

інтеграції. Вона визначає тезаурус як сукупність понять з певної галузі знань; сховище досвіду людини. Під досвідом учня у широкому розумінні, науковець виділяє сукупність понять, образів; операцій, смислових зв'язків; у вузькому розумінні — словник цих основних понять. Науковець зазначає, що у педагогіці тезаурус виконує роль інформаційної основи навчання. Даний процес навчання вона трактує як розширення «особистісного тезаурусу» учнів за рахунок «навчального тезаурусу». Науковець вважає за доцільне уперше в практиці загальної мистецької освіти виокремити обов'язковий блок «Поняття» у програмі для 1-4 класів, які у підручниках подаються в рубриці «Словникова скриня». Таку позицію науковець пояснює тим, що вже у початковій школі поступово набувають розвитку інтелектуальні вміння школярів. Відповідно, повинен зростати, збільшуватися за обсягом та ускладнюватися і навчальний тезаурус - «своєрідний компас-орієнтир школярів у безмежному морі художніх понять і термінів, які так чи інакше звучать на шкільних уроках мистецтва та поза ними» [4,с.43].

Детально вивчивши наукові напрацювання дослідників стосовно розгляду поняття «тезаурус» у різних аспектах, ми вважаємо, що питання музичного тезаурусу у сфері середньої освіти має певні прогалини, а відтак становить перспективи для нашого подальшого дослідження у сфері музичної педагогіки. Ми вважаємо, що музичний тезаурус учню широкому значенні, це - «життєва скарбниця» школяра, запас корисної інформації з музичного мистецтва, яка постійно поповнюється та служить інформаційною базою для подальшого навчання, володіння музичною термінологією в обсязі програмового змісту. У вузькому - це словник музичних термінів, побудований за тематичним та алфавітним принципом(напрями - персоналії – поняття).

Література

1. Воробьёв Г.Г. Теория тезаурусов в анализе коммуникаций / Г.Г.Воробьев // Семиотика и информатика. – М., 1979. – Вып. 11. – С. 3-4.
2. Калашник М. П. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення : монографія / М.П.Калашник. – 2010. – 251 с. Режим доступу. - 94.158.144.72/opac/index.php?url=/notices/index/IdNotice:179779/
3. Лесников С. Тезаурус как отражение системности языка / С.Лесников // Филология. Искусствоведение. - Вестник Челябинского гос. ун-ва. - 2011. Вып. 59. - №28(243). - С.52-61.
4. Масол Л.М. Теоретико-методологічні засади інтегрованого навчання мистецтва. Режим доступу - <http://refdb.ru/look/3377390-pall.html>
5. Неволин И.Ф., Позина М.Б. Тезаурус — как показатель компетентности личности // Вестник практической психологии и образования. - 2010. №2(23). – С. 69-73
6. Сумракова В. Рецензії. Режим доступу. - [dspace. nbuv. gov. ua/ bitstream/ handle/.../43518/20-Sumarokova.pdf?..](http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/.../43518/20-Sumarokova.pdf?..)
7. Тезаурусы II : Тезауральный подход к пониманию человека и его мира: монография. — М.: Национальный институт бизнеса, 2013. — 640 с.

УДК: 372.878

Рева В.П.

ПРОЕКЦИИ ДУХОВНО-ТЕЛЕСНОЙ САМООРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Процесс музыкального восприятия имеет слухомоторный характер, сопровождается активными телесными откликами. Реакции тела не попадают в зону активного внимания до тех пор, пока на них не будет обращено внимание слушателя. Подготовка телесного сознания к восприятию музыки определяет сущность слухового наблюдения как принципа воспитания культуры музыкального восприятия личности.

Ключевые слова: музыкальное восприятие, телесное сознание, музыкальная интонация.

The process of music perception has aural-motors character, that is attended by active corporal responses. Corporal reactions don't reach the zone of active attention till the listener pay attention to this. Preparation of corporal consciousness for musical perception defines the essence of auditory observation as key principle of bringing up the culture of music perception of personality.

Keywords: *corporal consciousness, the culture of musical perception, auditory observation.*

Процесс восприятия музыки носит слухомоторный характер, сопровождается активными телесными откликами. Было бы грубой методологической ошибкой не учитывать эти закономерности при разработке педагогических систем воспитания искусством. Воздействия музыки, фиксируемые не только ухом, но и телом, вибрациями мышц свидетельствуют об унифицированности музыкального восприятия. Сенсомоторика неотступно сопровождает его, насыщает телесными ассоциациями, закрепляется в памяти, становится фактом сознания, сотворчества слушателя с другими участниками коммуникативного процесса, композиторами и исполнителями, солидарного с ними интонационно-телесного сопереживания. Попытки отделить телесные реакции восприятия от сознания, вывести их в область неосознаваемого, создающего помехи восприятию, следует рассматривать как несостоятельные. Слухомоторные действия, включающие в себя жесты, мимику, другие проявления телесности представляют не что иное, как унифицированный язык музыки, определяющий смыслы невербальной звуковой коммуникации, свойственные человеку.

Система «музыка-тело-сознание» порождает интонационно-звуковые ассоциации художественного типа, подчеркивающие синергетическую сущность музыкального восприятия, открытость к самодотраиванию, резонансному духовному отклику, актуализирующему слуховое внимание слушателя. Двигательные реакции при этом выступают существенным фактором не только для возникновения музыкальных представлений, но и активной работы памяти. «Сознание, сопряженное с телом является самореферентной системой. Оно способно к самообучению и самодотраиванию» [1, 112]. Музыкальная интонация, пронизанная ритмом, служит материальным воплощением звука, оказывающим непосредственное воздействие на сознание, подсознание и интуицию человека через тело. Научно-педагогический анализ этих процессов явился **целью** данной статьи.

Восприятие музыки, обусловленное телесностью, носит скорее холистический, чем системный характер, проявляется целостно, одновременно, в единстве, а не в последовательности всех составляющих как принято считать в педагогике. Телесные отклики музыкального восприятия обнаруживают себя в мышечных сокращениях языка, голосовых связок, грудной мускулатуры, мимике, пантомимике, корпуса тела, дыхания, движения глаз, ресниц, осанки восприятия. Эти и многочисленные другие реакции тела не осознаются до тех пор, пока на это не будет обращено внимание человека. Подготовка телесного сознания к восприятию музыки определяет сущность слухового наблюдения как принципа воспитания культуры музыкального восприятия слушателей. В телесных откликах при этом не следует искать буквального отражения художественного содержания. Их необходимо рассматривать как установочную деятельность, пусковое звено восприятия, как опосредующую связь между жизненным опытом и языком музыки.

Материальная сторона воздействия звука проецируется в сознание через тело. Согласно развиваемой в современной эпистемологии концепции телесного подхода, восприятие представляет «не просто процесс, происходящий в мозге, а некий вид умелой активности тела ..., живой опыт познающего существа, способ его тонкой подстройки к миру, эволюционным продуктом, которым оно само является» [1, 28]. Закрепленные в протоинтонационном опыте звуковые эквиваленты художественных эмоций декодируются динамическими состояниями тела и только лишь затем сознанием. Сам же звук – его сила, тембр, особенности артикуляции – несут в себе скрытую энергию тела (изящного жеста, взмаха руки, напряжения мускулатуры и пр.), свидетельствующих о духовных состояниях, простирающихся от легкой мечтательности до глубоких личностных потрясений человека. В духовно-телесном алфавите музыки «можно распознать миллионы комбинаций звуковых

параметров, которые мы называем интонациями <...> Привязанность звука к телу, впитавшему безграничную мудрость жизни, и образует интонационный опыт. Источник интонационного смысла – в самой жизни, а музыка встраивается в этот опыт, упорядочивая и осмысляя его, бесконечно раздвигая его горизонты» – пишет В.В. Медушевский [2, 22; 24]. Она рассказывает о человеке, представленном в единстве духовных и телесных составляющих. Содержание музыки как духовного выражения культуры обитает в интонационно-звуковом теле и это рассматривается нами в качестве исходного тезиса в классификации интонационно-телесных парадигм музыкального восприятия. Тело выполняет функцию инструмента самопознания человека в интонационно-звуковом мире музыки, приближения к высоким духовным смыслам. Других путей восхождения к ним не существует. «Мое тело есть ось мира: я знаю, – пишет М. Мерло-Понти, – что у объектов много сторон, так как я мог бы обойти их кругом, в этом смысле я обладаю осознанием мира при посредстве моего тела» [3, 119].

Телесность свойственна абсолютно всем проявлениям субъективного духа, ею наполнена жизнь человека. Можно говорить о телесности тембра голоса, дыхания, жестикуляции, смеха, движения. Телесна природа музыкальной интонации. Многочисленными параметрами связана она с голосовыми связками, мимикой, движениями тела, напряжением мышц. «Самые высокие духовные абстракции музыки не теряют связи с телесностью: муки мысли оборачиваются муками тела <...> Звуки музыки прорастают в ее мировоззренческий смысл через тело, как бы минуя разум» [2, 168; 170]. Деятельность музыкального восприятия неразрывно связана с сенсомоторным откликом на интонацию музыки. Мышечная активность выступает при этом важнейшим опосредствующим звеном между сенсорными откликами и эмоциями, переданными в музыке. С нею связаны простейшие смысловые элементы музыкального восприятия. Мышечное интонирование, как внешнее, так и внутреннее, образует ведущий механизм музыкального восприятия, в котором тело выступает чутким фиксатором душевных переживаний, «обнаружителем» чувств и эмоций, выраженных в музыке. Слушая музыку, мы реагируем не только на звучание как таковое, а и на внутренний образ этого звучания, постигаем содержание путем телесно-духовного отождествления, произвольных рефлекторных выразительных движений, превращающихся в телесный язык поз, жестов, взглядов, свидетельствующих о содержании воспринятого, внутреннее выражается через внешнее. Формы вживания в интонационные образы музыки определяются самой логикой построения музыкальной композиции, зависят от жанровых особенностей произведения. По словам Е.В. Назайкинского, жанровый контекст оказывает влияние на музыкальное восприятие, «является средой, в которой формируется особый коммуникативный климат, ощущаемый слушателями как внемузыкальный фон, оттеняющий музыкальные впечатления и неприметно оказывающий на них свое действие» [4, 22].

Пять уровней музыкального восприятия и связанных с ним телесных ассоциаций выделяет Е. Ручьевская.

Первый уровень – физиологический. Возникающие здесь ассоциации автор называет внемузыкальными, опосредованными громкостью, тембром, плотностью и скоростью звучания.

Второй, элементарно-ассоциативный, фонический. Для него характерно возникновение элементарных звуковых и зрительных ассоциаций, основанных на синестезии, связях музыки с внемузыкальной действительностью.

Третий уровень музыкальных ассоциаций, обнаруживающий жанровые и интонационные связи произведения с другими явлениями музыкальной действительности, отдельными темами, жанрами, языковыми средствами.

На четвёртом уровне, музыкальное произведение становится аккумулятором социально ценных чувств. Здесь звуковой материал организуется в систему, звукоподражание осознаётся как изображение, художественная метафора, интонационный прообраз.

На пятом уровне осуществляется определение идейно-концептуального замысла, главную роль начинают играть «тематизм, тематическое развитие, музыкальная драматургия.

«В тематизме все звукоподражательные, звукоассоциативные элементы (второй и третий уровень) благодаря художественному переосмыслению, контекстуальному обогащению превращаются в символ, сближаются с понятием, не теряя в то же время чувственной и эмоциональной конкретности в связи с отражаемым – внемзыкальной действительностью» [5, 77].

Общим для всех этих уровней восприятия оказывается то, что телесное сознание выступает чутким барометром обнаружения душевных состояний человека, запечатленных в музыке. «Мысль о телесно-биологических сторонах интонационного синкретизма – не вызов традиции, – подчеркивает В.В. Медушевский. – Важно понять, что музыка не доклад и не лекция, и все «уровни», стороны, слои художественного содержания вовсе не геометрическая структура: содержание интегрируется интонационной субъективностью» [2, 57]. Звук служит материальным носителем содержания музыки, а интонация ее духовной сущностью. Воздействие звуковых волн на психику человека осуществляется через физическое воплощение, тело человека, включая не только органы слуха, но и дыхания, голосовые связки, мышечную систему. Ощущение важнейших ключевых характеристик музыкального звука, его физических свойств – высоты, громкости, длительности, тембра – дает первое телесное впечатление о музыке, закладывает качественную основу музыкального восприятия. Каждый из элементов музыкального языка имеет свою ассоциативную базу восприятия, генетически связанную с опытом телесного выражения эмоций, образующего протоинтонационный уровень музыкального восприятия. В их числе десять врожденных эмоций гнева, испуга, нежности, обиды, печали, презрения, равнодушия, радости, стыда, удивления. Шесть основных экспрессий лица радости, печали, страха, гнева, удивления, пренебрежения [6; 7]. Они генетически закреплены в жизненном опыте человека и могут активизироваться в процессах музыкального восприятия, становиться его базовой основой, проецироваться на жизненный опыт слушателя. Слушая музыку, мы реагируем не только на звучание, а и на внутренний образ этого звучания. Невозможно установить духовный контакт с музыкой, минуя телесность восприятия, переступить через то, что образует базисный уровень художественной коммуникации.

Ответственной задачей, требующей высокой квалификации педагога, является выбор оптимальных стратегий управления процессом музыкального восприятия, выявление ярких интонационных «всплесков» содержания музыки, способных вызвать эмоциональный отклик, адекватный интонационным представлениям учащихся. «Музыкальный опыт скрыт и «запечатан» в каждом индивидууме, пишет Г. Орлов. Наблюдению и регистрации открыты лишь внешние сопутствующие симптомы – от мышечных сокращений, перемен дыхательной активности, ритмов сердца, кровяного давления и гальванической проводимости кожи до самых возвышенных идей и образов, внушенных или подсказанных музыкой» [8, 2].

Важно помочь начинающим слушателям установить духовно-телесный контакт с музыкой, вызвать эмоциональный отклик, увлечь искусством, сформировать потребность в художественном познании, в том числе игровыми формами проведения занятий, позволяющим преодолевать императивность в музыкальном воспитании, штампов при интерпретации содержания музыки. Увлекая слушателей, делая их соучастниками художественных событий, игра способствует гуманизации процесса музыкального восприятия, выполняет важную дидактическую функцию овладения навыками музицирования, знакомства с особенностями музыкального языка. В нашей методике значительное внимание уделяется активизации интонационно-двигательных и телесных откликов, расширяющих ассоциативное поле восприятия, позволяющих включиться в процесс активного сотворчества. Познание музыкального содержания представляет не что иное, как интонационное выявление в нем человека в процессе восприятия и активного телесно-духовного анализа языка музыки.

«О чем рассказывает музыка?» – так сформулирована одна из тем четвертой школьной программы. Можно ли с этим согласиться? А может быть, все-таки о ком? О человеке, его жизни, взаимодействии с окружающим миром, переживаниях и чувствах, связанных с этим процессом. В содержании музыки он может выступать от имени многочисленных разнообразных образов природы, животных, механизмов, растений, всего

того, чем наполнена жизнь. Как бы ни была сильна изобразительная сторона музыкальной интонации, за ней всегда угадывается трепет души человека, его телесного сознания, образов мыслей, эмоций, чувств, переживаний, настроений, сомнений, характеров, темпераментов и всего того, что определяет сущность духовной жизни, способной получить отражение в звуковой интонации. Смысловое поле этих образов безгранично и его не стоит подменять тем, что музыка априори отразить не может. Как, к примеру, передать звуками предметность окружающей действительности, то, что видит глаз, осязает рука? Это невозможно. Музыка имеет границы воздействия. Ее сила в выражении невидимого, но крайне значимого для жизни человека – внутреннего мира, тонких душевных сфер и переживаний, недоступных прямым наблюдениям и инструментальному анализу. Лишь по внешним телесным реакциям можно догадываться о том, что происходит в сознании, подсознании и мыслях слушателя.

По-разному они представлены в языке музыки различных направлений и стилей. Телесный подход к восприятию объединяет всех участников педагогического процесса (учителей и их учеников) в поисках протоинтонационных истоков образного содержания музыки, делая его доказательным. Значительный вклад в теорию и практику эстетического воспитания вносят исследования, затрагивающие вопросы интонационного отражения человека в содержании музыки [2; 4; 9;]. Действительно, что более значимо для слушателя: выявление в содержании пьесы К. Сен-Санса «Черепахи» пресмыкающегося или красоты медленного течения жизни, величественности и независимости от суеты жизни; гибкости и изящности («Аквариум»); мощи и неповоротливости («Слон»); отрешенности от обстоятельств жизни «Кукушка»; безразличия и опустошенности «Кокетка» (Р. Шуман «Карнавал»); ироничности «Гном» (М. Мусоргский «Картинки с выставки»); нежности «Сильфида» (Э. Григ); величественности и торжественности чувства «Адажио» (Т. Альбини); преображения души «Адажио» (В. Моцарт «Концерт» для ф-но Ля мажор); отчаяния «Гибель Тибальда» (С. Прокофьев «Ромео и Джульетта»); психологических характеристик человека «Четыре темперамента» (П. Хиндемит); эксцентричности движений «Мимолетность» № 1 (С. Прокофьев); просветления души «Утро» (Э. Григ); радости «Попутная песня» (М. Глинка); бестелесности движения «Облака» (К. Дебюсси); тяжести движущегося тела; «Быдло» (М. Мусоргский); спотыкающихся движений «Меркуцио» (С. Прокофьев «Ромео и Джульетта»); угловатости. «Пьеро» (Р. Шуман «Карнавал»). Эти и многочисленные другие примеры обнаружения человека в музыке открывают широкие перспективы для совершенствования процесса эстетического воспитания, ненавязчивого ведения в мир классического искусства, музыкальных переживаний близких жизненному опыту школьников.

Интонационная составляющая музыки пронизывает все сферы общения с ней слушателя. Любые явления действительности, попадающие в поле интонационного отражения, получают выражение как самодвижения чувств, процессуальности человеческой жизни. В форме чувственно осязаемой мысли музыкальный образ осознается слушателем. Эффективными в плане подготовки к музыкальному восприятию становятся педагогические подходы, основанные на опыте телесного восприятия искусства, настройки на интонационную волну, готовности к погружению в образный мир музыки.

Музыкальное восприятие основано на синтезе мыслей и чувств человека, единства духовного и телесного. Эстетические переживания не возникают спонтанно, как физиологические реакции, являются результатом кропотливой духовной и телесной работы, симбиозом художественной фантазии и творческого воображения, определяющими культуру музыкального восприятия слушателя, образующими мицелий творческой деятельности, на котором могут развѣртываться поиски художественных смыслов, разгадка глубинных значений ее музыкального содержания, не поддающихся одномерным интерпретациям. Муки творчества свойственны не только для тех, кто создает художественные произведения, но и тех, кто их воспринимает. Восприятие музыки требует активности человека, приложения духовных усилий. Без этого полноценный сотворческий контакт с искусством невозможен.

Литература

1. Бескова И.А. Природа и образы телесности / И.А. Бескова, Е.Н. Князева, Д.А. Бескова. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 456 с.
2. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки / В.В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – М.: Ювента; Наука, 1999. – 418 с.
4. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1980. – 319 с.
5. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.
6. Изард Кэрролл. Эмоции человека / Е. Изард Кэрролл. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 440 с.
7. Цеplitис Л.К. Анализ речевой интонации /Л.К. Цеplitис. – Рига: Зинатне, 1974 с.
8. Орлов Г. Дерево музыки / Г. Орлов. – Вашингтон-СПб.: Советский композитор, 1992. – 408 с.
9. Холопова В.Н. Музыкальное содержание : зов культуры – наука – педагогика / В.Н. Холопова // Музыкальная академия. – 2001. – № 2. – С.34-41.

УДК: 78.071.2(438)

Prof. ndzw. dr hab. Małgorzata Orłowska
Mgr Bogumił Sobczyk
Mgr Justyna Kosecka
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

STYGMAT NASZYCH CZASÓW - RZECZ O STRACONYM POKOLENIU

Bieda dzieci jest szczególnie niebezpieczna dla rozwoju i pomyślności nie tylko ich samych, ale całych społeczeństw. Najniebezpieczniejsze są tzw. odległe skutki biedy. Autorka w swoim wystąpieniu przedstawi obszary biedy i deprywacji podstawowych potrzeb dzieci w nowych i starych krajach Unii Europejskiej. Według Eurostatu - prawie co piąte dziecko cierpi niedostatek.

Słowa kluczowe: *bieda, dziecko polskie, bieda dzieci w nowych i starych krajach UE*

1. Wstęp

Dla pedagogiki społecznej od zawsze było istotne i bacznie zwracała uwagę na jakość środowiska życia człowieka. Jest ono rozumiane wielorako, poczynając od warunków otoczenia i jakości mieszkania po sprawy ustawodawstwa. Nie bez znaczenia dla jego rozumienia jest jakość życia człowieka i deprywacja potrzeb. I właśnie wychodząc z koncepcji środowiska życia – fundamentu pedagogiki społecznej - zostanie poniżej przedstawiona kwestia ubóstwa dzieci w wybranych krajach Unii Europejskiej ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji w Polsce. Dotychczasowe analizy podejmowane przez ośrodki naukowe, organizacje pozarządowe oraz agendy państwa nie rozpatrują deprywacji potrzeb z tego punktu widzenia i odnoszą się tylko do diagnozy opisującej istniejący stan rzeczy.

2. Zadanie i metoda

Analizowany materiał empiryczny dotyczyć będzie wtórnej analizy danych statystycznych zgromadzonych przez Eurostat oraz materiałów będących wynikiem badań przeprowadzonych w Polsce, w stolicy kraju – Warszawie (Orłowska 2010). W niniejszym opisie zostanie przedstawiona sytuacja nie tylko jak jest, ale zostaną przedstawione konsekwencje długotrwałej deprywacji potrzeb bytu i rozwoju.

3. Podstawowe pojęcia

A. Bieda - zmiany mentalne we współczesnym świecie. Linie ubóstwa

Współczesny świat nie upatruje już w ubóstwie elementu *sacrum*, ale spostrzega w nim widomy znak wykluczenia, niezaradności czy objaw pejoratywnych cech charakteru. Jest to stan i sytuacja, której należy się wstydić. I to niezależnie od faktu czy jest ona zawiniona czy