
Неумелое обращение со словом и речевая безответственность, неумение слушать и слышать, говорить и приходиться к согласию — всё это препятствует успешной социальной адаптации учащихся, развитию полноценной личности и ее способности к

саморазвитию. Чтобы избежать этого, нужно как можно больше внимания уделять процессу формирования текстовой деятельности у школьников с ЗПР, так как именно она является важнейшим механизмом социализации ребёнка в современном мире.

ПРИМЕЧАНИЕ

* Экстралингвистические средства – структура текста, используемый фактический материал, логика изложения и т. д.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной. М.: Наука, 1984. 270 с.
2. Дридзе Т. М. Язык и социальная психология. М.: Либроком, 2009. 224 с.

REFERENCES

1. Dridze T. M. Tekstovaja dejatel'nost' v strukture sotsial'noj M.: Nauka, 1984. 270 s.
2. Dridze T. M. Jazyk i sotsial'naja psihologija. M.: Librokom, 2009. 224 s.

A. B. Maznitsin

УШУ КАК МУЗЫКАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ

Рассматривается тесная взаимосвязь двух древнейших искусств Китая — ушу и Пекинской оперы. Развиваясь и обретая популярность в одно время, эти искусства образовали сплав несовместимых (казалось бы) направлений, образовав уникальный театральный жанр, который и сегодня вызывает неподдельный интерес публики всех стран мира.

Ключевые слова: ушу, Пекинская опера, синтез.

A. Maznitsin

WUSHU IN PEKING OPERA

The article discusses a close interrelation of two most ancient arts of China — wushu and the Peking opera. These arts, which developed and got popular at the same period of time, have formed an alloy of seemingly incompatible trends which resulted in a unique theatrical genre gaining a genuine interest of the audiences all over the world.

Keywords: wushu, Peking opera, synthesis.

История возникновения и становления Пекинской оперы как одного из древнейших видов театрального искусства тесно

переплетена с проникновением «в народ» другого уникального и мистического искусства, которое называется ушу. Здесь-то

и скрывается одна из первых тайн, окружающих эзотерическим ореолом многое, что так или иначе связано с этими удивительными видами искусства, которые стали достоянием не только китайского народа, но и всего мира. Время, прошедшее с тех далеких времен, когда зарождалось и становилось ушу, соединяет в единую историю правду и вымысел, миф и реальность, рассказы, пересказанные сотнями рассказчиков на рыночных площадях, достоверность которых не подверглась ни малейшему сомнению, и подлинные, аргументированные старинными документами факты. Постепенно из этой причудливой смеси правды и вымыслов по крупицам складывали устную историю ушу. «История ушу — это на самом деле практически миф об ушу. Однако под ярким слоем вымысла мы можем найти многое, что поможет нам узнать кое-что о самой сути китайских боевых искусств, неотделимых от психологии китайского народа, его мировосприятия, эстетических и философских воззрений, то есть от всего того, что зовется «культурный контекст» [1, с. 153]

Зарождаясь и развиваясь в монастыре Шаолинь и в горах Удан, ушу являлось, пожалуй, одним из самых закрытых для посторонних глаз видом искусств. Шли века, сменялись династии, менялась и сама форма ушу. После многих кровопролитных войн, победу в которых всегда одерживали бойцы, владеющие мастерством ушу, это сложное и многогранное искусство стало проникать в народ, становясь одним из самых популярных. Оно демонстрировалось на площадях во время городских праздников. Эта демонстрация носила черты театральности, для которой необходимо было додумывать больше эффектности, яркости. Так ушу стало развиваться в совершенно особой форме — в театрализованных представлениях. Прикладной смысл в этом случае постепенно утрачивался, зато возникал новый театральный жанр, в котором зритель понимал исполнителя через движение

или символ. Ушу приобретало празднично-театральную форму. Поскольку на городских площадях во время праздников устраивались выставки масок, фарфора, разыгрывались сценки из народной жизни, большая часть которых была посвящена подвигам мифических персонажей и героям минувших веков, сплав ушу и театрализованного представления был предопределен. Вскоре такие представления стали иметь огромный успех у публики, и даже самые именитые мастера ушу считали за честь участвовать в них. Именно тогда и начал зарождаться сложный и уникальный жанр, который впоследствии, с добавлением музыкального сопровождения и пения, стал именоваться китайской народной драмой, а позже обрел известность по всему миру как Пекинская опера.

Особое место в представлениях Пекинской оперы занимают спектакли «У Си» («военные пьесы»). В них тесно сплелись все традиции Китая, и именно в них ушу обрело свою театральную жизнь, одним из важнейших выразительных средств которой стали пластические движения. Дело в том, что пластика играет в Пекинской опере главенствующую роль. Порой несколькими движениями или позами можно заменить длинейший монолог, объяснить происходящее на сцене или раскрыть некий подтекст, скрытый смысл происходящего. Сцены с использованием ушу занимают совершенно особое место в спектаклях традиционной Пекинской оперы. Роли, связанные с такого рода сценами, относятся к амплуа ушэн, удан и учоу (воин, воительница и шут-воин). В представление включены самые различные персонажи — это могут быть люди, животные, феи из мифологических преданий. Эти персонажи олицетворяют либо положительные, либо отрицательные качества. Объединяет их то, что свои персонажи исполнители обязаны показать зрителям с помощью традиционного ушу. Сюда относятся: манипулирование разнообразным оружием и различными

театральными предметами, демонстрация сложнейших комбинаций боевых движений с акробатическими кульбитами. «Акробатика и упражнения боевого искусства позволяют актерам создавать персонажи и ситуации с помощью движений тела. Поскольку в Пекинской опере не используется достаточно конкретная и реалистичная бутафория, от актера требуется прежде всего телодвижениями максимально точно показывать психологическую канву сюжета и характер персонажа. Акробатика и упражнения боевых единоборств придают значимость красоте игры и движений в танце. В Пекинской опере много военных пьес, поражающих обилием акробатики и единоборств, где актеры играют либо вообще без предметов, либо с бутафорским оружием малых форм, либо в толстом и тяжелом костюме, в сапогах на толстой подошве и с бутафорским оружием длинных размеров» [2, с. 67].

В зависимости от особенностей сюжета пьесы такие театральные приемы (с использованием различных техник ушу) могли сочетаться с другими приемами — такими как танец, пантомима, жестикуляция. В классическом репертуаре Пекинской оперы имеется огромное количество батальных сцен, в которых актеры демонстрируют владение различными техниками ушу. В Пекинской опере ярко представлены несколько стилей ушу, среди которых особо можно выделить стили Тайцзицюань и Шаолиньцюань. Изначально вся батальная техника актерского искусства была основана на технике Тайцзицюань (Кулак Великой Гармонии, Великого Предела), т. е. гимнастической технике, одной из основ боевого искусства ушу. «Тайцзицюань получило широкое распространение в период Сун (XI–XII вв.). Истоки Тайцзицюань возводят к сочинению «Нэйцзин» («Канон Желтого императора о внутреннем»; полное название — «Хуан-ди нэйцзин», III–I вв. до н. э.), в котором содержатся поиски гармонии физической и ду-

ховной жизни. Поэтому его считают одновременно первым сочинением и по медицине, и по эротологии, и по всесторонней тренировке частей тела, внутренней мускулатуры (нэйцзяцюань), относящихся к женскому типу энергии (Инь), и видимых поз и движений (вайцзяцюань), относящихся к мужскому типу энергии (Ян). Владея своим телом, человек сосредоточивал внимание на достижении равновесия синь (сердца разума). Боевые искусства стали важным культурным феноменом во многих областях, в том числе в описании батальных сцен в литературе и связанном с нею искусстве театра» [3, с. 340].

Использование акробатических трюков и вообще участие в боевых сценах с использованием шестов, мечей и прочего реквизита требовали от актеров Пекинской оперы огромного физического напряжения. Совершенно логично, что после подобной сцены боя актеру требовалась короткая передышка, которая позволяла бы ему восстановить свои силы, и все это должно было происходить в контексте сюжетной линии спектакля. «Когда умолкала барабанная дробь, что на театральном языке указывало на усталость воинов, и те, не покидая поля сражения, давали себе передышку, актеры прибегали к позе *лянчжу* (замереть в позе *лянсян* — светлый образ, светлый лик). Момент молчания, паузы — это апогей вырвавшегося наружу чувства, мощный выброс энергии, накопленной мелодией, исполняемой арией, или сценическим движением. Совершенная по своему рисунку поза *лянсян* фиксирует, пусть на мгновение, достижение Пустого пространства. Оно, как преобразующая целостность, в которую вписывается «тьма вещей», вовлекает в свою игру актера и зрителя, правит и жизнью и искусством» [3, с. 340].

В Пекинской опере существует также так называемая «техника на ковре» («танцзыгун»). Сценическая площадка в Пекинской опере всегда покрыта ковром именно для использования в представлениях обяза-

тельных акробатических эпизодов и сцен рукопашного боя. Таким образом, «техника на ковре» включает в себя батальные сцены со всевозможными кульбитами, сальто, ударами ногами в высоких прыжках.

Общеизвестным в Китае персонажем и героем классического романа «Путешествие на Запад» является Сун У Кун. Сун У Кун, согласно легендам ставший царем обезьян, невероятно популярный в Китае оперный персонаж. Про него поставлено огромное количество спектаклей, а также написан классический роман «Путешествие на запад». Его сценическая жизнь начиналась в тринадцатом веке, но он до сих пор остается одним из главных действующих лиц оперы. Коренные пекинцы любят посещать ярмарки, где в лотках рядом с игрушками обязательно продают палки цзингубан — оружие царя обезьян. Все китайцы с детства знают, что это оружие — волшебная игла, до Сунь У Куна принадлежавшая морскому дракону и являвшаяся оберегом Восточного моря. Поэтому веселые и шумные спектакли про царя обезьян являются одними из самых любимых и популярных спектаклей как среди китайской детворы, так и у взрослого населения. Эти представления изобилуют акробатическими трюками, батальными сценами, специально разработанными для персонажей пьес о Сунь У Куне, которые дорабатывались десятилетиями.

Разделение представлений Пекинской оперы на гражданские и военные повлекло за собой и разделение оркестра, сопровождающего спектакли.

Оркестр поделился на две основные группы: «Вэнь Чан» («лирическая сцена») и «У Чан» («военная сцена»). «Вэнь Чан» включает в себя струнные и духовые инструменты, а «У Чан» — ударные. В группе

«Вэнь Чан» широко используются двухструнные скрипки цзинху и эрху, лютя юэцзинь (имеющая форму луны), трехструнная гитара саньсянь, флейта ди, китайский гобой сона, дудочка хайди, многоствольная свирель шен. В состав группы «У Чан» входят следующие инструменты: деревянные кастаньеты бань, малый барабан даньпигу и большой тангу, большой и малый гонги дало и сяоло, медные тарелки наобо, колокольчики лэнчжун, колотушки банцзы и пр.

Такое разделение вполне понятно, так как быстрые, резкие перемещения, акробатические трюки и сцены боя с использованием различного оружия удобно и логично сопровождать ударными инструментами. Их основная задача — обеспечить ритмический аккомпанемент пению, декламации и танцевальному движению актеров. Название оркестровой группы «У Чан» («военная сцена») говорит о том, что она используется для того, чтобы сопровождать сцены сражений. Также интересно, что иногда, как и инструменты группы «Вэнь Чан», ударные инструменты используются для звукоподражания. При помощи гонга и барабана они имитируют звуки грома, ветра, журчания воды. И, наконец, группа инструментов «У Чан» сопровождает начало и завершение всякого вокального номера, любой танцевальной сцены, начинается и заканчивает спектакль.

Искусство Пекинской оперы, несомненно, является уникальным. Эта уникальность заключена и в том, что в её представлениях соединились не сочетаемые, на первый взгляд, искусства — театрального представления и ушу. Впрочем, для китайского народа, бережно сохраняющего и почитающего свое культурное наследие, в этом синтезе нет ничего особенного.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Го Хуа. Ушу: гармония души и тела. Ростов н/Д: Феникс, 2001. 215 с.
2. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера. М.: Восточная литература, 2003. 148 с.
3. Серова С. А. Китайский театр — эстетический образ мира. М.: Восточная литература, 2005. 358 с.

REFERENCES

1. *Go Hua*. Ushu: garmonija dushi i tela. Rostov n/D: Feniks, 2001. 215 s.
2. *Sjui Chjenbjej*. Pekinskaja opera. M.: Vostochnaja literatura, 2003. 148 s.
3. *Serova S. A.* Kitajskij teatr — estetičeskij obraz mira. M.: Vostochnaja literatura, 2005. 358 s.

Б. Б. Молоткова

ИНТЕРАКТИВНЫЙ УЧЕБНЫЙ МОДУЛЬ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ОСОЗНАННЫХ МАТЕМАТИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ УЧАЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ

Рассматриваются качества математических знаний учащихся, выделяется такая их характеристика, как осознанность, доказывается особое место осознанности в системе качеств знаний. Формирование осознанности математических знаний учащихся предлагается достигать путем использования при изучении курса алгебры и начал анализа интерактивных учебных модулей. Разработка и внедрение таких модулей направлены на организацию и управление познавательной деятельности учащихся, актуальны в свете информатизации образования. В статье дается определение понятия «интерактивный учебный модуль», описывается пример интерактивного учебного модуля.

Ключевые слова: качества математических знаний учащихся, учебный модуль, информатизация образования.

B. Molotkova

INTERACTIVE TRAINING MODULE AS A MEANS FOR INCREASING QUALITY OF HIGH SCHOOL STUDENTS' MATHEMATICAL KNOWLEDGE

The qualities of high school students' mathematical knowledge are considered in the article, it is argued that knowledge awareness is one of the most relevant qualities. It is suggested interactive training modules may be utilized for the development of knowledge awareness in the course of calculus. It is argued that the introduction of such modules is relevant in the light of using information technologies in education. The definition of the concept of «interactive training module» is suggested, the example of such a module is given.

Keywords: quality of high school students' mathematical knowledge, training module, information technologies in education.

Одним из основных направлений современной образовательной политики России является информатизация образования. Подтверждается этот тезис в указе президента РФ 1996 года «О концепции перехода Российской Федерации к устойчивому развитию», в котором говорится, что одним из факторов устойчивого развития страны

является необходимость информатизации общества, в том числе образования. «Информатизация образования предусматривает создание информационно-образовательной среды, с одной стороны, и организацию и управление познавательной деятельностью учащихся — с другой» [10, с. 7]. Таким образом, информатизация об-