрестности.
31. Петрушанская Р. И. Музыка и поэзия. М., 1984.
32. Пат. 2159965 РФ, МПК<sup>8</sup> G10G1/04? G10G3/00. Способ создания музыкального произведения / Коренбит С. С. ; заявл. 30.03.2000. ;

опубл. 27.11.2000 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.freepatent.ru/patents/2159965> (дата обращения: 22.10.2015).

33. Комиссарова Е. В., Коренблит С. С. Избранные имена. Русские поэты. М. В. Ломоносов : учеб.-метод. пособие. М., 2009.

34. Коренблит С. С., Турьянская Б. И. Избранные имена. Русские поэты. А. С. Пушкин : учеб.-метод. пособие. М., 2009.

35. Использована книга Вересаева В. В. Спутники Пушкина : в 2 т. Т. 1. М., 1993.

36. Там же.

37. Цит. по книге: Цветаева М. Сочинения в двух томах. Т. 1. Минск, 1989. 472 с.

38. Пушкин А. С. Собрание сочинений в шести томах. Т. 2. М., 1949.

39. Непомнящий В. Избранные работы 1960-х – 1990-х гг. : в 2 т. М., 2001. Т. 1.

40. Там же.

41. Комиссарова Е. В., Коренблит С. С. Избранные имена. Русские поэты. М. Ю. Лермонтов : учеб.-метод. пособие. М., 2009.

42. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987.

43. В монологе использованы подлинные воспоминания А. И. Васильчикова. Цит. по: М. Ю. Лермонтов. Точка зрения / сост., биограф. справки и примеч. И. И. Подольской. М., 1993. (Сер. Классическая гимназия).

44. Зубакина О. Н., Коренблит С. С. Поэзия Серебряного века: Константин Бальмонт : учеб.-метод. пособие. М., 2006.

45. Науменко-Порохина А. В., Коренблит С. С. Поэзия Серебряного века: Андрей Белый («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-метод. пособие. М., 2007.

46. Елоева Л. Т. Коренблит С. С. Поэзия Серебряного века: Николай Гумилев. М., 2006.

47. Цит. по: Николай Гумилев. Критика. Р. Н. Иванов-Разумник [Электронный ресурс]. URL: <http://gumilev.ru/criticism/27/> (дата обращения: 20.10.2015).

48. Каблуков В. В., Коренблит С. С. Поэзия Серебряного века: Борис Пастернак («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-метод. пособие. М., 2007.

49. Елоева Л. Т., Коренблит С. С., Новожилова (Яшуничкина М.И.) Поэзия Серебряного века: Осип Мандельштам : учеб.-метод. пособие. М., 2007.
50. Эстетика Ренессанса. Антология : в 2 т. М., 1980. Т. 2.
51. Кац Б. Защитник и подзащитный музыки // Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...» : статьи и проза / сост., вступит. ст. и коммент. Б. Каца. Л., 1991. С. 7–54.
52. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 4 томах / сост. и коммент. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1993–1997.
53. Там же.
54. Герштейн Э. Слушая Мандельштама // Новый мир. 1987. № 10. С. 195–196.
55. Лурье А. С. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. М., 1995.
56. Миндлин Э. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. М., 1995.
57. Кислицын К. Н., Коренблит С. С. Поэзия Серебряного века: Николай Клюев («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-метод. пособие. М., 2007.
58. Пономарева Т. А. Проза новокрестьян 1920-х годов: типология. Поэтика : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000.
59. Бражников И. Л. Мифопоэтический аспект литературного произведения : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1987.
60. Блок А. Письмо 1911 г. // Собр. соч. : в 6 т. М., 1982. Т. 4.
61. Левкиевская Е. Мифы русского народа. М., 2000.
62. Есенин С. А. Собр. соч. : в 3 т. М., 1970.
63. Каблуков В. В., Коренблит С. С. Поэзия XX века: Николай Заболоцкий («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-метод. пособие. М., 2007.
64. Тимашова Л. В., Коренблит С. С. Поэзия XX века: Николай Рубцов («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-метод. пособие. М., 2007.
65. Куняев С. Русский огонек: (О жизни и поэзии Н. Рубцова) // Куняев С. Огонь, мерцающий в сосуде. М., 1986.
66. Захаров Н. В., Коренблит С. С. Поэзия XX века: Иосиф Бродский. («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-метод. пособие. М., 2007.

67. Пушкин А. С. Из Пиндемонти: («Не дорого ценю я громкие права...») // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836 Л. 1977 С. 336 [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v03/d03-336.htm> (дата обращения: 21.10.2015).

68. Шайтанов И. Без Бродского // Арион. 1996. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=1996&number=34&idx=495> (дата обращения: 21.10.2015).

69. Тарадымова Е. Б. Влияние искусства на самосознание женщины : курсовая работа. М., 2006. (Научный руководитель канд. психол. наук, доцент Т. С. Леви).

70. Разработка и внедрение мультимедийного контента материалов по русской поэзии XIX–XX веков для изучения русского языка как неродного и формирования интереса к русскому языку через поэтическое слово [Электронный ресурс]. URL: [www.inofon.rusobr.ru](http://www.inofon.rusobr.ru) (дата обращения: 21.10.2015).

71. Избранные имена. Русские поэты XX века : учеб. пособие. 2-е изд. / под ред. Н. М. Малыгиной. М., 2008.

72. Выготский Л. С. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии.

73. Теплов Б. М. Указ. соч.

74. Запорожец А. В. Указ. соч.

75. Леонтьев А. Н. Психологические основы развития ребенка и обучения.

76. Дошкольное воспитание. 1993. № 8.

77. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки – основа создания авторской образовательной программы «Веселый день дошкольника» – «ВеДеДо» (из личного опыта). Ч. 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://klauzura.ru/2013/12/stanislaw-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-osnova-sozdaniya-avtorskoj-obrazovatelnoi-programmy-vesyolyi-den-doshkolnika-vededo-iz-lichnogo-opyta-chast-1/> (дата обращения: 01.04.2015).

78. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки – основа создания авторской образовательной программы «Веселый день дошкольника» – «ВеДеДо» (из личного опыта). Ч. 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://klauzura.ru/2013/12/stanislaw-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-osnova-sozdaniya-avtorskoj-obrazovatelnoi-programmy-vesyolyi-den-doshkolnika-vededo-iz-lichnogo-opyta-chast-2/>

doshkolnika-vededo-iz-lichnogo-opyta-chast-2/ (дата обращения: 01.04.2015) ; Коренблит С. С. Арушанова А. Г., Волосовец Т. В. УМК «Веселый день дошкольника» в рамках Российского образовательного стандарта» [Электронный ресурс] // Управление образованием: Теория и практика : электронный журнал. 2015. № 1. URL: [http://www.iuorao.ru/images/jurnal/15\\_1/korenblit.pdf](http://www.iuorao.ru/images/jurnal/15_1/korenblit.pdf) (дата обращения: 01.04.2015).

79. Ямбург Е. А. Школа на пути к свободе.

80. Теоретические и прикладные аспекты Парциальной программы «Веселый день дошкольника» / А. Г. Арушанова, Т. В. Волосовец, С. С. Коренблит, Е. А. Ямбург // Теоретические и прикладные аспекты современной науки : сб. науч. тр. по материалам V Международ. научно-практич. конф., г. Белгород, 30 ноября 2014 г. Ч. VI. Белгород, 2014. С. 22–28.

81. Постулаты прошлого и инновационные идеи в Парциальной программе «Веселый день дошкольника» / А. Г. Арушанова, Т. В. Волосовец, С. С. Коренблит, Е. С. Рычагова [Электронный ресурс] // Педагогические науки. 2014. № 5. URL: [http://national-science.ru/files/Arhiv/5-6.12.2014/National\\_5\\_p4.pdf#page=69](http://national-science.ru/files/Arhiv/5-6.12.2014/National_5_p4.pdf#page=69) (дата обращения: 10.10.2015).

82. Принципы-основания Парциальной образовательной программы «Веселый день дошкольника» («ВеДеДо») / А. Г. Арушанова, Т. В. Волосовец, С. С. Коренблит, Е. С. Рычагова // Теоретические и прикладные аспекты современной науки : сб. науч. тр. по материалам практич. конф. 31 марта 2015 г. : в 6 ч. / под общ. ред. М. Г. Петровой. Белгород, 2015. Ч. IV. С. 125–130.

83. Коренблит С. С., Арушанова А. Г., Волосовец Т. В. УМК «Веселый день дошкольника» в рамках Российского образовательного стандарта» [Электронный ресурс] // Управление образованием: Теория и практика. 2015. № 1. URL: [http://www.iuorao.ru/images/jurnal/15\\_1/korenblit.pdf](http://www.iuorao.ru/images/jurnal/15_1/korenblit.pdf) (дата обращения: 01.04.2015).

84. Коренблит С. С. Веселый день дошкольника («ВеДеДо»): парциальная образовательная программа дошк. образования (разраб. в соответствии с Федеральным гос. стандартом дошк. образования РФ) : учеб.-метод. пособие / под ред. Т. В. Волосовец и Е. А. Ямбурга. М., 2015.

85. Веселые уроки в стихах и рассказах. М., 2009. С. 20.

86. Востоков С. Зимняя дверь. М., 2011. С. 47.



---

## 2.2 Духовное прозрение

---

Благотворительная программа «Духовное прозрение» подготовлена по просьбе 81 инвалидной организации г. Москвы, объединяющей более 80 000 инвалидов и других социально незащищенных категорий населения, и призвана обеспечить людей с различными физическими недугами комплектами аудиодисков «Галерея нотных портретов» с литературно-музыкальными циклами на стихи поэтов XVIII–XX веков, которые могут быть использованы не только для домашнего прослушивания, но и для самостоятельного творчества.

### **Целями программы являются:**

1. Обеспечение инвалидов (слепота, ограничение опорно-двигательной активности), а также других лиц из социально-незащищенных категорий населения специальными литературно-музыкальными циклами «Галерея нотных портретов».

2. Обеспечение учащихся специализированных школ и интернатов, детских домов комплектами аудиокассет «Галерея нотных портретов» для многовариантного использования их в общеобразовательном процессе.

3. Содействие включению детей-инвалидов разных возрастов и с разными видами инвалидности в жизнь путем их участия в «Экспериментально-творческом объединении».

4. Содействие вышеуказанным категориям лиц в их социальной, психологической и профессионально-творческой реабилитации и, как следствие, снижение социальной напряженности в среде данных групп населения.

5. Содействие расширению кругозора, повышению культурного, образовательного и интеллектуального уровня, выявление и развитие заложенных способностей.

6. Обеспечение доступности для всех категорий инвалидов культурных, образовательных, концертных мероприятий, проведение творческих вечеров, конкурсов и т. д.

7. Обеспечение рабочими местами инвалидов, получивших профессию в «Экспериментально-творческом объединении».

### **Основные методы реализации программы:**

1. Создание информационной базы данных по проблеме оказания дополнительной помощи (обеспечение аудиодисками, оказание психологической, профессиональной, методической, организационной и другой помощи) инвалидам в рамках данной программы.

2. Совершенствование системы оказываемой благотворительной помощи (оперативность, контроль, обратная связь и др.).

3. Создание условий для осуществления комплексных реабилитационных мероприятий, позволяющих инвалидам различных категорий ускорить процесс социальной адаптации, психологической реабилитации (проведение реабилитационных мероприятий по месту их постоянного пребывания, координация работы всех специалистов и др.).

4. Организация выездных литературно-музыкальных и концертных программ.

5. Распространение опыта адаптации детей-инвалидов в жизнь путем их участия в деятельности «Экспериментального творческого объединения».

6. Активное взаимодействие со специалистами в областях психологии, медицины, образования, социологии, работающих с детьми, инвалидами различных категорий и др.

7. Создание звукозаписывающей студии для подготовки к тиражированию комплектов аудиодисков «Галерея нотных портретов» в рамках данной программы.

8. Привлечение добровольцев из числа педагогов, социологов, психологов, родителей детей-инвалидов и др. для помощи в организации и работе «Экспериментального творческого объединения».

### **Планируемые результаты**

1. Обеспечение комплектами СД (аудиодисков) инвалидов различных категорий, включая специализированные школы и интернаты, детские дома (80 000 человек).

2. Создание «Экспериментального творческого объединения» позволит обучить инвалидов новым творческим профессиям, позволит им обрести навыки сценариста, осветителя, актера, звукооператора, декоратора, бутафора, мастера по изготовлению театрального костюма и даст возможность адаптироваться в социальную среду, получить рабочие места. Только за время действия программы предполагается обучить 300 методистов.

---

3. Дети-инвалиды и другие социально уязвимые группы детей и молодежи получают литературно-музыкальные пособия для многовариантного использования их на уроках литературы, русского языка, истории, обществознания, мировой художественной культуры, а также для прослушивания в семейном кругу.

4. Новые возможности восприятия высокой русской поэзии в профессиональном музыкальном обрамлении повлияют на правильное формирование нравственно-эстетических и социально-этических ориентиров у подрастающего поколения в период формирования личности, будут способствовать привитию литературного и музыкального вкуса, помогут научиться понимать и любить поэзию, будут способствовать раскрытию собственных способностей и талантов.

5. Для инвалидов по зрению предлагаемые комплекты СД компенсируют отсутствие поэтической литературы, адаптированной для слепых.

6. Инвалиды с заболеванием опорно-двигательной системы, которые вообще не в состоянии держать книгу в руках, получают возможность слушать великую русскую поэзию.

7. Другие категории инвалидов получают столь необходимую им духовную пищу, которой они лишены по причине физического недуга или недостатка средств.

8. Все это повлияет на улучшение качества жизни инвалидов, что вместе с их социальной, психологической и профессионально-творческой реабилитацией будет способствовать улучшению психологического климата и снижению социальной напряженности в среде данных групп населения.

## Вместо заключения

---

Одной из идей мегапроекта «Экология русского языка» является обустройство в Москве Парка Поэзии.

В состав стационарных объектов Парка Поэзии предполагается ввести: памятники поэтам (в человеческий рост как часть ландшафта); часовню или небольшую церковь в память об убиенных поэтах; аллею деревьев, посаженных современными поэтами. Культурно-развлекательная группа: лодочная станция со старинными ботиками, которые обслуживают костюмированные матросы; фонтан-каскад с персонажами поэтических произведений; литературно-музыкальный комплекс (литературный салон, музыкальный салон, лекторий, поэтическое кафе, клуб любителей поэзии, клуб меценатов, клуб любителей песни); музыкальные беседки; фонтан «Грот» со светомузыкальным сопровождением; конные и пешеходные экскурсионные маршруты (сани, конки, кареты, верховая езда).

В рамках Парка Поэзии должны проводиться различные культурные мероприятия: поэтические и музыкальные вечера, литературные беседы, школы, лекции, семинары, художественные выставки, фестивали, слеты, конкурсы.

Парк Поэзии – часть Мегапроекта, в который входят также проекты, требующие самостоятельного воплощения: «Музыкальная антология Станислава Коренблита»; «Духовное прозрение»; «Песня против наркотиков»; «Песня против криминала».

---

---

## *Библиография*

---

---

1. Аванесов Р. И. Очерк грамматики русского литературного языка / Р. И. Аванесов, В. И. Сидоров // Реформатский А. А. Из истории отечественной фонологии. – М. : Наука, 1970.

2. Аванесов Р. И. Русское литературное произношение. – 4-е изд. – М. : Просвещение, 1968.

3. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. статей. – М. : Наследие, 1994. С. 3–38 [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.textfighter.org/raznoe/Literat/aver/averintsev\\_s\\_i\\_dr\\_kategorii\\_poetiki\\_v\\_smene\\_literaturnyh\\_epoh\\_literaturovedeniya.php](http://www.textfighter.org/raznoe/Literat/aver/averintsev_s_i_dr_kategorii_poetiki_v_smene_literaturnyh_epoh_literaturovedeniya.php) (дата обращения: 10.10.2015).

2. Алейников А. Психология звука в имени компании / А. Алейников, В. Алейников [Электронный ресурс]. – URL: // <http://uchil.net/?cm=78387> (дата обращения: 10.10.2015).

3. Андрей Белый // Ходасевич В. Некрополь. – М., 1991. – С. 44–70.

4. Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. – М., 1988.

5. Арушанова А. Г. Постулаты прошлого и инновационные идеи в Парциальной программе «Веселый день дошкольника» / А. Г. Арушанова, Т. В. Волосовец, С. С. Коренблит, Е. С. Рычагова [Электронный ресурс] // Педагогические науки. 2014. № 5. – URL: [http://national-science.ru/files/Arhiv/5-6.12.2014/National\\_5\\_p4.pdf#page=69](http://national-science.ru/files/Arhiv/5-6.12.2014/National_5_p4.pdf#page=69) (дата обращения: 10.10.2015).

6. Арушанова А. Г. Принципы-основания Парциальной образовательной программы «Веселый день дошкольника» («ВеДеДо») / А. Г. Арушанова, Т. В. Волосовец, С. С. Коренблит, Е. С. Рычагова // Теоретические и прикладные аспекты современной науки : сборник научных трудов по материалам практической конференции 31 марта 2015 г. : в 6 ч. / под общ. ред. М. Г. Петровой. – Белгород : ИП Петрова М.Г., 2015. – Ч. IV. – С. 125–130.

7. Арушанова А. Г. Проблемы развития речи в психолингвистическом и лингводидактическом освещении / А. Г. Арушанова, Е. С. Рычагова, К. Я. Сигал, Н. М. Юрьева. – М. : ИД «Ключ-С», 2014.

8. Арушанова А. Г. Теоретические и прикладные аспекты Парциальной программы «Веселый день дошкольника» / А. Г. Арушанова, Т. В. Волосовец, С. С. Коренблит, Е. А. Ямбург // Теоретические и прикладные аспекты современной науки : сб. науч. трудов по материалам V Междунар научно-практич. конф., г. Белгород, 30 ноября 2014 г. Ч. VI. – Белгород, 2014. – С. 22–28.
9. Асафьев Б. В. Избранные статьи о русской музыке / под ред. Н. Браудо. – М., 1925.
10. Асафьев Б. В. Критические статьи, очерки и рецензии / под ред. И. В. Белецкого. – М., 1967.
11. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Книги первая и вторая. – 2-е изд. – Л., 1971.
12. Астафуров В. И. М. В. Ломоносов : кн. для учащихся. – М. : Просвещение, 1985.
13. Астафьев В. П. Затеси // Новый мир. – 2000. – № 1. – С. 7–36.
14. Аткинсон Р. Человеческая память и процесс обучения. – М. : Прогресс, 1980.
15. Ахматова Анна. Сочинения: в двух томах. Т. 1. – М. : Правда, 1990.
16. Бабанский Ю. К. Оптимизация учебно-воспитательного процесса: Метод, основы. – М. : Просвещение, 1982.
17. Баиндурашвили А. Г. Некоторые характерные особенности речевого знака в аспекте проблемы реальности бессознательного психического // Бессознательное: Природа. Функции. Методы исследования. Т. 3. – Тбилиси, 1978. – С. 187–198.
18. Бараков В. Н. Н. Рубцов и русская советская поэзия 60–80-х годов. – М. ; Вологда, 1990.
19. Бараков В. Н. Чувство земли: «почвенное» направление в русской поэзии и его развитие в 60-е – 80-е гг. XX века. – М. ; Вологда, 1997.
20. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования различных лет. – М., 1975.
21. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
22. Беленький Л. П. Авторская песня в отечественной песенной культуре второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2015.

23. Беленький Л. П. Авторская песня как искусство доверительного общения. К вопросу о понятии «жанр» // Обсерватория культуры. – 2014. – № 4. – С. 57–64.
24. Белков В. С. Жизнь Рубцова. – Вологда, 1993.
25. Белов В. А. Типы синонимических рядов // Вопросы психолингвистики. – 2014. – № 4 (22). – С. 123–137.
26. Белый А. Проблемы творчества. – М., 1988.
27. Белый А. Собрание сочинений в 6 томах. – М., 2006.
28. Белянин В. П. Введение в психолингвистику. – М., 2002.
29. Бергсон А. Творческая эволюция. – М., 1998.
30. Берштейн С. И., Материалы для библиографии по вопросам фразовой интонации // Экспериментальная фонетика и психология в обучении иностранному языку. – М., 1940.
31. Блок А. О назначении поэта [Электронный ресурс]. – URL: [http://dugward.ru/library/pushkin/blok\\_o\\_naznachenii.html](http://dugward.ru/library/pushkin/blok_o_naznachenii.html) (дата обращения: 17.10.2015).
32. Блок А. Письмо 1911 г. // Собр. соч. : в 6 т. – М., 1982. – Т. 4. – С. 121.
33. Богаченко С. Н. Вокал. Сложное искусство петь просто... Книга 2. Дикция. Проблемы и решения. От теории к практике. – Одесса, 2014.
34. Бодуэн де Куртенэ И. А. Избранные труды по общему языкознанию. Т. I. – М., 1963.
35. Божович Л. И. Этапы формирования личности в онтогенезе // Психология личности / сост. А. Б. Орлов. – М., 2001. – С. 62–92.
36. Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова: Описанные самим им для своих потомков : В 3 т. – Т. 1: 1738–1759 / вступит. ст. С. Ронского ; прим. П. Жаткина, И. Кравцова. – М. : ТЕРРА, 1993.
37. Большая Российская энциклопедия. – М.: БРЭ, 2013
38. Большая советская энциклопедия : В 30 т. – М., 1970–1978. – (БСЭ).
39. Большой психологический словарь / под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. – СПб. : Прайм – Еврознак ; М.: Олма-Пресс, 2004.
40. Борев Ю. Б. Эстетика. – М., 1988.
41. Бражников И. Л. Мифопоэтический аспект литературного произведения : автореф. ... дис. канд. филол. наук. – М., 1987.

42. Бродский И. «За церквами, садами, театрами...» // Об Анне Ахматовой : стихи, эссе, воспоминания, письма. – Л., 1990. – С. 393–394.
43. Бродский И. «Человека можно всегда спасти...» : интервью с Бродским. Записал Ф. Медведев // Огонек. – 1988. – № 31. – С. 28–29.
44. Бродский И. А. Меньше единицы : избранные эссе. – М., 1999.
45. Бродский И. А. Памяти Константина Батюшкова // Поэзия : альманах. – Вып. 56. – М., 1990. – С. 201–203.
46. Бродский И. Конец прекрасной эпохи: Стихотворения 1964–1971. – Анн-Арбор : Ардис, 1977.
47. Бродский И. Новые стансы к Августе: Стихи к М. Б. 1962–1982. – Ann-Arbor : Ardis, 1983.
48. Бродский И. Остановка в пустыне. – Нью-Йорк, 1970.
49. Бродский И. Примечания папоротника. – Bromma : Nylaea, 1990.
50. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского : в 4 т. – СПб., 1992–1995.
51. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. – СПб., 1997–2000. – Т. 1–6.
52. Бродский И. Стихотворения и поэмы. – Washington ; New York, 1965.
53. Бродский И. Урания. – Ann-Arbor : Ардис, 1987.
54. Бродский И. Форма времени : в 2 т. – Минск, 1992.
55. Бродский И. Холмы. – СПб., 1991.
56. Бродский И. Часть речи: Стихотворения 1972–1976. – Анн-Арбор : Ардис, 1977.
57. Бродский И. Беседа Аманды Айзпуриете с Иосифом Бродским // Родник. Рига. – 1990. – № 3. – С. 72–73.
58. Бродский И. Диалоги с Иосифом Бродским / И. Бродский, С. Волков. – М., 1998.
59. Бродский И. Иосиф Бродский. Человек в пейзаже / И. Бродский, Е. Рейн // Арион. – 1996. – № 3. – С. 34–53.
60. Бродский И. О Марине Цветаевой. – М., 1997.
61. Брокгауз Ф. А. Энциклопедический словарь : современная версия / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – М. : ЭКСМО, 2002.
62. Брызгунова Е. А. Практическая фонетика и интонация русского языка. – М., 1963.



63. Булгаков М. Собрание сочинений в пяти томах. Том третий. Пьесы. – М. : Художественная литература, 1990.
64. Буров А. И. Эстетика: проблемы и споры. – М., 1975.
65. Бьюзен Т. Суперпамять : пер. с англ. – Минск : Попурри, 2015.
66. Вайль П. 60-е: Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – М., 1998.
67. Вайль П. Последнее стихотворение Иосифа Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 5–7.
68. Вайль П. Пространство как метафора времени: Стихи Иосифа Бродского в жанре путешествия // Joseph Brodsky: Special Issue. Russian Literature. North-Holland. – 1995. – Vol. XXXVII – II/III. – P. 405–416.
69. Ванечкина И. Л. Синестетические эксперименты в музыкальном образовании / И. Л. Ванечкина, Б. Г. Галеев // Человек. – 2002. – № 2.
70. Ваншенкина Е. Острие: Пространство и время в лирике И. Бродского // Литературное обозрение. – 1996. – № 3. – С. 35–41.
71. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. I. Ритмика. – М., 1972.
72. Васина-Гроссман В. А. Песня // Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.norma40.ru/articles/istoriya-resni.htm> (дата обращения: 10.10.2015).
73. Васина-Гроссман В. А. Рассказы о музыке. – М., 1968.
74. Вашкевич Н. Н. Системные языки мозга. – М., 2002 [Электронный ресурс]. – URL: <http://mexalib.com/view/44137> (дата обращения: 10.10.2015).
75. Вересаев В. В. Сочинения в четырех томах. – Т. 2. Пушкин в жизни. – М. : Правда, 1990.
76. Вересаев В. В. Спутники Пушкина : в 2 т. – М. : Советский писатель, 1993. – Т. 1.
77. Верхейл К. Кальвинизм, поэзия и живопись: Об одном стихотворении И. Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель : сб. ст. – СПб., 2003. – С. 218–232.
78. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М. : Высшая школа, 1989. [Электронный ресурс]. – URL:

[http://az.lib.ru/w/weselowskij\\_a\\_n/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0080.shtml) (дата обращения: 10.10.2015).

79. Веселые уроки в стихах и рассказах. – М. : Оникс, 2009. – С. 20.

80. Викулов С. В. На русском направлении. – М., 2002.

81. Виноградов В. А. Позиция, вариант и вариация в теории Московской фонологической школы // Проблемы теоретической и прикладной фонетики и обучение произношению. – М., 1973.

82. Волков-Ланнит Л. Ф. Искусство запечатленного звука. Очерки по истории граммофона. – М., 1964.

83. Воронинская Н. Б. Лексическая реализация категории времени в стихотворении Иосифа Бродского «Дидона и Эней» // Текст: Варианты ин-терпретации. – Бийск, 2000. – Вып. 5. – С. 26–30.

84. Воспоминания о Рубцове. – Вологда, 1983.

85. Воспоминания о Рубцове. – Вологда, 1994.

86. Воспоминания об А. Белом. – М., 1995.

87. Востоков С. Зимняя дверь. – М. : Самокат, 2011. – С. 47.

88. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М., 1967.

89. Выготский Л. С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Вопросы психологии. – 1966. – № 6. – С. 62–76.

90. Выготский Л. С. Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского. – М. : Педагогика, 1987.

91. Выготский Л. С. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии / под ред. В. В. Давыдова. – М. : Педагогика, 1982.

92. Гальперин П. Я. Актуальные проблемы возрастной психологии / П. Я. Гальперин, А. В. Запорожец, С. Н. Карпова. – М. : Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, 1978.

93. Гасанов А. А. Курс лекций по фонетике современного русского языка (материалы к лекциям) : учеб. пособие для студентов-филологов / А. А. Гасанов, И. А. Бабаев. – Баку : Мутарджим, 2009.

94. Гаспаров Б. Временный контрапункт // Дружба народов. – 1990. – № 2–3.

95. Гаспаров М. Л. Занимательная Греция. – М. : Новое литературное обозрение, 2004.

96. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. – М., 2003.

97. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890–1925 годов в комментариях : учеб. пособие для вузов. – М. : Высшая школа, 1993.
98. Гаспаров М. О русской поэзии. – СПб., 2001.
99. Герштейн Э. Слушая Мандельштама // Новый мир. – 1987. – № 10. – С. 195–196.
100. Гинзбург Л. Я. О лирике. – М., 1997.
101. Голубева Э. А. Индивидуальные особенности памяти человека: психофизиологическое исследование : монография. – М. : Педагогика, 1980.
102. Голубева Э. А. Способности, личность, индивидуальность. – Дубна : Феникс, 2005.
103. Гончаров Б. П. Стихотворная речь. Методология изучения. Становление. Художественная функция. – М., 1999.
104. Гордин Я. Дело Бродского // Нева. – 1989. – № 2. – С. 135–166.
105. Гордин Я. Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. – СПб., 2000.
106. Гордин Я. Странник: Поэтическая символика Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель : сб. ст. – СПб., 2003. – С. 233–246.
107. Горошко Е. И. Использование метода свободных ассоциаций в психолингвистике [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=92> (дата обращения: 10.10.2015).
108. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. – М., 1993.
109. Грациадеи К. Заметки о «Персидской стреле» Иосифа Бродского // Старое литературное обозрение. – 2001. – № 2. – С. 81–88.
110. Грудзинская-Гросс И. Под влиянием? И. Бродский и Польша // Старое литературное обозрение. – 2001. – № 2. – С. 56–63.
111. Гусева Е. П. Эмоциональные аспекты музыкальности / Е. П. Гусева, И. А. Левочкина, В. В. Печенков, И. В. Тихомирова // Художественный тип человека / под ред. В. П. Морозова, А. С. Соколова. – М., 1994.
112. Достоевский Ф. М. Господин -бов и вопрос об искусстве [Электронный ресурс]. – URL: <http://dostoevskiy.niv.ru/dostoevskiy/public/o-russkoj-literature/orl-ii-g-n-bov-i-vopros-ob-iskusstve.htm> (дата обращения: 10.10.2015).
113. Дошкольное воспитание. – 1993. – № 8.

114. Дьяченко О. М. Проблема развития способностей: до и после Л. С. Выготского // Вопросы психологии. – 1996. – № 5. – С. 98–109.
115. Евдокимов И. Сергей Александрович Есенин // С. А. Есенин в воспоминаниях современников : в 2 т. – М., 1986. – Т. 2. – С. 294.
116. Елоева Л. Т. Поэзия Серебряного века: Николай Гумилев / Л. Т. Елоева, С. С. Коренблит. – М. : МосГУ, 2006.
117. Елоева Л. Т. Поэзия Серебряного века: Осип Мандельштам : учеб.-метод. пособие / Л. Т. Елоева, С. С. Коренблит, М. И. Новожилова (Яшуничкина). – М. : МосГУ, 2007.
118. Еремеева В. Д. Мальчики и девочки – два разных мира. Нейропсихологи – учителям, воспитателям, родителям, школьным психологам / В. Д. Еремеева, Т. П. Хризман. – СПб. : Тускарора, 2000.
119. Есенин С. А. Собр. соч. : в 3 т. – М., 1970.
120. Есенин С. А. Я, Есенин Сергей: Поэзия и проза. – М., 2006.
121. Ефимов И. «Хоть пылью коснусь дорогого пера»: Предисловия Бродского к поэтическим сборникам современников // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 16–21.
122. Жизнь и поэзия – одно : стихотворения / сост., вступит. статья, прим. О. А. Проскурина. – М. : Моск. рабочий, 1987.
123. Жирмунский В. М. Теория стиха. – М. : Советский писатель, 1975.
124. Жирмунский В. Поэтика русской поэзии. – СПб., 2001.
125. Жолковский А. Бродский и инфинитивное письмо : материалы к теме // Новое литературное обозрение. – М., 2000. – № 45. – С. 187–198.
126. Заболоцкий Н. А. Стихотворения. – М. : Гослитиздат, 1957.
127. Занков Л. В. Избранные педагогические труды. – 3-е изд., доп. – М. : Дом педагогики, 1999.
128. Запорожец А. В. Избранные психологические труды. Т. 1. Психическое развитие ребенка / под ред. В. В. Давыдова, В. П. Зинченко. – М. : Педагогика, 1986.
129. Захаров Н. В. Поэзия Золотого века: Александр Пушкин («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-метод. пособие / Н. В. Захаров, С. С. Коренблит. – М. : ФИРО, 2007.

130. Захаров Н. В. Поэзия XX века: Иосиф Бродский. («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-метод. пособие / Н. В. Захаров, С. С. Коренблит. – М. : ФИРО, 2007.
131. Захарова О. В. Былины. Поэтика сюжета. – Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского ун-та, 1997.
132. Зинченко В. П. Образование. Мышление. Культура // Новое педагогическое мышление / под ред. А. В. Петровского. – М. : Педагогика, 1989. – С. 90–102.
133. Зинченко П. И. Непроизвольное запоминание и деятельность // Хрестоматия по общей психологии. Психология памяти / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романов. – М., 1979. – С. 207–216.
134. Зинченко Т. П. Память в экспериментальной и когнитивной психологии. – СПб. : Питер, 2001.
135. Златоустова Л. В. Фонетическая структура слова в потоке речи. – Казань, 1962.
136. Змазнева Н. И. Модель героя в «Горбунове и Горчакове» Бродского // Текст: Варианты интерпретации. Вып. 5. – Бийск, 2000. – С. 50–57.
137. Змазнева Н. И. О «телесности» слова в «Горбунове и Горчакове» И. Бродского // Текст: Варианты интерпретации. Вып. 4. – Бийск, 1999. – С. 58–65.
138. Зубакина О. Н. Поэзия Серебряного века: Константин Бальмонт / О. Н. Зубакина, С. С. Коренблит. – М. : МосГУ, 2006.
139. Зубова Л. Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку» // Старое литературное обозрение. – 2001. – № 2. – С. 64–74.
140. Зубова Н. Клоуны и шуты в пьесах Шекспира // Шекспировский сборник 1967. – М., 1967. – С. 187–194.
141. Зуев Н. Н. Поэзия Николая Рубцова // Литература в школе. – 1984. – № 1. – С. 27–30.
142. Иванов Вяч. Вс. Бродский и метафизическая поэзия // Звезда. – 1997. – № 1. – С. 194–199.
143. Иванов Вяч. Вс. О Джоне Донне и Иосифе Бродском // Иностранная литература. – 1988. – № 9. – С. 176–179.
144. Иванова Е. В. «Мне не найти зеленые цветы...» (Размышления о поэзии Н. Рубцова). – М., 1997.
145. Избранные имена. Русские поэты XX века : учеб. пособие. – 2-е-изд. / под ред. Н. М. Малыгиной. – М. : Флинта : Наука, 2008.

146. Ильин И. О русском правописании [Электронный ресурс]. – URL: <http://apocalypse.orthodoxy.ru/problems/124.htm> (дата обращения: 10.10.2015).
147. Интонация [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.wikiznanie.ru/ru-wz/index.php> (дата обращения: 10.10.2015).
148. Ичин К. Бродский и Овидий // Литература «третьей волны». Самара, 1997. – С. 176–188.
149. Кабардов М. К. Межполушарная асимметрия и вербальные и невербальные компоненты познавательных способностей / М. К. Кабардов, М. А. Матова // Вопросы психологии. – 1988. – № 6. – С. 106–115.
150. Каблуков В. В. Поэзия Серебряного века: Борис Пастернак («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-метод. пособие / В. В. Каблуков, С. С. Коренблит. – М. : ФИРО, 2007.
151. Каблуков В. В. Поэзия XX века: Александр Твардовский («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-метод. пособие / В. В. Каблуков, С. С. Коренблит. – М. : ФИРО, 2007.
152. Каблуков В. В. Поэзия XX века: Николай Заболоцкий («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-метод. пособие / В. В. Каблуков, С. С. Коренблит. – М. : ФИРО, 2007.
153. Кавинкина И. Н. Проявление гендера в речевом поведении носителей русского языка. – Гродно, 2006.
154. Казанцева Л. Музыкальный жанр и его содержание [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rostcons.ru/assets/almanac/2007/5/kazantseva.pdf> (дата обращения: 10.10.2015).
155. Карабчиевский Ю. А. Воскресение Маяковского. – М., 1990.
156. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – 5-е изд. – М. : КамКнига, 2006.
157. Караулов Ю. Н. Языковая личность // Русский язык: Энциклопедия / глав. ред. Ю. Н. Караулов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Большая Рос. энцикл., 2008. – С. 671–672.
158. Кац Б. Защитник и подзащитный музыки // Мандельштам Осип «Полон музыки, музы и муки ...» : статьи и проза / сост., вступит. статья и комментарии Б. Каца. – Л., 1991. – С. 7–54.

159. Кац Б. Музыкакой хлынув с дуги бытия // Литер. обозрение. – 1990. – № 2.
160. Кац Б. Посольство музыки в творчестве Пастернака // Сов. музыка. – 1990. – № 10.
161. Кириенко-Малюгин Ю. И. Николай Рубцов: «И пусть стихов серебряные струны...». – М., 2002.
162. Кириенко-Малюгин Ю. И. Тайна гибели Николая Рубцова. – М., 2001 ; 2004.
163. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М. : Таланты – XXI век, 2004.
164. Кирхнер-Бокхольт М. Начала лечебной эвритмии. – [Б. м.] : Товарищество научных изданий КМК, 2010.
165. Кислицын К. Н. Поэзия Серебряного века: Николай Клюев («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-метод. пособие / К. Н. Кислицын, С. С. Коренблит. – М. : ФИРО, 2007.
166. Кислицын К. Поэзия Серебряного века: Сергей Есенин : учеб.-метод. пособие / К. Н. Кислицын, С. С. Коренблит. – М. : МосГУ, 2007.
167. Ковалева И. «Греки» у Бродского: От Симонида до Кавафиса // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. – СПб., 2000. – С. 139–150.
168. Ковалева И. «Памятник» Бродского (о пьесе «Мрамор») // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель : сб. ст. – СПб., 2003. – С. 207–216.
169. Ковалева И. Античность в поэтике Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель : сб. ст. – СПб., 2003. – С. 170–206.
170. Ковалева И. Одиссей и Никто: Об одном античном мотиве в поэзии И. Бродского // Старое литературное обозрение. – 2001. – № 2. – С. 75–80.
171. Кожинов В. В. Как пишут стихи. О законах поэтического творчества. – М., 2001.
172. Кожинов В. В. Н. Рубцов. Заметки о жизни и творчестве поэта. – М., 1976.
173. Козаренко В. А. Учебник мнемотехники (2002) [Электронный ресурс]. – URL: <http://e-libra.ru/read/201102-uchebnik-mnemotekniki.html> (дата обращения: 10.10.2015).

174. Козинцев Г. М. Глубокий экран: о своей работе в кино и театре. Т. 1. – Л. : Искусство, 1982.
175. Кольцов и русская литература. – М., 1988.
176. Комиссарова Е. В. Избранные имена. Русские поэты. М. В. Ломоносов : учеб.-метод. пособие / Е. В. Комиссарова, С. С. Коренблит. – М. : ФИРО, 2009.
177. Комиссарова Е. В. Избранные имена. Русские поэты. М. Ю. Лермонтов : учеб.-метод. пособие / Е. В. Комиссарова, С. С. Коренблит. – М. : ФИРО, 2009.
178. Коняев Н. М. Н. Рубцов. – М., 2001.
179. Коренблит С. С. Античность – родоначальник синтеза слова и музыки. Для авторского проекта «Веселый день дошкольника, или Просто добавь песню!» Из личного опыта [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/04/stanislav-korenblit-antichnost-rodonachalnik-sinteza-slova-i-muzyki-dlya-avtorskogo-proekta-vesyolyi-den-doshkolnika-ili-prosto-dobavte-pesnyu-iz-lichnogo-opyta/> (дата обращения: 10.10.2015).
180. Коренблит С. С. Веселый день дошкольника («ВеДеДо»): парциальная образовательная программа дошкол. образования (разраб. в соответствии с Федеральным гос. стандартом дошкол. образования РФ) : учеб.-метод. пособие / С. С. Коренблит ; под ред. Т. В. Воловец и Е. А. Ямбурга. – М. : Обруч, 2015.
181. Коренблит С. С. Галерея нотных портретов. Русская поэзия XVIII–XX веков в музыкальной интерпретации С. С. Коренблита : учеб.-метод. пособие для педагогов общеобразовательных школ, учреждений дополнительного образования. – М. : МосГУ, 2006.
182. Коренблит С. С. Избранные имена. Русские поэты. А. С. Пушкин : учеб.-метод. пособие / С. С. Коренблит, Б. И. Турьянская. – М. : ФИРО, 2009.
183. Коренблит С. С. Поэты акмеисты о поэтах-символистах и наоборот [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2012/10/stanislav-korenblit-poe-ty-akmeisty-o-poe-tah-simvolistah-i-naoborot/> (дата обращения: 10.10.2015).
184. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки – основа создания авторской образовательной программы «Веселый день дошкольника» – «ВеДеДо» (из личного опыта). Ч. 1 [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/12/stanislav-korenblit-sinteza-slova-i-muzyki-osnova-sozdaniya-avtorskoi-obrazovatelnoi-programmy-vesyolyi-den->



---

doshkolnika-vededo-iz-lichnogo-opyta-chast-1/ (дата обращения: 01.04.2015).

185. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки – основа создания авторской образовательной программы «Веселый день дошкольника» – «ВеДеДо» (из личного опыта). Ч. 2 [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/12/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-osnova-sozdaniya-avtorskoi-obrazovatelnoi-programmy-vesyolyi-den-doshkolnika-vededo-iz-lichnogo-opyta-chast-2/> (дата обращения: 01.04.2015).

186. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки – способ запоминания и разновидность (педагогической) мнемоники. Ч. 1 [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/01/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-sposob-zapominaniya-i-raznovidnost-pedagogicheskoi-mnemoniki-chast-1/> (дата обращения: 10.10.2015).

187. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки – способ запоминания и разновидность (педагогической) мнемоники. Ч. 2 [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/01/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-sposob-zapominaniya-i-raznovidnost-pedagogicheskoi-mnemoniki-chast-2/> (дата обращения: 30.03.2015).

188. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки – способ запоминания и разновидность (педагогической) мнемоники. Ч. 3 [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/03/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-sposob-zapominaniya-i-raznovidnost-pedagogicheskoi-mnemoniki-chast-3/> (дата обращения: 10.10.2015).

189. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки (стихотворение и песня) – тезаурус человеческой памяти. Ч. 1 [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/07/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-stihotvorenije-i-pesnya-tezaurus-chelovecheskoi-pamyati-chast-1/> (дата обращения: 01.04.2015).

190. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки (стихотворение и песня) – тезаурус человеческой памяти. Ч. 2 [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/08/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-stihotvorenije-i-pesnya-tezaurus-chelovecheskoi-pamyati-chast-2/> (дата обращения: 01.04.2015).

191. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки как средство эстетического воспитания школьников и анализ существующих инновационных методик и технологий преподавания лирики в школах и вузах

[Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2012/08/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-kak-sredstvo-e-steticheskogo-vospitaniya-shkolnikov-i-analiz-sushhestvuyushhih-innovatsionnyh-metodik-i-tehnologii-prepodavaniya-liriki-v-shkolah-i-vuzah/> (дата обращения: 27.03.2015).

192. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки: акмеисты об образе античности в музыке стиха [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2012/11/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-akmeisty-ob-obraze-antichnosti-muzyki-stiha/> (дата обращения: 10.10.2015).

193. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки: Гласные звуки – буквы – основные носители музыки стиха. Ч. 1. Нотный портрет [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/09/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-glasnye-zvuki-bukvy-osnovnye-nositeli-muzyki-stiha-chast-1-notnyi-portret/> (дата обращения: 01.04.2015).

194. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки: основа для создания методики преподавания гуманитарных дисциплин (литературы, МХК, изо, истории) в школе на основе использования песен [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/05/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-osnova-dlya-sozdaniya-metodiki-prepodavaniya-gumanitarnykh-distsiplin-literatury-mhk-izo-istorii-v-shkole-na-osnove-ispolzovaniya-pesen/> (дата обращения: 01.04.2015).

195. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки: поэты-акмеисты о мелодике стиха и самой музыки [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2012/09/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-akmeisty-ob-obraze-antichnosti-v-muzyke-stiha/> (дата обращения: 10.10.2015).

196. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки: психологические аспекты этого взаимодействия [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/06/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-psichologicheskie-aspekty-e-togo-vzaimodeistviya/> (дата обращения: 01.04.2015).

197. Коренблит С. С. Синтез слова и музыки: рекомендации к музыкальной интерпретации, песенному оформлению поэтических произведений для школьников (из личного опыта) [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/03/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-rekomendatsii-k-muzikalnoy-interpretatsii-pesennomu-oformleniyu-poeticheskikh-proizvedeniy-dlya-shkolnikov-iz-lichnogo-opyta/>

muzyki-rekomendatsii-k-muzykalnoi-interpretatsii-pesennomu-oformleniyu-poe-ticheskikh-proizvedenii-dlya-shkolnikov-iz-lichnogo-opyta/ (дата обращения: 30.03.2015).

198. Коренблит С. С. УМК «Веселый день дошкольника» в рамках Российского образовательного стандарта» / С. С. Коренблит, А. Г. Арушанова, Т. В. Волосовец [Электронный ресурс] // Управление образованием: Теория и практика : электронный журнал. – 2015. – № 1. – URL: [http://www.iuorao.ru/images/jurnal/15\\_1/korenblit.pdf](http://www.iuorao.ru/images/jurnal/15_1/korenblit.pdf) (дата обращения: 01.04.2015).

199. Коренблит С. С.. Синтез слова и музыки: Гласные звуки – буквы – основные носители музыки стиха. Ч. 2. Нотный портрет [Электронный ресурс]. – URL: <http://klauzura.ru/2013/10/stanislav-korenblit-sintez-slova-i-muzyki-glasnye-zvuki-bukvy-osnovnye-nositeli-muzyki-stiha-chast-2-notnyi-portret/> (дата обращения: 01.04.2015).

200. Коробова Э. Тожество двух вариантов // Иосиф Бродский: творчество. личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 60–65.

201. Коровин В. И. М. Ю. Лермонтов в жизни и творчестве : учеб. пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. – М : ООО «ТИД «Русское слово – РС», 2001.

202. Корш М. Краткий словарь мифологии и древностей. – Калуга, 1993.

203. Котовчихина Н. Д. Поэзия Серебряного века: Владимир Маяковский («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) / Н. Д. Котовчихина, С. С. Коренблит : учеб.-метод. пособие. – М. : МосГУ, 2007.

204. Кравцов Г. Г. Психология и педагогика обучения дошкольников, Г. Г. Кравцов, Е. Е. Кравцова. – М. : Мозаика-синтез, 2013.

205. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. – Ann Arbor : Ardis Publishers, 1984.

206. Кривулин В. Золотой век самиздата // Самиздат века. – Минск ; М., 1997. – С. 342–354.

207. Кривулин В. Театр Иосифа Бродского // Современная драматургия. – М., 1991. – № 3. – С. 15–17.

208. Кубрякова Е. С. Модели порождения речи и главные отличительные особенности речепорождающего процесса // Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи / Е. С. Кубрякова,

А. М. Шахнарович, Л. В. Сахарный. – М. : Наука, 1991. – С. 21–81.

209. Кубрякова Е. С. Обеспечение речевой деятельности и проблемы внутреннего лексикона // Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи / Е. С. Кубрякова, А. М. Шахнарович, Л. В. Сахарный. – М. : Наука, 1991. – С. 82–140.

210. Кудрявцев В. Т. Развитое детство и развивающее образование: Культурно-исторический подход. – Дубна, 1997. – Ч. I ; Ч. II.

211. Кузнецов Ф. Ф. На переломе. Из истории литературы 1960–70-х годов. Очерки. Портреты. Воспоминания. – М., 1998.

212. Кукулин И. Образно-смысловая традиция русского пятистопного анапеста в раннем творчестве И. А. Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 129–135.

213. Куллэ В. «Обретший речи дар в глухонемой Вселенной...»: (Наброски об эстетике Иосифа Бродского) // Родник. – 1990. – № 3. – С. 77–80.

214. Куллэ В. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1958–1972) : дис. ... канд. филол. наук. – М. : Лит. институт, 1996.

215. Куллэ В. Путеводитель по переименованной поэзии: Заметки о прозе Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель : сб. ст. – СПб., 2003. – С. 55–87.

216. Куллэ В. Структура авторского «я» в стихотворении Иосифа Бродского «ниоткуда с любовью» // Иосиф Бродский: творчество. личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 136–142.

217. Куняев С. Русский огонек: (О жизни и поэзии Н. Рубцова) // Куняев С. Огонь, мерцающий в сосуде. – М., 1986.

218. Курганов Е. Бродский и искусство элегии // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 166–185.

219. Курганов Е. Я. Бродский и Баратынский // Звезда. – 1997. – № 1. – С. 200–209.

220. Курицын В. Бродский. Преодоление Бродского // Урал. – 1990. – № 11. – С. 103–104.

221. Кушнер А. «Рыжего друга в дверях увидеть...»:

Александр Кушнер об Иосифе Бродском. Интервью с Кушнером. Записал Дм. Быков // Собеседник. – 1996. – № 5. – С. 7.

222. Кюст Й. Плохой поэт Иосиф Бродский: К истории вопроса // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 248–255.

223. Левидов А. М. Автор – образ – читатель. – Л., 1983.

224. Левинтон Г. Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество. личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 190–215.

225. Левкиевская Е. Мифы русского народа. – М., 2000.

226. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература : в 3 кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968–1986) / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий : учеб. пособие. – М., 2001.

227. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. – М., 1997.

228. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М. : Политиздат, 1975.

229. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. – 4-е изд. – М. : МГУ, 1981.

230. Леонтьев А. Н. Психологические основы развития ребенка и обучения : [сборник] / под ред. Д. А. Леонтьева, А. А. Леонтьева. – М. : Смысл, 2009.

231. Лермонтов М. Ю. Сочинения в двух томах / сост. и коммент. И. С. Чистовой. – М. : Правда, 1988.

232. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. – М. : Советская энциклопедия, 1981.

233. Лисина М. И. Общение, личность и психика ребенка / под ред. А. Г. Рузской. – 2-е изд. – М. : Московский психолого-социальный институт ; Воронеж : МОДЭК, 2001.

234. Лисина М. И. Проблема онтогенеза общения. – М. : Педагогика, 1986.

235. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987.

236. Литературоведение как проблема // Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается. – М., 2001.

237. Литературоведение от «А» до «Я». – М., 2001.

238. Литневская Е. И. Русский язык : краткий теоретический курс для школьников [Электронный ресурс]. – URL:

<http://www.gramota.ru/book/litnevskaya.php?part1.htm> (дата обращения: 10.10.2015).

239. Ломинадзе С. В. Поэтический мир Лермонтова. – М. : Современник, 1985.

240. Ломоносов М. В. Избранное / сост., вступит. ст. и примеч. В. И. Коровина. – М. : Детская литература, 1986.

241. Лосев А. Первый лирический цикл Иосифа Бродского // Часть речи. – Нью-Йорк, 1981/82. Альм. 2/3. – С. 63–68.

242. Лосев А. Ф. Аполлон // Мифологический словарь. – М., 1991. – С. 52–53.

243. Лосев Л. Иосиф Бродский: эротика // Joseph Brodsky: Special Issue. Russian Literature. North-Holland, 1995. – Vol. XXXVII – II/III. – P. 303–322.

244. Лосев А. Ф. Мойры // Мифологический словарь. – М., 1991. – С. 374.

245. Лосев А. Музыка как предмет логики. М., 1926 [Электронный ресурс]. – URL: [http://qame.ru/book/philosophy/music\\_logic](http://qame.ru/book/philosophy/music_logic) (дата обращения: 10.10.2015).

246. Лосев Л. Иосиф Бродский / Серия ЖЗЛ. – М. : Молодая гвардия, 2006.

247. Лосев Л. О любви Ахматовой к «Народу» // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель : сб. ст. – СПб., 2003. – С. 325–342.

248. Лотман М. Русский поэт – лауреат Нобелевской премии по литературе // Дружба народов. – М., 1988. – № 8. – С. 184–186.

249. Лотман М. С видом на море: Балтийская тема в поэзии И. Бродского // Таллинн. – 1990. – № 2. – С. 113–117.

250. Лотман М. Ю. Гиперстрофика Бродского // «Joseph Brodsky». Special Issue. Russian Literature. North-Holland, 1995. Vol. XXXVII – II/III. – P. 303–322.

251. Лотман М. Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») / М. Ю. Лотман, Ю. М. Лотман // Пути развития русской литературы : тр. по рус. и славян. филологии ; учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1990. – Вып. 883. – С. 170–187.

252. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2014.

253. Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-куль-

турном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи : В 3 т. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 365–377.

254. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : Искусство. – СПб., 2010.

255. Луков Вал. Концепция курса «Мировая культура»: тезаурусный подход / Вал. Луков, Вл. Луков // Педагогическое образование. – 1992. – № 5. – С. 8–14.

256. Луков Вал. Тезаурусы. Субъектная организация гуманитарного знания / Вал. Луков, Вл. Луков. – М. : Изд-во Национального института бизнеса, 2008. – 775 с. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.academia.edu/8305934> (дата обращения: 10.10.2015).

257. Луков Вл. А. Литература : практикум / Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, В. В. Каблуков. – М. : МосГУ, 2006. – Ч. 1.

258. Лурия А. Р. Курс общей психологии. Психология памяти. – М. : Изд-во МГУ, 1970.

259. Лурия А. Р. Основные проблемы нейролингвистики. – М., 1976.

260. Лурия А. Р. Язык и сознание / под ред. Е. Д. Хомской. – Ростов н/Д., 1998.

261. Лурье А. С. Осип Манделъштам // Осип Манделъштам и его время. – М. : Наш дом, 1995. – 480 с.

262. Лурье С. Свобода последнего слова // Бродский И. Холмы. – СПб., 1991. – С. 350–357.

263. Любимые дети державы. Русская поэзия на рубеже веков / сост. Л. Г. Баранова-Гонченко. – М., 2002.

264. М. Ю. Лермонтов в школе : пособие для учителя / сост. А. А. Шагалов. – М. : Просвещение, 1976.

265. М. Ю. Лермонтов. Точка зрения / сост., биограф. справки и примечания И. И. Подольской. – М. : Лайда, 1993.

266. Македонов А. Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. – Л. : Советский писатель, 1982.

267. Макфадьен Д. Бродский и «Стансы к Августе» Байрона // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 161–165.

268. Малыгина Н. М. Избранные имена. Русские поэты XX века : учеб. пособие. – М., 2006.

269. Манделъштам Н. Я. Вторая книга. – М., 1990.

270. Мандельштам О. Полное собрание стихотворений / вступит. ст. М. Л. Гаспарова и А. Г. Меца ; сост., подгот. текста и примеч. А. Г. Меца. – СПб., 1995.
271. Мандельштам О. Э. О природе слова. 1922 [Электронный ресурс]. – URL: <http://silverage.ru/manslov/> (дата обращения: 10.10.2015).
272. Мандельштам О. Э. Слово и культура : статьи. – М., 1987.
273. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 4 томах / сост. и коммент. П. Нерлера и А. Никитаева. – М., 1993–1997.
274. Мануйлов В. А. Михаил Юрьевич Лермонтов : пособие для учащихся. – Л. : Просвещение, 1976.
275. Марченко А. Поэтический мир Есенина. – М., 1989.
276. Маяковский В. В. Как делать стихи? // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений : в 13 т. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Худож. лит., 1955–1961.
277. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. – М. : Композитор, 1993.
278. Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. – М., 1985.
279. Мейлах М. Об одном «топографическом» стихотворении Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 249–251.
280. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век // Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. – М., 1998. – С. 419–426.
281. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1976.
282. Методология анализа литературного произведения. – М., 1988.
283. Минаков С. Третье Евангелие от Фомы? Претензии к Господу. Бродский и христианство // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. – СПб., 2000. – С. 73–87.
284. Миндлин Э. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. – М., 1995. – С. 211–226.
285. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века : Блоковский сб. III. – Тарту, 1979. – Вып. 459. – С. 76–120.
286. Москвичева Г. В. Русский классицизм : учеб. пособие для



- студентов пед. институтов по спец. № 2101 «Русский яз. и лит». – М. : Просвещение, 1986.
287. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М. : Музыка, 1988.
288. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. – М., 1965.
289. Найман А. Г. Пространство Урании: 50 лет Иосифу Бродскому // Октябрь. – М., 1990. – № 12. – С. 193–198.
290. Науменко-Порохина А. В. Поэзия А. Белого // Белый А. Собр. соч. в 6 т. Т. 5. – М., 2006. – С. 241–250.
291. Науменко-Порохина А. В. Поэзия Серебряного века: Андрей Белый («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учеб.-методич. пособие / А. В. Науменко-Порохина, С. С. Коренблит. – М. : ФИРО, 2007.
292. Науменко-Порохина А. В. Русская лирическая поэзия 1960-х – 1980-х годов. Традиции и новаторство. – М., 2002.
293. Нестеров А. Джон Донн и формирование поэтики Бродского: За пределами «Большой элегии» // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. – СПб., 2000. – С. 151–171.
294. Небылицын В. Д. Жизнь и научное творчество / отв. ред. А. В. Брушлинский, Т. Н. Ушакова. – М. : Ладомир, 1996.
295. Неменский Б. М. Познание искусством. – М., 2000.
296. Непомнящий В. Избранные работы 1960-х – 1990-х гг. : в 2 т. Т. 1. – М. : АО «Московские учебники», 2001.
297. Ниеро А. О роли переводов из Дж. Донна в творчестве И. Бродского // Лотмановский сборник. 3. – М., 2004. – С. 503–519.
298. Новиков А. Поэтология Иосифа Бродского. – М., 2001.
299. Новиков В. Смердяков русской поэзии (о Н. Рубцове) // Столица. – 1994. – № 33. – С. 58–60.
300. Новоселова С. Л. О новой классификации детских игр // Дошкольное воспитание. – 1997. – № 3. – С. 84–87.
301. Образование в условиях формирования нового типа культуры : материалы круглого стола. 24 января, 17 февраля 2003 г. // Дискуссионный клуб университета. – Вып. 5. – СПб., 2003.
302. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М., 1995.
303. Орлов Вл. Гамаюн. Жизнь А. Блока. – Л., 1980.
304. Основы литературоведения / под общ. ред. В. П. Мещерякова. – М., 2003.

305. От Мережковского до Бродского: Лит. рус. зарубежья. – М., 2001.
306. Пастернак Е. Борис Пастернак: Биография. – М., 1997.
307. Павлов М. Поэтика потерь и исчезновений // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 22–29.
308. Пайман А. История русского символизма. – М., 2001.
309. Панны Л. Альтранатива Иосифа Бродского // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. – СПб., 2000. – С. 54–64.
310. Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. – М., 1979.
311. Парамонов Б. Черная доведь: Пастернак против романтизма // Звезда. – 1994. – № 4.
312. Парнас: Антология античной лирики / сост. С. А. Ошеров. – М. : Московский рабочий, 1980.
313. Пастернак Б. Охранная грамота // Турков А. Николай Заболоцкий. Жизнь и творчество. – М. : Просвещение, 1981. – С. 46–136.
314. Пастернак Б. Собр. соч. в 5 т. – М. 1991. – Т. 4.
315. Пат. 2159965 РФ, МПК<sup>8</sup> G10G1/04? G10G3/00. Способ создания музыкального произведения / Коренблит С. С. ; заявл. 30.03.2000. ; опубл. 27.11.2000 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.freepatent.ru/patents/2159965> (дата обращения: 22.10.2015).
316. Педагогика / под ред. Ю. К. Бабанского. – М. : Просвещение, 1983.
317. Пенфилд У., Робертс Л. Речь и мозговые механизмы. – М. : Медицина, 1964.
318. Перевезенцев С. Михайло Ломоносов. – М. : Белый город, 2001.
319. Петрушанская Е. «Музыка среды» в зеркале поэзии // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель : сб. ст. – СПб., 2003. – С. 89–117.
320. Петрушанская Е. «Музыкальная история» Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель : сб. ст. – СПб., 2003. – С. 119–147.
321. Петрушанская Е. «Слово из звука и слово из духа»: Приближение к музыкальному словарю Иосифа Бродского // Звезда. – 1997. – № 1. – С. 217–229.

322. Петрушанская Е. «Удержать ноту от тишины...»: Вокруг музыкального словаря И. Бродского // Литературное обозрение. – 1998. – № 5/6. – С. 109–115.
323. Петрушанская Е. «Remember Her» («Дидона и Эней» Перселла в памяти и творчестве поэта) // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 73–79.
324. Петрушанская Р. И. Музыка и поэзия. – М.: Знание, 1984.
325. Пирогова Н. К. Вокализм современного русского литературного языка. – М., 1980. – С. 59–87.
326. Пищулин Н. П. Философия Пушкина / Н. П. Пищулин, И. В. Волосков, П. А. Егоров. – М.: АО «Московские учебники», 2002.
327. Плеханова И. Формула превращения бесконечности в метафизике И. Бродского // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. – СПб., 2000. – С. 36–53.
328. Поддьяков Н. Н. Творчество и саморазвитие детей дошкольного возраста. Концептуальный аспект. – Волгоград: Перемена, 1995.
329. Подрубная Е. Сонеты Шекспира и Бродского // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (Проблемы теоретической и исторической поэтики): материалы междунар. науч. конф. – Гродно, 1998. – Ч. I. – С. 181–187.
330. Поливанов К. «Негатив Вифлеемской звезды...»: К возможной интерпретации одного стихотворения Иосифа Бродского // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 160–161.
331. Полозова Т. А. Искусство слова – средство развития духовности // Вестник Московского государственного открытого педагогического университета им. М. А. Шолохова. Сер. Филологические науки. – 2002. – № 4. – С. 43–56.
332. Полухина В. Английский Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 49–59.
333. Полухина В. Жанровая клавиатура Бродского // Joseph Brodsky: Special Issue. Russian Literature. North-Holland, 1995. – Vol. XXXVII – II/III. – P. 145–155.
334. Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 145–153.
335. Полухина В. Словарь тропов Бродского (На материале сборника «Часть речи») / В. Полухина, Ю. Пярли. – Тарту, 1995.

336. Померанцев И. Хлеб поэзии в век разброда : запись интервью, переданного по радио «Свобода» в 1981 г. / И. Померанцев, И. Бродский // Арион : журн. поэзии. – 1995. – № 3. – С. 14–17.
337. Пономарева Т. А. Проза новокрестьян 1920-х годов: типология. Поэтика : дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2000.
338. Поэты-концептуалисты : избранное. – М., 2002.
339. Поэты-метареалисты : избранное. – М., 2002.
340. Прибрам К. Планы и структура поведения / К. Прибрам, Дж. Миллер, Ю. Галантер. – М. : Прогресс, 1965.
341. Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: Поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» // Поэтика Бродского. – Tenaflly, N. J. : Hermitage, 1986. – С. 132–140.
342. Прохорова Э. «Политический текст» Иосифа Бродского // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. – СПб., 2000. – С. 94–104.
343. Пушкин А. С. Собрание сочинений в шести томах. Т. 1. Комментарии. – М., 1949.
344. Пушкин в школе : учебное пособие / сост. В. В. Корвина. – М. : РОСТ, 1999.
345. Пушкин А. С. Из Пиндемонти: («Не дорого ценю я громкие права...») // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1977–1979. – Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. – 1977. – С. 336 [Электронный ресурс]. URL: <http://febweb.ru/feb/pushkin/texts/push10/v03/d03-336.htm> (дата обращения: 21.10.2015).
346. Радунский В. Г. Б. Пастернак и частушка // Русская речь. – 1994. – № 3.
347. Разработка и внедрение мультимедийного контента материалов по русской поэзии XIX–XX веков для изучения русского языка как неродного и формирования интереса к русскому языку через поэтическое слово [Электронный ресурс]. – URL: [www.inofon.rusobr.ru](http://www.inofon.rusobr.ru) (дата обращения: 21.10.2015).
348. Рамишвили Г. В. К вопросу о неосознанной активности языка // Бессознательное: Природа. Функции. Методы исследования. Т. 3. – Тбилиси, 1978. – С. 199–201.
349. Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. – М., 2001.
350. Ранчин А. М. Иосиф Бродский и русская поэзия XVIII–XX веков. – М., 2001.

351. Ранчин А. М. Философская традиция Иосифа Бродского // Литературное обозрение. – 1993. – № 3/4. – С. 3–13.
352. Рейн Е. Иосиф // Вопросы литературы. – 1994. – № 2. – С. 186–196.
353. Рейн Е. Прозаизированный тип дарования: Интервью с Евгением Рейном 24 апреля 1990 года. Москва // Полухина В. Бродский глазами современников. – СПб., 1997. – С. 14–29.
354. Рейн Е. Свидетели обвинения не знали, о ком идет речь // Известия. – 2004. – № 29. – 18 февр. – С. 7.
355. Реформатский А. А. Из истории отечественной фонологии. – М. : Наука, 1970.
356. Ростовцева И. Николай Заболоцкий. Опыт художественного познания. – М. : Современник, 1984. – С. 46–302.
357. Рубцов Н. М. Звезда полей : собр. соч. : в 1 т. / сост., подгот. текстов, прил. и коммент. Л. А. Мелкова, Н. Л. Мелковой. – М., 1999.
358. Рубцов Н. М. Собр. соч. : в 3 т. / сост., вступ. ст., примеч. В. Д. Зинченко. – М., 2000.
359. Рубцов Н. М. Стихотворения / сост., вступ. ст., примеч. В. В. Кожина. – М., 1998.
360. Румянцева И. М. Психология речи и лингвопедагогическая психология. – М. : ПЕР СЭ : Логос, 2004.
361. Русская литература рубежа веков (1890–1920-е гг.). Кн. 1. – М., 2001.
362. Русская литература XX века : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. – Т. 2: 1940–1990-е годы / Л. П. Кременцов, Л. Ф. Алексеева, Н. М. Малыгина и др. ; под ред. Л. П. Кременцова. – М., 2002.
363. Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой работы. – СПб., 2002.
364. Савицкий С. Андеграунд: История и мифы ленинградской неофициальной литературы. – М., 2002.
365. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. – М. : Мол. гвардия, 2002.
366. Семенов В. «Пейзаж биографии» в «норенских» текстах И. Бродского // Лотмановский сборник. 3. – М., 2004. – С. 525–533.
367. Семенов В. Очерк метрики и ритмики позднего неклассического шестииктного стиха Иосифа Бродского // Русская филология 9 : сб. науч. работ молодых филологов. – Тарту, 1998. – С. 239–250.

368. Семенов В. Стихосложение Иосифа Бродского: Метрика; Строфика; Ритмика; Ритм и синтаксис : дис. ... magister artium по рус. лит. – Тарту, 1998.
369. Семенова Г. Д. Музыкотерапия и восстановительная медицина в XXI веке [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0202/010a/02020106.htm> (дата обращения: 10.10.2015).
370. Семенова Е. Поэма Иосифа Бродского «Часть речи» // Старое литературное обозрение. – 2001. – № 2. – С. 80–86.
371. Сквозников В. Д. Русская лирика. Развитие реализма. – М., 2002.
372. Слободчиков В. И. Психология развития человека: Развитие субъективной реальности в онтогенезе / В. И. Слободчиков, Е. И. Исаев. – М. : Школьная пресса, 2000.
373. Слободчиков В. И. Творческий потенциал – собственно человеческое в человеке // Развитие языковых и творческих способностей в дошкольном детстве : материалы Международ. научно-практ. конф., посвященной 85-летию Ф. А. Сохина / под ред. О. С. Ушаковой и В. И. Яшиной. – М., 2013. – С. 39–43.
374. Словарь литературоведческих терминов. – М., 1979.
375. Словарь русского языка в четырех томах. – М. : Русский язык, 1984.
376. Служевская И. Поздний Бродский: Путешествие в кругу идей // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. – СПб., 2000. – С. 9–35.
377. Смелкова З. С. Литература как вид искусства – М. : Флинта : Наука, 1998.
378. Смирнов А. А. Избранные психологические труды : 2 т. – М. : Педагогика, 1987.
379. Смирнова Е. О. Детская психология. – 3-е изд., перераб. – СПб. : Питер, 2009.
380. Соколов Е. Н. Механизмы памяти. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1969.
381. Солженицын А. Иосиф Бродский – избранные стихи // Новый мир. – 1999. – № 12. – С. 180–193.
382. Солнцева Н. М. Сергей Есенин. – М. : МГУ, 2000.
383. Сорокин Ю. А. Книга о душе ребенка // Чуковский К.И. От двух до пяти : книга для родителей. – М. : Педагогика, 1990. – С. 3–6.

384. Сохряков Ю. И. Благодатный дух соборности (о соборном характере русского художественно-философского мышления) // Русская литература и христианство / под общ. ред. В. И. Кулешова. – М., 1997. – С. 56–66.
385. Спивак Р. С. Философская пародия Бродского // Литературное обозрение. – 1997. – № 4. – С. 68–71.
386. Ставицкий А. Вещь как миф в текстах И. Бродского // Иосиф Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. – СПб., 2000. – С. 65–72.
387. Старичкова Н. А. Наедине с Рубцовым. – Вологда, 2001 ; СПб., 2004.
388. Строганов М. В. О романсах Б. Пастернака // Пастернаковские чтения – 90. – Пермь, 1990. – С. 41–47.
389. Суров М. В. Рубцов: Материалы уголовного дела, неизвестные фотографии, новые свидетельства. – Вологда, 2006.
390. Тамбовцев Ю. А. Цветовые соответствия английских гласных фонем у носителей русского языка // Лексико-грамматические исследования (романо-германские языки) / АН СССР, Сибирское отделение, Ин-т истории, филологии и философии ; отв. ред. В. Н. Купреянова. – Новосибирск : Наука, 1981. – С. 74–80.
391. Тарадымова Е. Б. Влияние искусства на самосознание женщины : курсовая работа. – М. : Московский гуманитарный университет, 2006. – (Научный руководитель канд. психол. наук, доцент Т. С. Леви).
392. Татаркевич В. Античная эстетика. – М. : Искусство, 1977.
393. Творческий процесс и художественное восприятие. – Л., 1978.
394. Теория литературы. – М., 2001. Т. 4. Литературный процесс.
395. Теория литературы. – М., 2003. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении).
396. Теория литературы. – М., 2005. – Т. 1. Литература.
397. Теплов Б. М. Избранные труды : в 2 т. Т. II. Психология музыкальных способностей. – М. : Педагогика, 1985.
398. Теплов Б. М. Современное состояние вопроса о типах высшей нервной деятельности человека и методах их определения // Психология индивидуальных различий / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : АСТ : Астрель, 2008. – С. 218–230.

399. Тимашова Л. В. Поэзия XX века: Николай Рубцов («Галерея нотных портретов» в средних и высших учебных заведениях) : учебно-методическое пособие / Л. В. Тимашова, С. С. Коренблит. – М. : МосГУ, 2007.
400. Толстой Л. Н. Что такое искусство? [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.rvb.ru/tolstoy/01text/vol\\_15/01text/0327.htm](http://www.rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0327.htm) (дата обращения: 10.10.2015).
401. Трифонова Е. В. Режиссерские игры детей дошкольного возраста. – М. : Ирис Групп, 2011.
402. Тришин В. Н. Мощь русского языка по данным синонимического словаря-справочника системы ASIS [Электронный ресурс] // Журнал «Вестник УМО. Экономика, Статистика и Информатика». – 2013. – № 6. – С. 7–13. – URL: <http://www.audit-it.ru/articles/soft/a119/597862.html> (дата обращения: 10.10.2015).
403. Тришин В. Н., Куянов Ю.В. Количественный анализ Большого словаря-справочника синонимов русского языка // Научное обозрение: гуманитарные исследования. – 2015 – № 9 –С.105-111 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.audit-it.ru/articles/a118/838916.html> (дата обращения: 10.10.2015).
404. Троицкий В. Ю. Духовность слова. – М., 2001.
405. Троицкий В. Ю. Заключение. Веяния времени и долг ученого-филолога // Филология и школа : труды всероссийских науч.-практич. конф. «Филология и школа». – Вып. 1. – М., 2003. – С. 327–334.
406. Трубецкой Н. С. Основы фонологии. – М., 1960.
407. Турков А. Николай Заболоцкий. Жизнь и творчество. – М. : Просвещение, 1981. – С. 46–136.
408. Турьянская Б. И. Избранные имена. Русские поэты. А. С. Пушкин : учебно-методическое пособие / Б. И. Турьянская, С. С. Коренблит. – М. : ФИРО, 2009.
409. Турьянская Б. И. Литература в 9 классе. Урок за уроком / Б. И. Турьянская, Л. Н. Гороховская, Е. В. Комиссарова, Г. И. Михеева. – М : ООО «ГИД «Русское слово – РС», 2006.
410. Тынянов Ю. Ганнибалы. Вступление // Светлое имя Пушкин. – М. : Правда, 1988.
411. Федь Н.М. Опавшие листья. Русская литература конца XX века. – М., 2000.
412. Философский энциклопедический словарь. – М. : ИНФА, 1999.



413. Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. – Калининград, 1984, – С. 47–55.
414. Фонетика [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.wikiznanie.ru/ru-wz/index.php> 2015 (дата обращения: 10.10.2015).
415. Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. – М., 1972.
416. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы : собр. соч. Т. 3. – М., 1981.
417. Хюбнер К. Истина мифа. – М., 1996.
418. Цветаева М. И. Сочинения в двух томах. Т. 1. – Минск : Народная асвета, 1989.
419. Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными: (Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский) // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. – С. 3–39.
420. Шайтанов И. Без Бродского // Арион. 1996. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=1996&number=34&idx=495> (дата обращения: 21.10.2015).
421. Шахнарович А. М. Психолингвистические проблемы овладения общением в онтогенезе // Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, А. М. Шахнарович. Теоретические и прикладные проблемы речевого общения. – 2-е изд. – М. : КД «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 148–233.
422. Шахнарович А. М. Языковая личность и языковая способность // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность. К 60-летию члена корреспондента РАН Ю. Н. Караулова : сб. статей / Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. – М., 1995. – С. 213–223.
423. Школьный словарь литературоведческих терминов. – М., 2003.
424. Шнейдерман Э. М. Слово и слава поэта: О Николае Рубцове и его стихах // Петербургские исторические заметки. – Вып. 8. – СПб., 2005.
425. Шон Э. Дэй (Sean A. Day). Некоторые дополнительные замечания о методах исследования синестезии [Электронный ре-

сурс]. – URL: [http://www.synaesthesia.ru/sean\\_a\\_day.html](http://www.synaesthesia.ru/sean_a_day.html) (дата обращения: 10.10.2015).

426. Шопенгауэр, Парерга, II; Метафизика прекрасного и эстетика [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib.vkarp.com/2013/08/05> (дата обращения: 10.10.2015).

427. Штейнер Р. Философия свободы. Основные черты одного современного мировоззрения. – Ереван : Ной, 1993.

428. Шульц-мл. С. Иосиф Бродский в 1961–1964 годах // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель : сб. ст. – СПб., 2003. – С. 345–363.

429. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. – М. : Наука, 1974. – С. 134.

430. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. – Пг. : ОПОЯЗ, 1922 [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/mel/mel-001-.htm> (дата обращения: 10.10.2015).

431. Эльконин Д. Б. Избранные психологические труды. – М. : Педагогика, 1989.

432. Энциклопедический словарь для юношества. – М., 2001.

433. Энциклопедия для детей. Т. 5, ч. 1 (История России и ее ближайших соседей) / сост. С. Т. Исмаилова. – М. : Аванта+, 1995.

434. Энциклопедия для детей. Т. 9. Русская литература. Ч. 1 / глав. ред. М. Д. Аксенова. – М : Аванта+, 1998.

435. Эстетика Ренессанса. Антология : в 2 т. – М., 1980. – Т. 2.

436. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное. – СПб., 1997.

437. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцева. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998.

438. Якимчук Н. И. «Я работал – я писал стихи»: Дело Иосифа Бродского // Юность. – 1989. – № 2. – С. 80–87.

439. Ямбург Е. А. Гармонизация образовательных парадигм – стратегия развития образования [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского городского психолого-педагогического университета. – URL: <http://www.mgppu.ru/ru/practice/conf/doc.php?d=159> (дата обращения: 10.10.2015).

440. Ямбург Е. А. Школа и ее окрестности. – М. : Центр книги Рудомино, 2011.

- 
441. Ямбург Е. А. Школа на пути к свободе: Культурно-историческая педагогика. – М. : ПЕР СЭ, 2000.
442. Ярхо В. Н. Трагедия Софокла «Антигона». – М., 1986.
443. Pike K. L. The intonation of American English. – Ann-Arbor, 1947.
444. Lehiste J. Suprasegmentals. – Camb. (Mass.) ; London, 1970.
445. Lieberman Ph. Intonation, perception and language. – Camb. (Mass.), 1967.

## Об авторе

---



Станислав Соломонович Коренблит – композитор и исполнитель, автор и руководитель образовательных проектов «Галерея нотных портретов», «Возвращается ветер», «Веселый день дошкольника» и «Разработка и внедрение мультимедийного контента материалов по русской поэзии XIX–XX веков для изучения русского языка как неродного и формирования интереса к русскому языку через поэтическое слово», автор трех монографий (две из них в соавторстве), лауреат и дипломант композиторских и исполнительских конкурсов авторской песни, член жюри городских, региональных и всероссийских конкурсов авторской песни, романсов и других жанров.

Авторские пластинки в его исполнении стали выпускаться с 1992 года. На данный момент вышло в свет 26 больших виниловых пластинок, 37 лазерных дисков (4 сборника) и 132 магнитоальбома, написана музыка к стихам более 210 поэтов XVIII–XX веков (включая 4 оперы и 5 альбомов со старинами XIII–XVII веков, более 10 000 песен), отдельные песни вошли в большое количество тематических сборников. Он автор и соавтор более 250 публикаций в СМИ, из которых 180 – по дошкольному образованию.

С. С. Коренблит является обладателем патента на Способ создания музыкального произведения – «Нотного портрета» (№ 2159965 от 30.03.2000), девяти дипломов рекордов планеты, полученных в один день (26.09.2001). Решением Департамента образования г. Москвы (2002) его нотные портреты рекомендованы для организации дополнительного образования по изучению русского языка и литературы, МХК, истории в московских школах. По нотным портретам выпущено

---

свыше 40 учебно-методических пособий для школьников и дошкольников, а также одно учебно-методическое пособие для студентов педагогических вузов.

Образовательные проекты С. С. Коренблита «Синтез слова и музыки как новое средство изучения русской поэзии XVIII–XX вв.» и «Цифровые литературно-музыкальные образовательные ресурсы на базе новых информационных технологий в условиях интеграции основного и дополнительного образования детей» получили Гран-при конкурса «Жемчужина российского образования», дипломы победителя на Всероссийском профессиональном конкурсе «Инноватика в образовании» (Москва, 2009, 2010), а проекты «Обучение и развитие ребенка в семье и дошкольном образовательном учреждении на основе специально созданных цифровых литературно-музыкальных композиций «Веселый день дошкольника» (ВеДеДо)» и «Социальная образовательная сеть для освоения гуманитарных знаний с использованием цифровых литературно-музыкальных композиций» – сертификаты качества инновационных разработок (Москва, 2011). Различные учебно-методические пособия авторского образовательного проекта «Веселый день дошкольника» отмечены дипломами Фестиваля образования для детей «СТАРТ АП» (Москва, 2013).

Под его руководством проходил четырехгодичный эксперимент по темам «Синтез слова и музыки как одна из технологий развития познавательной активности учащихся, новое средство изучения русской поэзии XVIII – XX веков» и «Синтез слова и музыки как средство эстетического воспитания» в девяти образовательных учреждениях г. Москвы, являющихся инновационными площадками ФГАУ «Федеральный институт развития образования» (ФГАУ ФИРО, 05.2008–10.2012).

С мая 2014 года (протокол № 5 Ученого совета ФГНУ ИППД РАО от 20.05.2014) по настоящее время С. С. Коренблит является руководителем экспериментальной площадки восьми образовательных учреждений г. Москвы и российских регионов по теме «Образовательная среда с использованием специально создаваемых детских песен авторской образовательной программы «Веселый день дошкольника» как средство воспитания языковой личности дошкольника в условиях ДООУ и семьи» ФГНУ «Институт психолого-педагогических проблем детства».

С февраля 2015 года является автором и руководителем образовательного проекта «Психолого-педагогические условия развития предпосылок грамотности у дошкольников», поддержанного Российским гуманитарным научным фондом (проект № 15-06-10127).

*Научное издание*

**Коренблит** Станислав Соломонович

**ЭКОЛОГИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА.  
СИНТЕЗ СЛОВА И МУЗЫКИ**

Редактор, корректор Л. Н. Хорева  
Верстка С. С. Ильина  
Дизайн обложки ООО «ПринтТерра»

Подписано в печать 30.10.2015 г. Формат бумаги Формат 60x84 1/16. Усл. печ. л. 15,5.  
Тираж 500 экз. Заказ № \_\_\_\_.

Издательский дом «ХОРС». 350015, г. Краснодар, ул. Янковского, 156.  
mail@dom-hors.ru

Отпечатано в ООО «ПринтТерра»  
г. Краснодар, ул. Гоголя, 46  
тел./факс: 8 (861) 259-22-07  
e-mail: mail@printterra.biz