

творчества в процессе научно-исследовательской деятельности;

Разработана педагогическая модель развития творческого потенциала личности в процессе научно-исследовательской деятельности.

Но, приведенные выводы не говорят о том, что все проблемы творчества и педагогического творчества полностью решены. Поэтому каждая указанная проблема нуждается в новых поисках, т.е. в совершенствовании.

### Литература

1. Закон «Об образовании» Республики Казахстан. Астана, 2007
2. Государственная программа развития образования Республики Казахстан на 2011-2020 годы. // <http://kz.government.kz>.
3. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. Серия: Мастера психологии. СПб: Питер, 2009. – 434 с.
4. Абульханова-Славская К.А. Деятельность и психология личности. М.: Наука, 1983, -335с.
5. Загвязинский В.И. Педагогическое творчество учителя. М., Педагогика, 1987.С.16-17
6. Кан-Калик В.А. Педагогическая деятельность как творческий процесс. Грозный: Чечено-Ингушское книжное изд., 1976. 286с.
7. Кан-Калик В.А., Никандров Н.Д. Педагогическое творчество М.: Педагогика, 1990. 144с.
8. Самодурова Т.В. Педагогические условия развития творчества будущих учителей в процессе научно-исследовательской деятельности: Дисс...канд.пед.наук. Комсомольск-на-Амуре, 2000. – 194 с.
9. Торгашина Т.И. Научно-исследовательская работа студентов педагогического вуза как

средство развития их творческого потенциала. Дисс...канд.пед.наук. Волгоград, 1999. – 299 с.

10. Куликова Л.Н. Педагогические условия развития творчества будущих учителей в процессе научно-исследовательской деятельности, дисс.канд.пед.наук. Москва, 2000. – 201 с.

11. Кемерова Л. В. Развития профессионального творчества учителя: дисс.канд.пед.наук. Екатеринбург, 2002. – 201 с.

12. Тургынбаева Б.А. Формирование творческого потенциала учителей в системе повышения квалификации. Дисс...докт.пед.наук. Алматы, 2006. – 320 с.

13. Ахатаева К.Б. Формирование у старшеклассников умений самостоятельного выполнения творческих работ: автореф. канд. пед.наук. Алматы, 2007. – 25 б.

14. Бейсенова Г. И. Формирование творческой активности студентов посредством использования информационных технологий: автореф. канд. пед.наук. Алматы, 2009. – 28 с.

15. Кадирбаева Р.И. Научно-педагогические основы профессиональной подготовки будущих учителей к развитию творческих способностей школьников: дисс канд.пед.наук Алматы, 2010. – 315 с.

16. Кузьмина Н.В. Профессионализм личности преподавателя и мастера производственного обучения. – М.: Высшая школа, 1990.

17. Андреев В.И. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности. Основы педагогики творчества. Казань: Изд. Казанского университета, 1988, - 229с.

18. Левко А.И. Педагогическое творчество и его социально-культурные основания// Образование и воспитание. – 2004. – №9. – С.33–44.

## СОЦИАЛЬНЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА

*Шиповская Людмила Павловна,*

*профессор, доктор философских наук  
г. Москва, Институт Экономики и Культуры*

*Моругина Татьяна Павловна,*

*соискатель ученой степени, пос. Каменка Воронежской обл., директор ДШИ,  
преподаватель по классу фортепиано*

**Ключевые слова:** оригинальность музыкального образа, мелодия как одна из главных составных в содержании музыки, звуковысотная организация, сила риторических фигур в музыке, музыка как отображение человеческих чувств и мыслей.

Основным в музыкальном искусстве является художественный образ, а не его материальная форма воплощения. Последняя не имеет самостоятельного значения. Она служит лишь основой музыкально-художественного отражения объективной реальности в чувствах и эмоционально окрашенных идеях.

Так называемый "музыкальный язык" служит материалом, из которого конструируется музыкальный образ. Составными элементами выразительными средствами музыкального языка явля-

ются - мелодия, лад, гармония, ритм, тембр, динамика, композиция, фактура, оркестровка. Мелодия или тема - одно из главных составных в содержании музыки. Разнообразные выразительные возможности музыки определяются, с одной стороны, тем, что мелодия или тема есть процесс движения звуков, и присущая ей динамичность дает возможность выражать не одно какое-либо психическое состояние человека, а переживание во всей его полноте и сложности. В этом сила мелодии и в целом музыкального образа, который она воплощает. С другой стороны, мелодия имеет интонационную

природу, является довольно гибким средством передачи тончайших нюансов проявления чувств, противоречивых переживаний людей, и сообщает музыкальному образу большую эмоционально-энергетическую силу. П. И. Чайковский в одном из писем писал: "Всякое музыкальное кушанье должно быть удобоваримо, а для этого не должно состоять из слишком большого количества ингредиентов... те или иные гармонии могут быть вызваны только сущностью музыкальной мысли... всякое нарушение гармонического закона только тогда красиво, как бы оно ни было резко, когда оно происходит под влиянием давления мелодического начала"<sup>1</sup>. Чайковский П. Полное собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т.2. М., 1953, с.194.

"Диссонанс есть величайшая сила музыки; если бы не было его, то музыка обречена была бы только на изображение вечного блаженства, тогда как нам всего дороже в музыке ее способность выражать наши страсти, наши муки. Консонирующие сочетания бессильны, когда нужно тронуть, потрясти, взволновать, и поэтому диссонанс имеет капитальное значение, но нужно пользоваться им с умением, вкусом и искусством"<sup>2</sup>. Чайковский П. Полное собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т.2. М., 1953, с.194.

Основой создания выразительности разных образов в музыкальном творчестве являются звуковысотная организация (мажор, минор). Особую эмоциональную окраску музыке придавали лидийский, и очень мрачный лад-фригийский. Целотоновая гамма была использована М. Глинкой в "Марше Черномора". Музыка, основанная на пентатонике, сразу воссоздает "видение" Востока, даже без словесного, т.е. программного изложения темы или сюжета музыкального инструментального произведения.

Общие выразительные свойства мелодии зависят от ее ритмики, а также от гармонического сочетания звуков и созвучий, которые детерминированы объективными закономерностями слуховых восприятий человека.

Для достижения определенного художественного результата композиторами используются различные окраски звучания (тембр) не только музыкальных инструментов, но и человеческого голоса. Существует много сочинений крупной формы, такие как "Торжественная месса" Бетховена, "Реквием" Моцарта, "Колокола" Рахманинова для хора, оркестра и солистов (сопрано, меццо-сопрано, тенора и баса). При отсутствии одного из голосов замена его другим тембром голоса невозможна, теряется общий музыкальный образ произведения.

Или другой пример. Если произнести фразу низким голосом или высоким голосом, быстро или медленно, то смысл информации сохранится, а в музыке такое невозможно. Произведение Л. Дакена "Кукушка" написано в характерной для клавесинистов звукоизобразительной манере, но если это произведение исполнить в "готическом" стиле И.С.Баха (т.е. ввести равнозначное с предыдущим примером отклонение от нормы), не меняя авторского высотно-ритмического текста, то содержание и художественный смысл этой выразительной миниатюры заметно меняется<sup>3</sup>. Данная зависимость подтвердилась в ходе эксперимента, проведенного с учащимися театральной школы «Ирбис» г. Москвы (м. Сокол). На одном из занятий была исполнена в записи эта пьеса, вызвавшая живейший интерес. После прослушивания на вопрос, что изображала музыка, 12 учащихся из 15 ответили правильно, сказав, что автор стремился звуками изобразить кукушку. Через некоторое время в этой же группе пьесу сыграл пианист, который намеренно искажил стиль, исполнив ее вместе с другими сочинениями Баха. Парадоксально, что ни один из учащихся не узнал в ней "Кукушку" Л. Дакена.

Одним из творческих инструментов художественного мышления, способствующего постижению специфики художественного музыкального языка, необходимо отметить риторику. Аристотель считал, что риторика служит воображению, как логика - разуму. Логика ориентирована на истину и действительность, а риторика - на вымысел и на вероятное, она строит язык, описывающий возможный художественный мир. Для Аристотеля логика искусства есть логика вероятностная, логика возможности или невозможности; она основана на метафорах, сравнениях и других риторических фигурах. Аристотель называет эту логику риторической.

Риторический язык позволяет художественно воздействовать на автора, слушателя и исполнителя. Например, Скрябин, отклоняясь от общепринятого жанра симфонии, в свою Первую симфонию включает хор, достигая тем самым особой художественной выразительности своей музыки. Современные индийские танцовщицы изучают хореографические риторические фигуры национальной речи танца и применяют их. Риторически клишированы движения и европейского классического балета. Внутри этих клише есть огромный простор для свободного и индивидуального творчества танцора. Сила риторических фигур в том, что, являясь носителями понятийного смысла, они в то же время имеют зрительную природу. Через интонационную сторону своей вербальной природы и через бли-

<sup>1</sup> Чайковский П. Полное собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т.2. М., 1953, с.194.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Данная зависимость подтвердилась в ходе эксперимента, проведенного с учащимися театральной школы «Ирбис» г. Москвы (и. Сокол). На одном из занятий была исполнена в записи эта пьеса, вызвавшая живейший инте-

рес. После прослушивания на вопрос, что изображала музыка, 12 учащихся из 15 ответили правильно, сказав, что автор стремился звуками изобразить кукушку. Через некоторое время в этой же группе пьесу сыграл пианист, который намеренно искажил стиль, исполнив ее вместе с другими сочинениями Баха. Парадоксально, что ни один из учащихся не узнал в ней "Кукушку" Л. Дакена.

зость конкретно-чувственной ее стороны риторические фигуры оказываются значимыми и для музыкального мышления.

В музыкальном образе, безусловно, содержатся изобразительные моменты, но они не определяют его оригинальности.

Предметно-образные элементы в музыке не обладают точностью и контрастностью изобразительного искусства, они только указывают область зримых образов, а появление конкретных образов связано с личным опытом человека, его образованностью, культурой, знанием музыки, истории и т.д.

Ф. Лист говорил, что композитор "вдохновляется природой, но не копирует ее, изливая в звуках самые сокровенные тайны своей судьбы. Он мыслит, он чувствует, он высказывается в музыке; но его язык, более произвольный и менее определенный, чем все другие, подобно прекрасным облакам, позолоченным заходящим солнцем, услужливо принимающим все формы, придаваемые им воображением одинокого путника, допускает множество различных толкований"<sup>4</sup>. Цит. по сб.: "В мире мудрых мыслей". М., 1962, стр.275.

Музыкальный образ лишен непосредственной видимости живописи и конкретности

слова. Он не передает точные понятия, не создает зрительно осязаемые картины, не пересказывает события. Музыка не может изобразить предметный мир, она является отображением человеческих чувств и мыслей. Непосвященный слушатель не может уловить в Третьей "Героической" симфонии Л.Бетховена впечатление от французской революции, но получить энергию, призыв сможет. Подготовленный слушатель (прочитал аннотацию к произведению) может понять эпоху, что повлияет на его субъективное восприятие симфонии.

Основа музыкального образа - интонации человеческой речи, которые всегда эмоционально насыщены и состоят из человеческих чувств. Поэтому музыка "говорит" с людьми на "непосредственном языке души", волнует человека, вызывает у него бесконечное многообразие эмоций и их оттенков.

Обычно полагают, что состояния, ощущения, чувства способны возрастать и уменьшаться. Каждый человек может сказать, что ему более или менее тепло, более или менее грустно. И это различие "более" и "менее" никого не удивляет. Например, когда говорят, что одно число или один предмет больше другого, всем понятно, о чем идет речь. В обоих случаях большим мы называем то из них, которое заключает в себе другое. А как может более эмоциональное ощущение содержать в себе менее эмоциональное? Можно сказать, что первое предполагает наличие второго, что мы можем достичь высшей силы эмоционального ощущения, пройдя сначала через низшие его ступени и, значит, в данном случае можно говорить об отношении содержащего к содержимому. Но одно число больше другого, если оно стоит после него в натуральном ряду

чисел, но мы лишь потому сумели расположить числа в возрастающем порядке, что между ними существует отношение целого и части, и нетрудно определить, в каком смысле одно число больше другого. Как же образовать аналогичный ряд из эмоциональных чувств, которые друг на друга не наложимы, и можно ли это сделать? Даже чувство прекрасного допускает различные степени эмоциональных ощущений. Общепринято считать, что прекрасное в природе предшествует прекрасному в искусстве. В таком случае методы и приемы искусства - только средства, которыми пользуется художник для выражения прекрасного, а сущность его остается неразгаданной. А если природа прекрасна лишь благодаря ее счастливому соответствию приемам нашего искусства? Так, в музыке ритм и такт задерживают нормальное течение наших ощущений и представлений, заставляя наше внимание вибрировать между определенными точками, овладевая нами с такой силой, что самое легкое подражание стонущему голосу способно наполнить нашу душу грустью.

Звуки музыки действуют на нас гораздо сильнее, чем звуки природы, но это

объясняется тем, что природа ограничивается одним только выражением чувств, тогда как музыка нам их внушает. Чувства развертываются в образы. Когда возникают эти образы мы в свою очередь испытываем чувство, которое было как бы их эмоциональным эквивалентом. Но эти образы не могли бы с такой силой захватить наше внимание, если бы не были музыкально организованы. Под ритм наша душа "забывается", интерпретирует и "видит" также, как и сам композитор. Можно сказать, что чувство прекрасного не является каким-то особым чувством, и что всякое испытываемое нами чувство приобретает эстетический характер, если оно внушено, а не вызвано механически.

Но достоинство произведения искусства измеряется не столько той силой, с какой внушенное чувство овладевает нами, сколько богатством самого чувства. Чувства и мысли, внушаемые художником, выражают и обобщают лишь одну, гораздо менее значительную часть его личной истории. Но большинство эмоций таят в себе тысячи пронизывающих их ощущений, чувств или представлений; каждое из них, таким образом, - состояние единственное в своем роде, неопределимое, и для того, чтобы охватить их во всем их своеобразии, необходимо как бы заново пережить жизнь того, кто их испытывает. Однако художник стремится ввести нас в эту эмоцию, столь богатую, индивидуальную, столь новую, и заставить нас пережить то, чего он не смог бы нам объяснить. Поэтому он выбирает среди внешних проявлений своего чувства такие, которым мы при сотворчестве машинально подражаем, благодаря чему сразу достигаем того неопределимого психологического состояния, которое их вызвало<sup>5</sup>. Шиповская Л.П. Музыка как феномен духовной культуры. М. 2005.С.203

<sup>4</sup> Цит. по сб.: "В мире мудрых мыслей". М., 1962, стр.275.

<sup>5</sup> Шиповская Л.П. Музыка как феномен духовной культуры. М. 2005.С.203

"Я превращаюсь в того, кто писал музыку. Когда я играю Шуберта, я чувствую, что у меня на месте лысины прорастают длинные волосы, что у меня манишка, сюртук... Я чувствую, что с ним в этот момент происходит! Вот в его сонете "Арпеджионе" есть одно место, где он (я точно это знаю, что перестал сочинять музыку, подошел к окну и увидел, что идет дождь, а потом вернулся и продолжал писать... я это вижу! И так видит каждый исполнитель. Вот С.Рихтер мне однажды сказал: "Знаешь, во второй части седьмой сонаты Прокофьева кажется, что Прокофьев выходит гулять со своими двумя сыновьями"<sup>6</sup>. Газета "Аргументы и факты" №40, 1985. Мстислав Ростропович: концерт человека-оркестра.

Тогда падает барьер, который время и пространство воздвигли между нашим сознанием и сознанием художника. И чем богаче представлениями, ощущениями и эмоциями то чувство, в которое нас вводит художник, тем большую глубину или возвышенность заключает в себе выраженный им образ прекрасного. Значит, степени силы или интенсивности эстетического чувства соответствуют изменениям состояния, происходящим в нас, а степени глубины - большему или меньшему числу элементарных психических фактов (настроение, место, время и т.д.).

Как известно, музыка и речь являются звуковыми системами, что послужило поводом для рассмотрения их как явлений одного порядка. Физическая реализация сущности в слове ведет к возникновению образа объекта или понятия о нем, а ее проявление в звуке приводит ум в чувственные эмоции или в интуитивно-духовное состояние ума, именуемое "высшим блаженством". Оба состояния - логическое и эстетическое оказываются тождественными по содержанию, являясь лишь различными формами его выражения. Значит, музыкальное понимание составляет аспект глубинного внутреннего понимания.

Мир, рожденный звуком, представляет собой звучащее целое, и человек не может удалиться от музыки мира, музыка проходит через него. Задача человека - понять ритм всего сущего и сознательно подключиться к всеобщему творческому процессу. Интересно, что и культурно-исторический звук по своей значимости в общественных ритуальных практиках ценится выше слова. По свидетельству Аристотеля, древнегреческая трагедия рождалась из дифирамба, бывшего первоначально песнопением в честь Диониса.

Следовательно, выразительность музыки имеет много общего с выразительностью человеческого голоса, который также обладает способностью через определенное звуковысотное соотношение слов передавать переживания, чувства, мысли.

Разница между музыкальной и речевой интонацией очевидна. В силу особенностей и возможностей музыкальных инструментов музыкальное интонирование обладает совершенством и гибкостью,

которые недоступны человеческому голосу. Музыка ярче и разнообразнее выражает весь спектр состояния духа и души человека.

Музыка в звуковых образах обобщенно выражает характерные процессы жизни. Она может непосредственно выразить лишь отражение чувственных образов, передать богатство эмоциональных переживаний. Но типичные особенности исторического времени, общественные процессы и идеалы отражаются обязательно в индивидуальной форме весьма субъективно, прихотливо, отвлеченно или иносказательно. Ибо музыкальное искусство имеет свои ограничения; оно не может отразить целостный мир во всем его многообразии. Поэтому в индивидуально-неповторимой форме отражаются важнейшие черты исторической эпохи, прежде всего ментальности живущих в ней людей. При этом творец музыки не копирует действительность, а прибегает к ее условному изображению, представляющему не столько информацию, сколько оценочно-волеизъявительную символику, которая может и не совпадать с действительностью. Воспроизведение звуков окружающей человека жизни составляет изобразительную сторону музыкального художественного образа и является только одним из его моментов. Н.А.Римский-Корсаков в опере "Сказка о царе Салтане" в симфоническом антракте "Море и звезды" - оркестровой миниатюре редкого изящества и красоты рассказал, как тихо бегут на просторе волны, грузно покачиваясь, продвигаясь вперед плывет бочка, в небе одна за другой, как светящиеся точки, вспыхивают звезды, слышатся жалобы царицы и бойкая мелодия, характеризующая неунывающего царевича, растущего в бочке не по дням, а по часам. В равномерное движение волн входит светлая тема праздничного перезвона колоколов в волшебном городе Леденце.

Типичные особенности исторического времени, общества, нации, состояния природы, ее законы, общественные принципы и идеалы отражаются обязательно в индивидуальной сфере весьма субъективно, прихотливо, отвлеченно и иносказательно.

В оркестровом произведении К.Дебюсси на эту же тему - ("Море") слушатель попадает в другую атмосферу музыкального влияния, степень же конкретизации звукового изображения зависит от подготовленности слушателя.

Сила музыки заключается в том, что она посредством звуков выражает настроения человека, его сложный внутренний духовный мир. В этой силе - выразительная сторона музыкального образа. Для человека как субъекта истории будущее есть сфера целеполагания, т.е. сфера идеального. Эта сфера и представляет собой собственное поле деятельности воображения - "воссоздания" художественного музыкального образа.

Музыкальное искусство, выполняя свои социальные функции, создает целостные конкретно-

<sup>6</sup> Газета "Аргументы и факты" №40, 1985. Мстислав Ростропович: концерт человека-оркестра.

чувственные модели жизни, соприкоснувшись с которыми человек получает возможность пережить опыт личностных отношений многих поколений людей. Опора на целостные художественные образы, мыслимые автором, конкретно-чувственный характер используемого материала позволяют художнику не описывать и объяснять, а моделировать. Таким образом произведение музыкального искусства становится особой моделью мироздания.

Способность музыки к отображению всеобщих универсальных законов действительности, к воссозданию наиболее обобщенных представлений человека о реальном мире наиболее ярко проявилась в программных музыкальных произведениях, раскрывающих в звуковых образах определенную тему, обусловленную духовной жизнью данного общества. Например, источниками сюжетов сочинений композиторов "Могучей кучки" служили исторические события (А.Бородин "Князь Игорь"), образы живописи (М.Мусоргский "Картинки с выставки"), литературные произведения (Н.Римский-Корсаков "Шехерезада").

Содержание музыкального образа, его мировоззренческая направленность детерминированы не только социально-культурной деятельностью, но и жизненной позицией художника. Каждое конкретное построение художественного образа есть в конечном счете результат совокупности принципов и приемов преобразования

действительности, в которых творец выражает свое эстетическое отношение к миру. Он свободен "все выдумать", придав выдуманному символическую, реальную или другую значимую форму. Отражая действительность, он одновременно создает новую реальность, социокультурное значение которой в умножении и апробации различных вариантов и способов социальной практики.

Обобщенность образной сферы музыкального искусства, универсальность "осваиваемых" музыкальным мышлением закономерностей бытия сближают музыку с философией. Ориентация философии и музыки на освоение наиболее общих вопросов человеческого бытия - противостояния добра и зла, жизни и смерти и т.п. - сближает эти две, на первый взгляд противоположные, сферы общественного сознания. Существующие различия способа и языка осмысления не снимают единства в степени обобщенности рассматриваемых проблем. Не случайно философия является средоточием миропонимания, а музыка - мироощущения своей эпохи.

П.И. Чайковского привлекало историческое прошлое России, психологическая проблематика трагедийного плана. Это многообразие художественных интересов отразилось в таких произведениях, как оперы "Опричник" (по одноименной драме И.И. Лажечникова, 1870-72), "Кузнец Вакула" (по повести Н.В. Гоголя "Ночь перед Рождеством", 1870), музыка в пьесе Островского "Снегурочка", 1873, симфоническая фантазия "Франческа

да Римини" (по Данте, 1876). Слушая эти произведения переживаешь по-своему и то время в котором жил композитор и ту историческую эпоху, которую он отобразил.

"Мне кажется, - писал П.И. Чайковский в одном из писем, - что я действительно одарен свойством правдиво, искренно и просто выражать музыкальной те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст"<sup>7</sup>. Прибегина Г. А. Перт Ильич Чайковский. 2-е изд., - М., 1984, с.73

Так, С.Прокофьев в опере "Война и мир" возвращает нас в исторический 1812 год.

Седьмая симфония Д.Шостаковича стала музыкальным памятником Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. Вторая симфония Шнитке "Месса" (1980 г.), "Заутреня" Пендерецкого (1972 г.) построены на общечеловеческой религиозной теме.

Музыка как вид духовной культуры, с одной стороны тесно примыкает к религии и философии, а с другой - к математике и логике. Она являет собой диалектический сплав преимущественно иррационального содержания и довольно рационализованной формы, выявляющей в этом содержании своеобразную звуковую логику чувств и тем направляющей его рациональную интерпретацию.

Логика музыки, т.е. строгая упорядоченность и последовательность звуков в разных аспектах ее сложной формы (в мелодии, гармонии, ритме, тональности и др.) отражает, прежде всего, общий порядок и гармонию Универсума, его фундаментальные законы (связи, соответствия, соотношения, ритмы) и их своеобразные социально-исторические, национальные и местные преломления. Эта логика, поднимая индивидуальные переживания отдельного человека до уровня общих (общегрупповых, общенародных) и всеобщих (общечеловеческих), позволила философам разных эпох характеризовать музыкальное произведение как модель гармонического мира (пифагорейцы), образ Универсума (Шеллинг), отражение социальных противоречий человеческого бытия (Адорно).

Логика художественного мышления, в отличие от рациональной логики, которая формировалась как совокупность норм мышления о закономерностях частного характера на языке понятий, т.е. мышления абстрактного, обобщила опыт работы с целостными, чувственно воспринимаемыми образами действительности. Она будучи результирующей двух сторон психологической деятельности человека (объективно-познавательной и субъективно-личностной) авторские "коррективы" в отражаемую картину мира, трансформируя ее для выражения своего субъективно-личностного отношения к явлениям мира.

Музыка в разных фазах ее функционирования (творения, исполнения, восприятия) убедительно демонстрирует ассоциативный и кодовый принципы работы сознания - взаимную связь, индукцию и "перевод" (кодирование и декодирование) раз-

<sup>7</sup> Прибегина Г. А. Перт Ильич Чайковский. 2-е изд., - М., 1984, с.73

личных его аспектов, структур (в частности, эмоциональной и рациональной) и уровней (например, единичного и общего, конкретного и абстрактного). Каждый из этих аспектов имеет свои средства выражения (свой язык) и свои закономерности функционирования (свою логику). В силу своей качественной специфики и нечеткой ограниченности от других каждый из них не может быть полностью рационально определен, логически формализован и переведен на язык другого аспекта, что говорит о его самоценности и незаменимости в работе сознания.

Способности человека к "живому мышлению", "мышлению-переживанию в себе другого, целого (Природы, Космоса)", синестезически-ассоциативным формам творчества приводит человека к сознанию себя как существа духовного, к пониманию того, что не все в его внутреннем мире определяется внешними впечатлениями. При этом сама реальность предстает для сознания как многомерная (в физическом и духовном измерениях).

Ряд ученых подчеркивают мысль о том, что ассоциативные ряды не изобретаются интеллектом преднамеренно, а возникают либо спонтанно, либо при небольшом творческом усилии. Однако спонтанность, сопровождая профессиональное "делание" или "знание как умение", не означает неконструктивности или хаоса чувств. Последующая рефлексивно-аналитическая обработка результатов творческого процесса средствами музыкального искусства свидетельствует о логическом упорядочивании музыкальных образов и наличии в них определенных закономерностей.

Как известно, помыслить и представить любую вещь не вызывает никакого труда, т.к. связывают любые вещи, независимо от их расположения в физическом пространстве и времени. Точно также любая вещь может быть представлена в музыкальном сознании мастера, но не словесно - знаковым способом, а в виде звукового комплекса. При этом сознание может работать как в двух режимах - дискуссионном, логико-вербальном, и непосредственном - образном. Как показывают исследования, образно-символическое и словесно-понятийное не взаимозаменяемое и не тождественно по своим функциям в выражении смысла с помощью понятий.

"... Мне кажется, что философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа" (Авт. Григорий Нисский). Ориентация

на звуковые способы представления знания, по-видимому, играла особую роль в мышлении человека в древнейших цивилизациях. Музыка как средство смысловой организации звука составляет неотъемлемую сторону обрядов и ритуальных богослужений. Недаром в Древнем царстве Египта храмовые музыканты почитались после богов и фараонов. В сложной общей логике музыки можно

выделить следующие составляющие: логика мелодии, логика гармонии, логика ритма и метра, логика инструментовки, логика тональности, логика композиции, логика полифонии, логика гомофонии, логика темпа, логика пауз и др. Каждая из этих логик имеет свою качественную определенность.

В своем труде "Музыка как предмет логики" А.Ф. Лосев выдвинул оригинальную идею о специфике музыкальной логики, которая заключается в тождестве логического и алогического моментов<sup>8</sup>. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990 г. с.291

С такой постановкой вопроса нельзя не согласиться ибо действительно в музыкальном образе логическое конструирует алогическую стихию. Однако Лосев А.Ф. не проводит четкую границу между первомузыкой и музыкой как продукта творчества людей. Отсюда же особенности, которые свойственны первомузыке, он распространяет на музыку вообще. "Музыка - пишет он - совершенно вне какого бы то ни было логического оформления... Музыка говорит многое, но она не знает о чем говорит..."<sup>9</sup>. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990 г. с.291

По своей природе музыкальный образ больше тяготеет к иррациональному отображению действительности с помощью эмоций, чувств, интуиции и др. Ибо выразить все многообразие и богатство звуков в логической системе невозможно. Мало того, если в музыке будет преобладать логистика, то музыка, апеллирующая прежде всего к сердцу, а не разуму человека, исчезнет как особый вид искусства. Поэтому анализ музыкального образа необходимо осуществлять на основе диалектики рационального и иррационального, при ведущей роли последнего.

Специфику музыкального образа можно кратко охарактеризовать такими качествами: процессуальность музыкальных образов; их сложная обусловленность не только природными, социально-культурными и психологическими факторами, но и многими закономерностями, правилами, традициями музыкального творчества; большая обобщенность, многозначность, абстрактность и оригинальность образов; их не столько информативная, сколько оценочно-волево-символическая; эмоционально-экспрессивная субстантивность: взаимодействие иррационального (чувство, эмоции, интуиция) и рационального (модифицированные законы логики).

#### Литература:

1. Газета "Аргументы и факты" №40, 1985. Мстислав Ростропович: концерт человека-оркестра.
3. "В мире мудрых мыслей". М., 1962, стр.275.
4. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990 г. с.291

<sup>8</sup> Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990 г. с.291

<sup>9</sup> Там же с.291

5. Прибегина Г. А. Перт Ильич Чайковский. 2-е изд., - М., 1984, с. 73

6. Чайковский П. Полное собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 2. М., 1953, с. 194.

7. Шиповская Л. П. Музыка как феномен духовной культуры. М. 2005. С. 203

УДК 37.014.53

ББК 74.044

## ОПАСНОСТИ И РИСКИ ЛИБЕРАЛИЗМА В ОБРАЗОВАНИИ

*Шишов Владимир Дмитриевич,*

*доктор педагогических наук, профессор Уральский государственный педагогический университет;  
620017, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26*

**Аннотация:** в статье говорится о позитивных и негативных сторонах внедрения либерализма в российское образование. Либеральные ценности не совпадают с традиционным мощным вовлечением государства во все сферы жизни народа. Попытки внедрения либерализма в образование представляют определенные опасности и риски. Опасности для российского образования таятся в каждом постулате либерализма. Либералы провозглашают свободу критики и замалчивают трудовые и боевые успехи и достижения России, открыто пропагандируют снижение роли государства в образовании через безбрежную демократию и проявления излишней толерантности и вредного попустительства во всем. Либералами-экстремистами насаждаются враждебные отношения к государственным органам, к властям любого уровня, к школе, к учителям.

Для снижения качества образования они считают необходимым максимально либерализовать учебный процесс: отменить всякий контроль, задания, любую критику, не делать замечаний по поведению и посещению занятий, якобы все это нарушает демократические принципы, а учебную работу превратить в развлечение.

Всячески провозглашая полную свободу личности в выборе вариантов своих действий и поведения и лозунги: «Всё разрешено!», «Никакого принуждения!» Исходя из этих положений, либералы активизируют развитие индивидуализма и агрессивности у обучаемых вместо коллективизма, дружбы и взаимопомощи, которые всегда были характерными для россиян. Либеральные идеи «выбора» видов занятий физической культурой и спортом, освобождение от занятий по незначительным медицинским отклонениям обусловили снижение уровня здоровья учащихся, привели к сокращению физических нагрузок, поэтому в настоящее время возникает необходимость в возрождении комплекса ГТО и проведении уроков в школе и занятий в вузах по самбо.

В российской школе куётся современный патриотизм — желание сделать свою страну лучше, стимул в развитии российского общества. Показателем патриотизма для обучающихся является любовь к своей школе, так как школа — надежный скреп общества и государства. Мы считаем, когда свободы чрезмерно много, она развращает человека и тогда материальные ценности начинают уничтожать духовно-нравственные и для патриотизма не находится места: фашистские знаки и символы, татуировки — это от чрезмерной свободы. Сейчас нам нужно вернуть российской школе всё лучшее, что было в ней, а либеральная экстремистская идеология в образовании не решает ни одной фундаментальной педагогической проблемы, везде и всюду — от семьи, школы, общества и до государства — несет только разрушение.

**Ключевые слова:** история, либерализм, образование, культура, свобода, выбор, терпимость, опасность, риск, аддикция, безопасность, патриотизм, принуждение.

## HAZARDS AND RISKS OF LIBERALISM IN EDUCATION

*Shirshov Vladimir Dmitrievich.*

*doctor of pedagogical Sciences, Professor of the Ural state pedagogical University, 620017, Ekaterinburg, PR-t Kosmonavtov, 26*

**Abstract:** in article it is spoken about positive and negative sides of the introduction of liberalism in the Russian education. Liberal values do not coincide with the traditional powerful involvement of the state in all spheres of life of the people. Attempts to implement liberalism in education are certain dangers and risks. Danger to the Russian education lurk in every tenet of liberalism. Liberals proclaim freedom of criticism and ignore the labor and combat successes and achievements of Russia, openly advocating a reduced role for the state in education through the boundless democracy and manifestations of excessive tolerance and the harmful complacency in everything. The liberal extremists are implanted hostility towards the state authorities, to authorities of any level, to schools, to teachers.

To reduce the quality of education they deem necessary to maximally liberalize the educational process: to cancel all control tasks, any criticism, not to make comments on behaviour and attendance, supposedly, this violates democratic principles and academic work to fun.