DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-2-71-89

ПОЛИКОНТЕКСТУАЛЬНЫЙ ПОДХОД К ТРАКТОВКЕ ВЕЧНЫХ ТЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО НА ПРИМЕРЕ ТРАНСКРИПЦИИ БАЛЕТА С. С. ПРОКОФЬЕВА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

Е. П. Красовская, Гуань Цун*,

Московский педагогический государственный университет,
Москва, Российская Федерация, 119435

Аннотация. В статье рассмотрены вопросы применения поликонтекстуального подхода при освоении студентами цикла С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в классе фортепиано. Раскрывается содержание таких важнейших составных элементов данного подхода как собственно музыкальный, литературный, социальный, мировоззренческий, музыкально-пластический и интерпретационный контексты. Показана важность учёта тезауруса студентов при выборе контекстов в ходе работы над образом. Обосновывается вариативность выбора контекстов в работе с российскими и китайскими студентами. В качестве одного из возможных путей постижения музыкального содержания цикла предлагается рассмотрение особенностей его освоения на разных уровнях фортепианной подготовки обучающихся. Специальное внимание уделяется формированию готовности будущих музыкантов-педагогов к трактовке вечной темы Любви сквозь призму диалога культур России и Китая в своей профессиональной деятельности.

Ключевые слова: вечные темы в искусстве, трагедия У. Шекспира «Ромео и Джульетта», С. С. Прокофьев «Ромео и Джульетта» 10 пьес для фортепиано ор. 75, поликонтекстуальный подход к трактовке шекспировских образов, особенности освоения в инструментальном классе.

Благодарности: Авторы выражают глубокую признательность главному редактору журнала «Музыкальное искусство и образование», доктору педагогических наук, профессору Елене Владимировне Николаевой за ценные советы в процессе подготовки статьи к публикации.

* Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент Е. П. Красовская.

© Красовская Е. П., Гуань Цун, 2021

Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Для цитирования: *Красовская Е. П., Гуань Цун.* Поликонтекстуальный подход к трактовке вечных тем в классе фортепиано на примере транскрипции балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 2. С. 71–89. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-2-71-89.

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-2-71-89

POLYCONTEXTUAL APPROACH TO INTERPRETATION OF ETERNAL THEMES IN PIANO CLASS ON THE EXAMPLE OF THE TRANSCRIPTION OF THE BALLET "ROMEO AND JULIET" BY S. S. PROKOFIEV

Elena P. Krasovskaya, Guan Cong*,

Moscow Pedagogical State University (MPGU),
Moscow, Russian Federation, 119435

Abstract. The article addresses issues of the application of the polycontextual approach when students study the cycle "Romeo and Juliet" by S. Prokofiev in the piano class. This approach includes such important contexts as musical, literary, social, ideological, musical-plastic and interpretive contexts. The contexts are revealed. It is shown the importance of taking into account the student thesaurus when choosing the contexts in the course of work on the character. The difference in the choice of contexts in working with Russian and Chinese students is substantiated. It is proposed to consider the features of learning the cycle at different levels of piano training of students. These features help to understand the musical content of the cycle. Special attention is paid to the formation of the readiness of future musicians-teachers to interpret the eternal theme of Love through the prism of the dialogue between the cultures of Russia and China in their professional activities.

Keywords: eternal themes in art, the tragedy "Romeo and Juliet" by W. Shakespeare, "Romeo and Juliet" by S. Prokofiev – 10 pieces for piano op. 75, polycontextual approach to the interpretation of Shakespearean images, features of learning in the instrumental class.

Acknowledgements: The authors express their deep gratitude to the Chief Editor of the journal "Musical Art and Education", Doctor of Pedagogical Sciences, Professor Elena V. Nikolaeva for valuable advice in the process of preparing the article for publication.

For citation: Krasovskaya E. P., Guan Cong. Polycontextual Approach to Interpretation of Eternal Themes in Piano Class on the Example of the Transcription of the Ballet "Romeo and Juliet" by S.S. Prokofiev. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical*

* Scientific adviser – PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor Elena P. Krasovskaya.

Art and Education. 2020, vol. 9, no. 2, pp. 71–89 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-2-71-89.

Введение

Есть в искусстве темы, за которыми закрепилось особое название – *вечные*. В них раскрывается глубинный смысл таких нравственных понятий, как Счастье, Любовь, Красота, Добро, Справедливость, Свобода, Самопожертвование. Перечисленные (и оставшиеся неназванными) «бытийные начала» [1] присутствуют в культуре любого народа, и каждая нация трактует их по-своему, преломляя сквозь призму господствующих в обществе философских идей, культурных и религиозных традиций, этических норм, эстетических канонов.

На протяжении многовековой истории развития искусства вечные темы находились в центре внимания как создателей музыкальных произведений, так и музыкантов-педагогов. Будучи многократно воспеты в полотнах прошлого времени, они не теряют своей актуальности и сегодня, в XXI столетии, по-прежнему пробуждая душевный отклик у представителей различных художественных «цехов», опытных ценителей искусства и молодого поколения. Бесконечность этого процесса вполне закономерна и объяснима. Ведь в создаваемых художественных произведениях независимо от воли автора «неизменно запечатлеваются <…> *константы* бытия, его фундаментальные свойства» [Там же].

Одной их таких констант, обладающих для человечества особой (онтологической, антропологической) значимостью, является тема Любви, имеющая в искусстве различные трактовки. Как известно, в числе первых обратились к её изучению древние греки. В их понимании термин «любовь» обозначался восемью (!) различными по звучанию словами – Эрос, Филия, Агапэ, Сторге, Мания, Людус, Филаутия, Прагма. Каждое из них имело своё значение, раскрывало тот или иной оттенок этого многоликого понятия: от страсти и одержимости – до бескорыстной дружбы, глубокой преданности и самоотверженности [2]. Воспетая в эпоху Античности в поэме «Метаморфозы» Овидия, тема любви получила продолжение в литературных памятниках авторов различных времён и народов, войдя в историю искусства в художественных ликах Орфея и Эвридики, Персея и Андромеды, Дидоны и Энея, Паоло и Франчески, Тристана и Изольды, Пеллеаса и Мелизанды и др.

В европейской культуре одним из наиболее ярких воплощений вечной темы Любви стала трагедия У. Шекспира «Ромео и Джульетта». Вдохновлённая канонами эпохи Возрождения, она явила миру образ хрупкой и одновременно действенной любви, восстающей против господствующих в мире косности, клановых предрассудков и вражды. Глубина и сила чувства веронских влюблённых, их непреклонное стремление преодолеть препятствия на пути к счастью нашли отражение на страницах многих музыкальных сочинений различных жанров и стилей, созданных в последующие столетия.

Так, в XVIII веке тема любви Ромео и Джульетты была интерпретирована в произведениях Г. Бенды, Й. Шваненбергера, Н. Далейрака и других композиторов. В последующее время шекспировский сюжет получил воплощение в операх В. Беллини, С. Беркаданте и Ш. Гуно, драматической симфонии для

солистов и хора Г. Берлиоза, увертюре-фантазии П. Чайковского.

В XX веке с его многочисленными социально-экономическими противоречиями и девальвацией фундаментальных духовных основ ностальгия человечества по светлым идеалам многократно усилилась. Воспетые Шекспиром образы Ромео и Джульетты не только не утратили своей значимости, но и обрели в творчестве композиторов подлинно второе дыхание. Характерные для искусства этого времени интегративные процессы и тенденции к взаимодействию различных художественных сфер, оказали существенное влияние на изменение представлений авторов о жанровых возможностях интерпретации шекспировской темы любви, существенно раздвинув их границы. Впервые в истории искусства герои Шекспира заговорили не только на языке Терпсихоры, но и продолжили свою жизнь в таких принципиально новых видах художественного отражения действительности как кинематограф (с его многочисленными межжанровыми разновидностями – художественно-игровое и документальное кино, музыкальный фильм, анимация), телевидение, мюзикл, балет на льду.

В великолепном калейдоскопе музыкальных произведений, в которых получила воплощение трагедия Шекспира [3], одним из ярких и знаменательных событий стал одноимённый балет С. Прокофьева. Именно этому произведению русского гения, признанному историками искусства «самым востребованным в художественной среде» хореографов, балетмейстеров и кинематографистов [4], суждено было занять в искусстве XX века то эксклюзивное место, которое сделало его символом одной из вечных констант бытия.

Не меньшей значимостью обладает музыка «Ромео и Джульетты» и для современной системы образования. Свидетельством признания заключённого в ней большого педагогического потенциала для воспитания музыкальной культуры учащихся, формирования их эстетического вкуса, расширения слухового опыта, является включение балета в содержание общего, дополнительного и профессионального музыкального образования на различных его уровнях. Особую значимость для развития художественного тезауруса, совершенствования музыкальных способностей и исполнительских навыков обучающихся приобретает освоение созданной Прокофьевым в 1937 году концертной транскрипции из музыки к балету [5]. Великолепно интерпретируемая самим автором, многократно звучавшая в исполнении авторитетных мастеров мирового фортепианного искусства музыка сюиты с течением времени прочно вошла в реестр хрестоматийных произведений, изучаемых учащимися-пианистами. В рамках нашего исследования представляет интерес рассмотрение особенностей её постижения на разных ступенях системы музыкального образования.

Цикл Прокофьева «Ромео и Джульетта» как «золотой фонд» фортепианного учебного репертуара

Анализ современной практики фортепианного обучения показывает, что процесс освоения прокофьевской сюиты в детских музыкальных школах, колледжах и высших учебных заведениях имеет свою специфику.

Так, например, в *системе дополнительного музыкального образования* (ДМШ, ДШИ) в репертуар учеников средних и старших классов включаются лишь отдельные пьесы. Их выбор определяется не столько технической доступностью

фортепианного изложения, сколько (и это – прежде всего!) близостью учащимся подросткового возраста художественно-образной сферы произведений. К числу таких пьес относятся: «Джульетта-девочка», «Патер Лоренцо», «Монтекки и Капулетти» и «Танец девушек с лилиями». Наиболее востребованными и популярными в среде юных интерпретаторов выступают два номера сюиты – «Джульетта-девочка» и «Монтекки и Капулетти». Стремление подростков освоить именно данные произведения объясняется несколькими причинами.

Первая из них коренится в яркой образности и насыщенности эмоциональной окраски музыки, присущей ей почти зрительно-наглядной конкретизации характеров персонажей, легко передаваемых в звуке. Вторая – заключается в созвучности круга образов (тематики пьес) духовному миру учеников, тем процессам, которые обусловлены психологическими особенностями формирующейся личности. Речь идёт о повышенном интересе подростков к собственному внутреннему миру, осознании смысла жизни сквозь призму чувственной сферы – дружбы, верности, любви (особенно в драматическом её развитии), стремлении к обретению равенства прав со взрослыми и т. д.

Перечисленные факторы делают содержание пьес доступным для понимания и создают необходимые предпосылки для вовлечения учащихся в поиск адекватного звукового воплощения музыкальных образов на фортепиано. Задача педагога – в рамках одной пьесы сформировать представление о творчестве Прокофьева, новизне его музыкального языка, тесной связи применяемых композитором средств музыкальной выразительности с характером героев. Так, для передачи образа грациозной и проказливой девочки Прокофьев использует взбегающую вверх до-мажорную гамму (одна октава – один «пролёт лестницы»), взлёт которой сменяется лёгкими, искромётными, игриво звучащими диссонирующими аккордами. Внимание обучающихся важно обратить и на выразительную роль вписанной в первую гамму паузы, смысловое значение которой заключается в передаче небольшого колебания героини, как представляется, перед продолжением озорной пробежки. Исполнительское воплощение данной грани образа Джульетты потребует от юного интерпретатора развитого воображения, стремления к обретению лёгкости и точности прикосновения к клавиатуре, пальцевой цепкости, строгой ритмичности при весьма подвижном темпе.

Совсем иной образ представлен в характеристике двух враждующих родов – Монтекки и Капулетти. Ощущение упорной и безжалостной силы воссоздано композитором с помощью угловатой мелодии, движущейся по терцовым и квартовым интервалам в однообразном ритме, акцентируемом синкопами, на фоне тяжеловесной (*pesante*) поступи аккордов, минорной тональности. Интерпретация этого сильного и впечатляющего образа нацеливает обучающегося на поиск в партии аккомпанемента массивного, насыщенного звука, взятого свободным движением от плеча путём глубокого, «весового» погружения руки в клавиатуру. Убедительность исполнения пунктирного рисунка темы зависит от овладения учащимся особым – нонлегатным – штрихом, усиленным авторским указанием *tenuto*. При его воплощении палец как бы припечатывает клавишу, подчёркивая непримиримый и неприступный характер противоборствующих сторон.

Эффективности работы над пьесами будет способствовать и рассмотрение номеров сюиты сквозь призму идеи

программности – привлечения в фортепианный урок литературного прообраза музыки, а также её визуальных эквивалентов, отражённых средствами живописи, скульптуры, киноискусства. Умелое владение педагогом художественно-ассоциативным методом сделает процесс освоения музыкального содержания интересным и увлекательным, стимулируя желание подростка познакомиться с другими номерами сюиты.

В фортепианном классе среднего профессионального учебного заведения освоение цикла Прокофьева нацелено на более глубокое эмоциональное и интеллектуальное раскрытие художественного образа. Возросший уровень исполнительской подготовки учащихся колледжей делает возможным наряду с перечисленными выше пьесами включить в учебный репертуар такие номера, как «Народный танец», «Сцена», «Меркуцио», «Ромео и Джульетта перед разлукой».

В ходе знакомства с ними целесообразно подключить к процессу освоения знания, полученные учащимися при изучении музыкально-теоретических, музыкально-исторических дисциплин, а также курсов «Литературы», «Эстетики» и «Истории фортепианного искусства». Опора на них позволит педагогу выстроить траекторию освоения пьес с ориентацией на осознание музыкального содержания, как *художественного феномена*, что подразумевает:

- изучение литературного первоисточника для конкретизации представления о характерных чертах персонажей, общей линии развёртывания драматургии, кульминационных моментах трагедии;
- анализ идейно-художественных основ творчества Прокофьева, воплотившихся в «поэтике обострённого контраста», принципе «компенсации сложного простым», неиссякаемом оптимизме музыки;
- выявление новаторских достижений композитора в области средств музыкальной выразительности (специфики интонационной сферы, гармонического языка, ритмической организации музыки и т. д.);
- уяснение особенностей фортепианного стиля – гармоничного соединения в нём проникновенного лиризма с ударными тенденциями, столь характерными для самобытного искусства Прокофьева-пианиста;
- изучение биографии произведения (истории создания балета, особенностей его сценической жизни и т. д.).

Движение в этом направлении меняет масштаб художественного мышления обучающихся, позволяя выйти на качественно иной уровень интерпретации прокофьевских произведений. Так, при работе над заключительным номером цикла – «Ромео и Джульетта перед разлукой» в соответствии с перечисленными выше позициями для учащихся становится выполнимой довольно сложная задача – показать в рамках одного произведения *эволюционные преобразования, произошедшие с чувствами и характерами героев, познавших дар любви*. Успешность её пианистического воплощения зависит от уверенной ориентации молодых интерпретаторов в содержании шекспировской пьесы, а также конкретности представлений о средствах музыкальной выразительности, используемых композитором в таких номерах сюиты, которые выступают предтечей (прообразами) настроения заключительной сцены. Таковыми являются пьесы: «Джульетта-девочка» и «Меркуцио» (с заключёнными в них важнейшими лейтмотивами, подверженными дальнейшей разработке в сцене прощания), «Монтекки и Капулетти» и «Патер Лоренцо», связанные с узловыми моментами трагедии и т. д. Знание сюжета и

опора на опыт, приобретённый в ходе освоения указанных миниатюр, помогут учащимся воплотить в исполнении переход Джульетты от хрупкой детскости к самоотречённой женственности, а Ромео – от юношеской бравады и легкомысленности к пылкому, безоглядно жертвенному чувству любящего взрослого человека.

Совсем на другом – более высоком качественном – уровне постижения цикла Прокофьева осуществляется его изучение в *фортепианном классе высшего учебного заведения*. Благодаря развитости эмоциональной сферы и интеллектуального уровня студентов, а также высокой степени владения ими пианистическим мастерством становится возможным охват всех входящих в цикл номеров, исполнение сюиты целиком. На данной ступени образования важнейшим направлением работы является совершенствование архитектонического чувства – высшей художественной способности, позволяющей охватить форму в единстве её граней и достичь в интерпретации философского обобщения.

Осуществлению этой цели будут способствовать:

- анализ шекспировской трагедии сквозь призму идеалов эпохи Возрождения;
- выявление новаторского подхода Прокофьева к трактовке жанра балета;
- осознание драматургии фортепианной сюиты как своего рода «проспекта» (термин Л. Гаккеля [6]), раскрывающего содержание балета сквозь призму портретов действующих лиц («Джульетта-девочка», «Меркуцио», «Патер Лоренцо»), бытовых сцен («Народный танец», «Сцена», «Менуэт», «Танец девушек с лилиями»), узловых моментов («Монтекки и Капулетти», «Ромео и Джульетта перед разлукой»);
- осмысление театральности и кинематографичности как специфических особенностей художественного мышления композитора.

Освоение музыкального содержания сюиты в опоре на указанные позиции стимулирует работу аналитико-синтетической деятельности сознания обучающихся, их воображение и фантазию, направляет исполнительский поиск по пути совершенствования культуры фортепианного интонирования, осознания логики развития музыкальной идеи не только в рамках отдельных номеров сюиты, но и драматургии развёртывания музыкального содержания на уровне целостности формы всего опуса.

Охарактеризовав педагогический потенциал транскрипции ор. 75 как «золотого фонда» фортепианного учебного репертуара на различных ступенях музыкального образования в исполнительском ракурсе, рассмотрим более подробно руководство процессом его освоения будущими педагогами-музыкантами.

Подготовка к трактовке сюиты Прокофьева «Ромео и Джульетта» в классе фортепиано с позиций поликонтекстуального подхода

В своей профессиональной деятельности выпускникам музыкальных факультетов педагогических вузов предстоит не только самим исполнять фортепианные пьесы из прокофьевского цикла, но и быть готовым подвести своих воспитанников к глубинному проникновению в интонационную природу каждого из его номеров. Для многогранной и убедительной интерпретации музыки и умения дать её методическое обоснование в работе с учениками будущим музыкантам-педагогам необходимо наряду с овладением высоким уровнем инструментальной

подготовки научиться подходить к рассмотрению анализируемого произведения с позиции поликонтекстуального подхода.

Данный подход широко используется как в сфере гуманитарных наук (например, в исторических исследованиях [7]), так и при организации учебного процесса школьников [8] и студентов высших учебных заведений [9]. В рамках поликонтекстуального подхода рассмотрение того или иного феномена осуществляется в системе различных контекстов (когнитивного, личностного, экономического, социального, культурного, национального, исторического и т. д.) в их взаимодействии. Играя важнейшую смыслообразующую роль во всех процессах психики, сознания и деятельности, контексты как совокупность внешних и внутренних условий поведения и деятельности человека, влияют на его восприятие, понимание и преобразование конкретной ситуации, проясняя её смысл и значение [10].

В плане исследуемой нами проблемы особое значение приобретает применение поликонтекстуального подхода в музыкальном образовании. Глубина (полноценность) постижения воплощённых композитором в музыкальном произведении звуковых идей определяется наличием в сознании воспринимающего или интерпретирующего произведение субъекта некоего объёмного представления об изучаемом феномене. Возникновение такого многогранного, «стереоскопического» видения обусловлено готовностью индивида стать со-автором произведения, то есть оказаться созвучным, сонастроенным тем духовным процессам, в русле которых осуществлялась кристаллизация музыкального образа в сознании композитора.

Для выполнения миссии творческого посредника, «проводника» авторских идей в «среду слушателей» [11, с. 296] исполнителю необходимо научиться оперировать в работе многими контекстами, выявляющими социальную и эстетическую природу музыкального образа, уникальность его интонационной сферы, стилистическую и жанровую принадлежность, историю возникновения и перспективы развития, взаимосвязи с всевозможными внешними факторами и явлениями и т. д. Именно в таком обстоятельном, всестороннем изучении исполнителем художественного образа кроются перспективы для оригинальной, аргументированной и убедительной интерпретации музыкального содержания.

Какие же контексты могут быть привлечены для прояснения будущими музыкантами-педагогами ключевых идей прокофьевской сюиты? Какая информация, активизируя духовную сферу обучающихся, поможет глубоко осознать и передать в исполнении содержание воплощённых композитором в музыке вечных тем?

Представляется, что при работе над фортепианным циклом важнейшими составляющими элементами поликонтекстуального подхода (наряду с рассмотренным выше собственно музыкальным контекстом) могут стать: литературный, социальный, мировоззренческий, музыкально-пластический и интерпретационный контексты в их тесной взаимосвязи.

Одним из начальных импульсов освоения музыкального содержания миниатюр ор. 75 выступает ***литературный контекст***. И это не случайно. Сочинение создавалось Прокофьевым на основе конкретного художественного аналога – одноимённой трагедии Шекспира. Поэтому ознакомление с литературным прообразом и его бытованием в мировой культуре выступает необходимым условием полноценного постижения программного музыкального содержания.

Погружение в данный контекст предполагает (наряду с рассмотрением фабулы

и сюжета произведения, характеров его героев и др.) ознакомление будущих музыкантов-педагогов с трагедией как особым литературным жанром, передающим конфликты реальности в предельно напряжённой форме. Особое внимание студентов следует обратить на то, что к раскрытию темы любви Шекспир подходит с помощью художественных средств драматического произведения, воплощающего глубокие, чаще всего неразрешимые жизненные противоречия, последствия которых завершаются гибелью главных действующих лиц.

Всесторонний анализ литературного прообраза выдвигает на первый план идею невозможности обретения человеком счастья в мире, полном условностей и противоречий, что свидетельствует о значимости социальной проблематики. Герои шекспировской трагедии живут и действуют в определённом обществе, порождённом конкретной исторической эпохой, с характерным для неё мировоззрением и отношением к границе проявления свободы личности. Конкретизации этих представлений способствует привлечение в процесс работы над прокофьевским циклом дополнительных контекстов – ***социального и мировоззренческого***.

Обращение к ним показывает, что вечная тема трактуется английским драматургом сквозь призму идеалов эпохи Возрождения, утверждением новых нравственных приоритетов, где высшей ценностью мира выступает свободный человек. Каждый характер трагедии «соткан из личного и всеобщего и взаимодействует с состоянием мира» [12, с. 250]. Отстаивая право на любовь и счастье, Ромео и Джульетта выходят из привычных рамок традиций – восстают против предрассудков эпохи и междоусобной розни, что влечёт за собой гибель героев. Однако в соответствии с деятельностным характером мировоззрения культуры эпохи Ренессанса, в шекспировской трагедии смерть рождает веру в величие человеческих чувств, в бессмертие любви. Трагедия формирует новый взгляд на мир, в котором ненависть отрицается активной позицией героев, а любовь и примирение становятся духовной основой продолжения жизни их семей. Показ этих отношений в пьесе и проясняет в сознании учащегося-пианиста историческое значение трагедии.

Не менее важным в работе над программным содержанием фортепианной сюиты является обращение студентов к ***музыкально-пластическому контексту***, дающему представление о специфических особенностях авторского воплощения темы любви в балете. Их изучение позволяет заключить, что Прокофьев одним из первых композиторов в истории музыки обратился к переводу сюжетов шекспировских трагедий на язык хореографии. До него многие авторы, творившие в жанре балета, считали пьесы британского драматурга слишком сложными для выражения художественными средствами музыкально-пластического искусства.

Сегодня, когда музыка «Ромео и Джульетты» чрезвычайно популярна и узнаётся буквально по нескольким тактам, трудно поверить в тернистость и сложность пути балета на большую сцену. Изучение биографии произведения показывает, что объяснением этому стал реформаторский подход Прокофьева к трактовке жанра.

Будучи убеждённым в том, что успех в музыкальном театре создаётся при синхронности устремлений музыки, сценографии и хореографии, композитор подходил к решению художественных задач, руководствуясь подлинно режиссёрским «видением». В работе над сочинением он

выступил как музыкант-драматург. Отвергая формальный («под копирку») путь перевода событий сюжета на музыку, Прокофьев стремился дать простор потоку чувств, в выражении которого музыкальному искусству отводилась первостепенная роль.

Анализ контекста показывает, что новый балет структурно задумывался композитором как последовательность хореографических сюит (сюита вражды, сюита карнавала), обеспечивающая сюжетное развитие действия. Определяющим композиционным принципом выступал при этом монтаж контрастных номеров, эпизодов, метких характеристик героев. Музыка создавалась Прокофьевым «как развёрнутая хореографическая симфония, восходящая к многоактной структуре драмбалета, с его последовательно-сюжетной фабулой» [13, с. 233]. Акцентируя внимание на этой особенности, Е. Б. Долинская отмечает: «Действие последних балетов Прокофьева, освобождённое от подробностей разного рода, но обладающее и внешней, и внутренней динамикой, строится на преимущественном развитии не только чисто танцевальных форм, но и с опорой на симфонический ток музыки. <…> В каждом балете Прокофьева метод симфонизации определяли те композиционные принципы, что предопределялись ведущими закономерностями музыкальной драматургии» [Там же]. В связи с этим правомерно рассматривать «Ромео и Джульетту» как балет-трагедию, более всего резонирующую «эстетике драматического симфонизма Чайковского («Пиковая дама», «Шестая симфония») [Там же, с. 236].

Подлинно революционный подход автора к жанру, смелость в трактовке сюжета (изначально, приступая к работе над «Ромео и Джульеттой», композитор выступил инициатором либретто со счастливым (!) финалом), новизна музыкального языка (свойственные мелодике Прокофьева речитативность, умение передать в звуке пластическое изображение, которое как бы подразумевало присутствие мимики и жеста) были непривычны для хореографического театра того времени. Первое прослушивание клавира «Ромео и Джульетты», представленное автором в бетховенском зале Большого театра, потерпело фиаско. Подавляющим большинством артистов музыка балета была отвергнута, как не сценичная, не танцевальная, косноязычная, словом, немыслимая для выражения средствами хореографии [14].

Наряду с этим, непривычным выступал и личностный фактор – пристрастное отношение Прокофьева к процессам хореографического воплощения спектакля. Крайняя придирчивость композитора к аспектам взаимосвязи на сцене музыки и пластики объяснялась его твёрдым убеждением в необходимости «извлечь из партитуры» «*всё, что хореографу требуется для сценического воплощения*» [13, с. 237]. Активно участвуя в создании либретто, отстаивая свои позиции в ходе репетиционного процесса спектакля, Прокофьев не только спорил, но и мог гневно обрушиться на хореографа, который, по его мнению, совершенно не понимает новизны музыки и неверно подходит к её трактовке.

Перечисленные факторы послужили причиной отказа головных театров Советского Союза в постановке «Ромео и Джульетты». Мужественно восприняв это решение, композитор выбрал иной путь знакомства слушателей со своей музыкой – создал две оркестровые сюиты (позднее – и третью) из нового балета. Они были исполнены на концертах в 1936, 1937 годах и вызвали восторженную реакцию аудитории, пленив

«изощрённым мастерством, рельефностью портретно-симфонических характеристик главных героев, присущей Прокофьеву инструментальной изобретательностью и общим тоном сдержанного и благородного лиризма» [15, с. 167]. В не меньшей степени популяризации музыки спектакля способствовала и созданная в это время композитором фортепианная версия отдельных его номеров, опубликованная под названием «10 пьес для фортепиано, концертная транскрипция из музыки к балету “Ромео и Джульетта”», ор. 75.

Скомпоновав воедино ключевые номера обеих оркестровых сюит (из первой были взяты: № 1 «Народный танец», № 2 «Сцена», № 4 «Менуэт», № 5 «Маски» и начало из № 7 «Гибель Тибальда» (в фортепианной сюите – «Меркуцио»), из второй: № 2 «Джульетта-девочка», № 1 «Монтекки и Капулетти», № 3 «Патер Лоренцо», № 6 «Танец антильских девушек» (в фортепианной сюите – «Танец девушек с лилиями») и № 7 «Ромео и Джульетта перед разлукой»), композитор показал в фортепианной транскрипции «почти всю сущность балета, его главные образы, определяющие ситуации, бытовой фон и даже, до известной степени, его сюжетную канву» [16]. Ассимилировав важную часть тематического материала, успешно исполнявшиеся номера фортепианной сюиты, по меткому выражению В. Дельсона, буквально «пробивали дорогу» балету, постановка которого была осуществлена лишь в 1938 году в Брно (Чехословакия) [Там же].

Одним из условий начала работы над спектаклем в СССР выступило требование к автору внести в либретто и музыкальный текст весьма существенные корректировки. В результате проведённой Прокофьевым серьёзной творческой переработки возникла новая редакция балета «Ромео и Джульетта». Из одноактного спектакля со счастливым концом, основанного на лирико-любовных сценах, он превратился в балет в трёх действиях, тринадцати картинах, с прологом и эпилогом. Именно эта обновлённая композитором версия, в которой музыка с особой поэтичностью и глубиной раскрывала зримые, психологически точные портреты действующих лиц, послужила импульсом для хореографа Л. Лавровского, вдохновив его на постановку в 1940 году балета, обретшего мировую славу. Её успех был обусловлен кардинальным изменением отношения артистов к музыке Прокофьева. Из негативного и настороженного – на начальном этапе работы, оно трансформировалось в восторженно-приветственное. С каждой репетицией прокофьевский музыкальный язык становился танцорам и оркестрантам всё более ясным, органичным и единственно возможным для выражения художественного содержания вечных тем шекспировской трагедии.

Привлекая к работе над пьесами ор. 75 музыкально-пластический контекст, нельзя обойти вниманием такую его разновидность как фильм-балет. Речь идёт о двух одноимённых киноверсиях шекспировской трагедии на музыку Прокофьева. Постановка одной из них была осуществлена в 1954 году режиссёром Лео Арнштамом и балетмейстером Леонидом Лавровским на киностудии «Мосфильм». Другая, вышедшая на экраны в 2019 году, явилась плодом совместной работы британских режиссёров М. Нанна и У. Тревитта (хореография – руководителя и балетмейстера Королевского театра Ковент-Гарден К. Макмиллана).

Как известно, фильм-балет представляет собой особый жанр кинематографического искусства, комбинирующий художественные средства кино с художественными средствами собственно

балета. В отличие от экранизации – точной фиксации на киноплёнке сценической постановки балетного спектакля, фильм-балет является оригинальной работой кинорежиссёра, осуществлённой в условиях павильонной или натурной съёмки с применением различных кинооператорских техник, приёмов монтажа, а также с возможным участием драматических актёров.

Используя в работе над фортепианными пьесами цикла возможности данного жанра, педагог акцентирует внимание студентов на такой исполнительской проблеме как «пластика жеста», «пластическое интонирование», с помощью которых передаётся (материализуется в пространстве) эмоциональная содержательность.

Ярчайшим примером воплощения эмоциональной наполненности художественного образа является искусство первой исполнительницы роли Джульетты – Галины Улановой. Просмотр обучающимися кинокадров любовной сцены у балкона, или знаменитого (не столько танцевального, сколько трагически-реалистичного) сценического пробега балерины к патеру Лоренцо не может не оставить особого впечатления. Потрясая глубиной психологизма в раскрытии чувств главной героини, пробег ассоциируется в сознании студентов не только с одним из кульминационных моментов прокофьевского балета, но и с вершинным достижением советского хореографического искусства в воплощении любовной тематики. Знакомство с кинолентой способствует осознанию студентами значимости пластического интонирования в работе над музыкальным образом, стимулирует стремление передать в звучании инструмента эмоциональную весомость интонации «как носительницы смысла» [11] для обретения большей выразительности, а значит, и содержательности исполнения.

Ещё одним важным элементом поликонтекстуального подхода к работе над сюитой Прокофьева выступает ***интерпретационный контекст*** – специально организованный и педагогически управляемый анализ богатого аудиоарсенала исполнения фортепианного цикла ор. 75 самим автором и общепризнанными мастерами исполнительского искусства – Д. Башкировым, Л. Берманом, О. Бошняковичем, А. Гавриловым, С. Доренским, П. Серебряковым, М. Юдиной и др.

Применение данного контекста не имеет ничего общего с предложением следовать по пути копирования готовых исполнительских рецептов. Напротив, усвоение различных подходов к воплощению прокофьевских образов убедит молодых музыкантов в возможности существования бесконечного множества убедительных интерпретационных решений и художественных трактовок. Их объективность определяется соблюдением стилистических и жанровых особенностей исполняемой музыки, а индивидуальная неповторимость – творческим отношением исполнителя к раскрытию музыкального содержания.

Основательности проникновения в интерпретационный контекст будет способствовать ознакомление обучающихся с фундаментальными научными трудами Л. Гаккеля [17], В. Дельсона [18], И. Нестьева [19], раскрывающими новаторский подход Прокофьева к трактовке фортепиано, а также статьями Г. Нейгауза [20], С. Фейнберга [21] и К. Аджемова [22], посвящёнными анализу характерных особенностей прокофьевского пианистического стиля.

Характеризуя сущность поликонтекстуального подхода к работе в классе фортепиано над циклом С. С. Прокофьева,

особо следует отметить необходимость его вариативности в зависимости от менталитета учащихся, особенностей их национальной культуры и мировоззренческих позиций, сложившихся у них представлений о способах постижения нового произведения.

Для отечественной системы подготовки музыкантов обращение к тому или иному контексту в ходе работы над художественным образом (в особенности – программным!) выступает одной из важнейших, прочно укоренившихся в истории исполнительства традиций глубинного постижения художественного содержания. Значимость их актуализации для расширения поля интерпретаторских решений аргументированно обосновывалась авторитетными представителями российского исполнительского искусства и образования [23]. В выборе необходимых контекстов, способствующих творческому проникновению обучающихся в мир художественных идей композитора, одной из важнейших задач современного педагога является придание этому процессу системного характера. Как известно, понятие системы подчёркивает упорядоченность, целостность, наличие закономерностей построения, функционирования и развития элементов [24]. Именно поэтому свойства системы не сводятся к алгебраической сумме свойств входящих в неё частей, а определяются принципами внутренней целостности (т.е. устойчивости связей между ними) и иерархичности (определения для каждой из них своего назначения). Представляется, что следование преподавателя этим принципам при выборе составляющих элементов поликонтекстуального подхода и определит эффективность его применения в работе студентов над интерпретацией.

В китайской системе музыкального образования выход за рамки нотного текста не рассматривается в качестве действенного способа постижения звуковых идей композитора и практически не применяется в работе со студентами. Невзирая на то, что китайская культура издревле предписывала человеку следовать по пути традиций искусства Вэньжэнь, привлечение к работе над образом немузыкальных контекстов и сегодня выступает чем-то новым, не приносящим быстрых результатов, и поэтому необязательным.

Наблюдение за процессом освоения прокофьевской сюиты студентами ряда университетов КНР показало, что педагоги видят своей задачей пересказать в общих чертах сюжет шекспировской трагедии, акцентировать внимание на стилистическом разнообразии пьес, дать подробный теоретический анализ формоструктуры и средств музыкальной выразительности и сформулировать методические рекомендации звукового воплощения каждой из миниатюр.

Безусловно, знакомство студентов с указанными выше позициями оказывает позитивное влияние на пополнение знаниевой составляющей их профессиональных компетенций. Вместе с тем предлагаемый педагогом подход к рассмотрению программного музыкального содержания прокофьевских пьес вне глубокого анализа исторического контекста, психологической выразительности и индивидуального своеобразия характера каждого из героев, показа трансформации образов в соответствии с динамикой развёртывания драматургии сюжета, представляется нам явно недостаточным. Он ведёт к рождению поверхностной исполнительской трактовки, в которой образы представлены схематично, формально и упрощённо, вне контекста с содержательной стороной трагедии. В итоге процесс освоения прокофьевской сюиты ограничивается обретением студентами технической свободы

в воспроизведении нотного текста и выучиванием сочинения наизусть.

Представляется, что одним из путей активизации интереса педагогов и обучающихся к применению поликонтекстуального подхода при освоении фортепианной сюиты Прокофьева может стать рассмотрение заложенной в ней главной идеи сквозь призму диалога культур России и Китая.

При работе над произведениями Прокофьева преподавателю необходимо учитывать исходный уровень культурного тезауруса обучающегося, на который он сможет опереться в ходе постижения музыкального содержания. В процессе освоения номеров сюиты ор. 75 когнитивным фундаментом могут стать знания национального эпоса с аналогичным сюжетом. Речь идёт о литературном прообразе вечной любви в китайской культуре – легенде «Лянчжу» («Влюблённые бабочки»), повествующей о чувствах юноши Лян Шаньбо и девушки Чжу Интай, называемых сегодня китайскими Ромео и Джульеттой.

Сочинение английского драматурга и древнее сказание китайского народа объединяет идея невозможности обретения счастья в мире, полном условностей и противоречий. Несмотря на определённую схожесть действующих лиц и сюжетных линий (главные герои – молодые люди, способные на сильные чувства, наличие роковых обстоятельств, приводящих к смерти), тема любви трактуется авторами по-разному, отражая деятельностный и созерцательный характер мировоззрения соответствующих культур.

Шекспир представляет её в свете художественных идеалов эпохи Ренессанса, существенно раздвинувшей границы свободы личности. В произведении китайского эпоса, зародившемся более тысячи лет назад в эпоху Цинь, вечная тема предстаёт в соответствии с канонами конфуцианства и даосизма (с характерным для них принципом у-вэй, не-деяния) – покорностью судьбе, непротивлением обстоятельствам, верностью и чувством долга.

Оба произведения оканчиваются смертью главных действующих лиц. Но если гибель шекспировских влюблённых, восставших против миропорядка, за право на счастье, героична, а цели имеют всеобщее содержание, то в китайской легенде смерть героев окрашена иными красками. Она оставляет впечатление трепетности, эфемерности, веры и просветления. Обратившись в бабочек – символ китайской культуры, молодые люди устремляются в безоблачное небо, навстречу счастью. Ожидание светлого будущего позволяет забыть о смерти влюблённых и снижает трагическое начало финала повествования.

Рассмотренные нами литературные, социальные и мировоззренческие контексты, по-разному трактующие тему любви, вызвали к жизни рождение столь же непохожих друг на друга музыкальных произведений, воплощающих образы Ромео и Джульетты. Действенные герои Шекспира обрели свою жизнь в излюбленном С. Прокофьевым синтетическом жанре – балете. Запечатлённый в китайской легенде прообраз вечной темы нашёл отражение в симфоническом произведении Хэ Чжаньхао и Чэнь Ган «Концерт для скрипки с оркестром “Лянчжу или Баллада о Влюблённых бабочках”», а также в опере с одноимённым названием. Выявление студентами интонационной природы этих произведений составит основу содержания музыкального контекста. А ознакомление обучающихся с ярчайшими образцами их перевода на язык «визуальных» видов искусства стимулирует подключение к работе новых контекстов, раскрывающих вечные темы средствами кинематографии (первый

цветной китайский фильм-опера «Любовь Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай», 1953 год), пластического изобразительного искусства, балета на льду [25].

В качестве одного из примеров воплощения вечной темы любви Ромео и Джульетты в русской и китайской культуре, которые могут сонастроить обучающихся на нахождение своего исполнительского решения её трактовки в классе фортепиано, приведём фотографии двух скульптурных композиций, выполненных в России (фото 1) и в Китайской Народной Республике (фото 2).

В завершении отметим, что рассмотренная в статье тема очень важна для

Фото 1. Анатолий Скнарин. Памятник Ромео и Джульетте (г. Батайск).
Photo 1. Anatoly Sknarin. Monument to Romeo and Juliet (Bataysk).

Фото 2. Сюй Сяотао. Памятник Лян Шаньбо и Чжу Интай.
Образы китайских Ромео и Джульетты выполнены Сюй Сяотао – народным ваятелем и мастером декоративно-прикладного искусства из Нинбо в подарок г. Вероне (Италия)
Photo 2. Xu Xiaotao. Monument to Liang Shanbo and Zhu Yingtai.
Images of Chinese Romeo and Juliet were made by Xu Xiaotao – a folk sculptor and master of arts and crafts from Ningbo as a gift to Verona (Italy)

современной системы музыкального образования. Сложность поликонтекстуального подхода как инструмента освоения музыкального содержания выдвигает необходимость разработки методических рекомендаций по его внедрению в практику работы с обучающимися. Перспектива её дальнейшей реализации определяется творческим подходом к интерпретации, вариативностью применения и открытостью субъектов образовательного процесса современным интегративным тенденциям в искусстве.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Хализев Е. В.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. URL.: https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A5/halizev-v-e/teoriya-literaturi (дата обращения: 16.04.2021).
2. У нас одно слово «любовь». А у древних греков было 8 видов любви. Какие же они? | Популярная наука | Яндекс Дзен (yandex.ru). URL.: https://zen.yandex.ru/media/nauka/u-nas-odno-slovo-liubov-a-u-drevnih-grekov-bylo-8-vidov-liubvi-kakie-je-oni-5e46e5464ae6635ac273f228 (дата обращения 15.03.2021).
3. Ромео и Джульетта в музыке | сайт Ромео и Джульетта (romeo-juliet-club.ru). URL.: http://www.romeo-juliet-club.ru/music.html (дата обращения 25.03.2021).
4. Шесть самых интересных балетов «Ромео и Джульетта», которые стоит увидеть. URL.: https://zen.yandex.ru/media/operahd_news/shest-samyh-interesnyh-baletov-romeo-i-djuletta-kotorye-stoit-uvidet-5ec122f23eb7d94ef2631257 (дата обращения: 04.04.2021).
5. *Прокофьев С. С.* Ромео и Джульетта: Десять пьес для фортепиано. М.: Музыка, 2004. 48 с.
6. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. Л.: Советский композитор, 1990. 288 с.
7. *Дмитриев И. С.* Увещание Галилея. СПб.: Изд. «Нестор-История», 2006. 380 с.
8. *Малярчук О. В.* Методика отбора содержания историко-научного компонента интегрированного курса «Естествознание» с позиций поликонтекстуального подхода: дис. … канд. педагогических наук: 13.00.02. Санкт-Петербург: 2013. 254 с.
9. *Вербицкий А. А.* Активное обучение в высшей школе: контекстный подход: Методическое пособие. М.: Высшая школа, 1991. 207 с.
10. *Албегова Д. У.* Контекстный подход в системе высшего профессионального образования // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 5. URL.: http://science-education.ru/ru/article/view?id=22213 (дата обращения: 12.04.2021).
11. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 378 с.
12. *Борев Ю. Б.* Эстетика: Учебник. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
13. *Долинская Е. Б.* Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.
14. *Деген А., Ступников И.* Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта» (Romeo and Juliet). URL.: https://www.belcanto.ru/ballet_romeo.html (дата обращения: 15.04. 2021).
15. *Соллертинский И. И.* Статья «Ромео и Джульетта» // Л. М. Лавровский. Документы. Статьи. Воспоминания / [вступ. статьи Б. А. Покровского, Б. А. Львова-Анохина]. М.: Всерос. театр. о-во, 1983. С. 167.
16. *Дельсон В.* Прокофьев. «Ромео и Джульетта», 10 пьес для фортепиано. URL.: https://www.belcanto.ru/prokofiev_op75.html (дата обращения: 19.04. 2021).
17. *Гаккель Л. Е.* Фортепьянное творчество С. С. Прокофьева. М.: Музгиз, 1960. 172 с.
18. *Дельсон В. Ю.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 285 с.

19. *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Сов. композитор, 1973. 660 с.
20. *Нейгауз Г.* Композитор-исполнитель (из впечатлений о творчестве и пианизме Сергея Прокофьева) // Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. С. 271–280.
21. *Фейнберг С.* Сергей Прокофьев // Пианизм как искусство. М.: Классика-XXI, 2003. С. 83–88.
22. *Аджемов К. Х.* С. С. Прокофьев // Незабываемое. Воспоминания. М.: Музыка, 1992. С. 15–16.
23. *Красовская Е. П.* Особенности применения художественно-ассоциативного метода в содержании инструментальной подготовки будущих педагогов-музыкантов // Музыкальное искусство и образование. 2013. № 4. С. 104–117.
24. *Волкова В. Н., Денисов А. А.* Теория систем и системный анализ: учебник для академического бакалавриата. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2014. 616 с.
25. Figure Skating 1982 Peggy Fleming Performance of a Butterfly Lovers Concerto in China - Yandex.Video (yandex.ru). Available at: https://yandex.ru/video/preview/?text=пегги%20флемминг%20танцует%20влюблённую%20бабочку%20смотреть%20онлайн&path=wizard&parent-reqid=1627554984839989-9899961692225386684-sas2-0235-sas-l7-balancer-8080-BAL-8906&wiz_type=vital&filmId=17678857957795308730

Поступила 19.04.2021; принята к публикации 24.05.2021.

Об авторах:

Красовская Елена Павловна, профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ) (улица Малая Пироговская, 1, строение 1, Москва, Российская Федерация, 119435), кандидат педагогических наук, доцент, krasovskaya_ep@mail.ru

Гуань Цун, аспирантка кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ) (улица Малая Пироговская, 1, строение 1, Москва, Российская Федерация, 119435), guancong058@126.com.

REFERENCES

1. Khalizev E. V. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 1999. Available at: https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A5/halizev-v-e/teoriya-literaturi (accessed: 16.04.2021) (in Russian).
2. U nas odno slovo “lyubov’”. A u drevnih grekov bylo 8 vidov lyubvi. Kakie zhe oni? | Populyarnaya nauka | [We Have One Word “Love”. And the Ancient Greeks Had 8 Types of Love. What Are They Like? | Popular Science |] *Yandex Zen (yandex.ru)*. Available at: https://zen.yandex.ru/media/nauka/u-nas-odno-slovo-liubov-a-u-drevnih-grekov-bylo-8-vidov-liubvi-kakie-je-oni-5e46e5464ae6635ac273f228 (accessed: 15.03.2021) (in Russian).

3. *Romeo and Juliet in Music. Romeo and Juliet website* (romeo-juliet-club.ru). Available at: http://www.romeo-juliet-club.ru/music.html (accessed 25.03.2021) (in Russian).
4. *Shest' samykh interesnykh baletov "Romeo i Dzhul'etta", kotorye stoit uvidet'* [*Six of the most interesting ballets «Romeo and Juliet», Which are Worth Seeing*]. Available at: https://zen.yandex.ru/media/operahd_news/shest-samyh-interesnyh-baletov-romeo-i-djuletta-kotorye-stoit-uvidet-5ec122f23eb7d94ef2631257 (accessed: 04.04.2021) (in Russian).
5. Prokofiev S. S. *Romeo i Dzhul'etta: Desyat' p'es dlya fortepiano* [Romeo and Juliet: Ten pieces for piano]. Moscow: Muzyka Publ., 2004. 48 p. (in Russian).
6. Gakkel L. *Fortepiannaya muzyka XX veka: Ocherki* [Piano Music of the Twentieth Century: Essays]. 2nd ed., supp. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1990. 288 p. (in Russian).
7. Dmitriev I. S. *Uveshchanie Galileya* [*Exhortation to Galileo*]. Saint-Petersburg.: Nestor-Istoriya Publ., 2006. 380 p. (in Russian).
8. Malyarchuk O. V. *Metodika otbora soderzhaniya istoriko-nauchnogo komponenta integrirovannogo kursa «Estestvoznanie» s pozitsij polikontekstual'nogo podkhoda* [Methodology for Selecting the Content of the Historical and Scientific Component of the Integrated Course "Natural Science" from the Standpoint of the Polycontextual Approach]. Extended abstract of the PhD dissertation (Pedagogy). Saint-Petersburg, 2013. 254 p. (in Russian).
9. Verbitsky A. A. *Aktivnoe obuchenie v vysshej shkole: kontekstnyj podhod* [Active Learning in Higher education: Contextual Approach]. Methodological Guide. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 1991. 207 p. (in Russian).
10. Albegova D. U. Kontekstnyj podhod v sisteme vysshego professional'nogo obrazovaniya [Contextual Approach in the System of Higher Professional Education]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern Problems of Science and Education]. 2015, no. 5. Available at: http://science-education.ru/ru/article/view?id=22213 (accessed: 12.04.2021). (in Russian).
11. Asafiev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Publ., 1971. 378 p. (in Russian).
12. Borev Yu. B. *Estetika* [Aesthetics]. Textbook. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 2002. 511 p. (in Russian).
13. Dolinskaya E. B. *Teatr Prokof'eva. Issledovatel'skie ocherki* [Prokofiev Theater. Research Essays]. Moscow: Kompozitor Publ., 2012. 376 p. (in Russian).
14. Degen A., Stupnikov I. *Prokof'ev. Balet "Romeo i Dzhul'etta" (Romeo and Juliet)* [Ballet "Romeo and Juliet" by Prokofiev]. Available at: https://www.belcanto.ru/ballet_romeo.html (accessed: 15.04.2021) (in Russian).
15. Sollertinsky I. I. Stat'ya "Romeo i Dzhul'etta" [Article "Romeo and Juliet"]. In: *L. M. Lavrovsky. Dokumenty. Stat'i. Vospominaniya* [The Documents. Articles. Memories]. Introduction. articles by B. A. Pokrovsky, B. A. Lvov-Anokhin. Moscow: All-Russian Theater Society Publ., 1983. 167 p. (in Russian).
16. Delson V. *Prokof'ev. "Romeo i Dzhul'etta", 10 p'es dlya fortepiano* [Prokofiev. Romeo and Juliet, 10 Pieces for Piano]. Available at: https://www.belcanto.ru/prokofiev_op75.html (accessed: 19.04.2021) (in Russian).
17. Gakkel L. E. *Fortep'yannoe tvorchestvo S. S. Prokof'eva* [S. S. Prokofiev's Piano Creativity]. Moscow: Muzgiz Publ., 1960. 172 p. (in Russian).
18. Delson V. Yu. *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva* [Prokofiev's Piano Creativity and Pianism]. Moscow: Sov. Kompozitor Publ., 1973. 285 p. (in Russian).

19. Nestiev I. V. Zhizn' Sergeya Prokof'eva [Sergei Prokofiev's Life] Institute of Art History of the Ministry of Culture of the USSR. 2nd ed., revised and supplemented. Moscow: Sov. Kompozitor Publ., 1973. 660 p. (in Russian).
20. Neuhaus G. Kompozitor-ispolnitel' (iz vpechatlenij o tvorchestve i pianizme Sergeya Prokof'eva) [Performer-Composer (From Impressions on Sergei Prokofiev's Work and Pianism)]. In: *Prokofiev S. S. Materials. The documents. Memories*. Moscow: State Music Publ., 1956, pp. 271–280 (in Russian).
21. Fejnberg S. Sergei Prokofiev. *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an Art]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 2003, pp. 83–88 (in Russian).
22. Adzhemov K. Kh. S. S. Prokofiev. *Nezabyvaemoe. Vospominaniya* [Unforgettable. Memories]. Moscow: Muzyka Publ., 1992, pp. 15–16 (in Russian).
23. Krasovskaya E. P. Special Aspects of Applications of the Artistic Association Method in the Content of the Instrumental Preparation of Future Musician Teachers. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2013, no. 4, pp. 104–117 (in Russian).
24. Volkova V. N., Denisov A. A. *Teoriya sistem i sistemnyj analiz* [Systems Theory and Systems Analysis]. Textbook for Academic Undergraduate Studies]. 2nd ed., rev. and supp. Moscow: Urait Publ., 2014. 616 p. (in Russian).
25. Figure Skating 1982 Peggy Fleming Performance of a Butterfly Lovers Concerto in China - Yandex.Video (yandex.ru). Available at: https://yandex.ru/video/preview/?text=пегги%20флемминг%20танцует%20влюблённую%20бабочку%20смотреть%20онлайн&path=wizard&parent-reqid=1627554984839989-989996169222538668 4-sas2-0235-sas-l7-balancer-8080-BAL-8906&wiz_type=vital&filmId=17678857957795308730 (in Russian).

Submitted 19.04.2021; revised 24.05.2021.

About the authors:

Elena P. Krasovskaya, Professor at the Department of Music Performing Art, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University (MPGU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119435), PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, krasovskaya_ep@mail.ru

Guan Cong, Post-graduate Student at the Department of Music Performing Art, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University (MPGU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119435), guancong058@126.com

All the authors have read and approved the final manuscript.